Felix Rauh

Bewegte Bilder für eine entwickelte Welt

Die Dokumentarfilme von René Gardi, Ulrich Schweizer und Peter von Gunten in der Schweizer Entwicklungsdebatte, 1959–1986

CHRONOS

Felix Rauh

Bewegte Bilder für eine entwickelte Welt

Die Dokumentarfilme von René Gardi, Ulrich Schweizer und Peter von Gunten in der Schweizer Entwicklungsdebatte, 1959–1986

CHRONOS

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.

Diese Dissertation wurde unter dem Titel «Bewegte Bilder für eine entwickelte Welt. Dokumentarfilme über Afrika, Asien und Lateinamerika, 1960–1986» an der Kultur- und Sozialwissenschaftlichen Fakultät der Universität Luzern im Januar 2017 angenommen.
Erstgutachter: Prof. Dr. Aram Mattioli,
Zweitgutachter: Prof. Dr. François Vallotton.

Weitere Informationen zum Verlagsprogramm:
www.chronos-verlag.ch

Der Chronos Verlag wird vom Bundesamt für Kultur
mit einem Strukturbeitrag für die Jahre 2016–2020 unterstützt.

Umschlagbild: Filmvorführung für Kinder an einer Veranstaltung des Verbands schweizerischer Konsumvereine (VKS, heute Coop) zugunsten der «Dahomey-Aktion». René Gardi und Ulrich Schweizer drehten je einen Film für dieses Entwicklungshilfeprojekt. Bildquelle: Zeitschrift «Genossenschaft», 22. 7. 1961 (Schweizerisches Sozialarchiv)

© 2018 Chronos Verlag, Zürich
Print: ISBN 978-3-0340-1458-8
E-Book (PDF): DOI 10.33057/chronos.1458

Dank

Diese Dissertation konnte nur mit Unterstützung vieler helfender Hände und Köpfe realisiert werden. Ihnen allen bin ich zu grossem Dank verpflichtet. Beginnen möchte ich mit Prof. Aram Mattioli. Er vertraute der vagen Idee, eine Dissertation zu Dokumentarfilmen über den Süden zu schreiben, und erklärte sich bereit, ein Projekt beim Schweizerischen Nationalfonds einzugeben. Für den Mut, auf die Karte Visual History zu setzen, möchte ich ihm herzlich danken. Ebenso danke ich dem auswiesenen Spezialisten für audiovisuelle Mediengeschichte Prof. François Vallotton dafür, dass er mein Zweitgutachter wurde.

Gleich mehrfach bin ich dem Nationalfonds zu Dank verpflichtet. Er ermöglichte mir drei Jahre bezahltes Forschen und unterstützte sehr grosszügig die vorliegende Publikation.

Als besonderer Glücksfall erwies sich die enge Partnerschaft mit Angela Müller im gemeinsamen Nationalfondsprojekt. Ohne den regen Austausch und die gegenseitigen freundschaftlichen Ermunterungen wäre der Text wohl nie fertig geworden. Dafür bin ich ihr ausserordentlich dankbar.

Auf der Suche nach Quellen fand ich viele offene Ohren und Türen. Peter Fasnacht stellte mir gleich zu Beginn meiner Recherchen seine gesammelten Filmkataloge zur Verfügung. So konnte ich mir ein erstes Bild von der Fülle der Filme über den Süden machen. Felix Aeppli liess mich in seiner umfangreichen DVD-Sammlung zur Schweizer Filmgeschichte stöbern und einige interessante Werke für meine Forschung kopieren. Die beiden wichtigsten Schweizer Filmarchive, die Cinémathèque suisse in Lausanne und die Lichtspiel / Kinemathek in Bern, halfen mir bei der Suche nach Filmen und stellten mir unkompliziert und günstig Forschungskopien zur Verfügung. Dankbar bin ich ebenso den Mitarbeitenden der Dokumentationsstelle in Zürich, die mich speziell mit Wissen zu den kirchlichen Mediendiensten und dem Gebrauch der Filme versorgten. Auch Brot für alle liess mich im Archiv stundenlang nach relevanten Dokumenten suchen. Für das Vertrauen bin ich sehr dankbar. Besonders danken möchte ich auch dem Archiv von Schweizer Radio und Fernsehen (SRF), das mir die Türen zum historischen Akten-Archiv öffnete.

Ohne den Zugang zu den Privatarchiven der drei Protagonisten dieser Arbeit hätte die Dissertation nicht geschrieben werden können. Bernhard Gardi, der Sohn von René Gardi, ermöglichte mir, alle Schriftwechsel zu den Filmen zu scannen und für die Arbeit zu verwenden. Ulrich Schweizer und Peter von Gunten stellten mir grosszügig alles gewünschte Material zur Verfügung und beantworteten bereitwillig meine vielen Fragen, ohne Ansprüche an meine Interpretationen zu stellen. Für ihre Geduld und das Vertrauen bedanke ich mich sehr.

Jede Forschungsarbeit lebt vom Austausch mit Menschen, die im gleichen Teich fischen. Aus all den spannenden und bereichernden Begegnungen möchte ich Lukas Zürcher hervorheben. Er schenkte mir seine Expertise, seine Sprachgewandtheit und seine Freundschaft. Dafür gebührt ihm besonderen Dank.

Einen weiteren grossen Dank geht an Stefan Länzlinger, Verena Rothenbühler und Thomas Schärer, die sich geduldig über meine Textentwürfe beugten und ihre konstruktive Kritik einbrachten. Ebenso bedanke ich mich bei Hans-Rudolf Wiedmer und seinem Team vom Chronos-Verlag für ihre Bereitschaft, meine Dissertation als ihr erstes «enriched e-book» zu produzieren.

Mein innigster Dank gilt meiner Familie. Meine Frau Monika Pfister und unsere Kinder Lena und Samuel passten ihr Leben an, damit ich in Ruhe forschen und schreiben konnte, und feuerten mich am Schluss an abzuschliessen. Eine grosse Stütze waren mir auch meine Eltern Brigitte und Markus Rauh-Warnke. Sie liessen sich von der Idee, Jahre nach Ende des Studiums noch eine Dissertation zu schreiben, begeistern und griffen mir ideell und finanziell unter die Arme. Ihnen widme ich diese Arbeit.

zurück

Inhalt

Einleitung 9
Kulturgeschichtliche Einordnung 12
Dokumentarfilm als historische Quelle 15
Forschungsstand und Quellenlage 18
Aufbau 23

I Dokumentarfilme in der Entwicklungszusammenarbeit: Themen, Produktionsbedingungen, Verbreitungskanäle 27

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

II Wegbereiter des entwicklungsbezogenen Gebrauchsfilms 65

4 René Gardi: der Populärethnograf 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

III Motive der Inszenierung von Entwicklungshemmnissen 179

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

Anhang

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 Filmer 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.[1] 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 Genossenschaftern 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.[2] 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.[3]

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.[4] 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 (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.[5] 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[6] 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.[7] Mit ihm entstand ein potenter neuer Verbreitungskanal für Dokumentarfilme. Ausserdem beeinflusste der tägliche Blick durch das «Fenster der Welt»[8] in entlegene Gebiete die Sehgewohnheiten des Publikums.[9] 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.[10]

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[11] 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 *Vozes 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

---

10 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).

11 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.[12] Mit dem «iconic turn» beziehungsweise dem «pictorial turn»[13] setzten Reflexionen über das Analysepotenzial von Bildern ein. Im deutschsprachigen Raum etablierte sich in den letzten Jahren der Forschungsansatz der Visual History,[14] 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,[15] die das 20. Jahrhundert zum visuellen Zeitalter machten.[16] 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 (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[17] 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[18] 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.[19] Vertreterinnen und Vertreter dieser Theorie entdeckten in kulturellen und wissenschaftlichen Texten und Praktiken des Westens essenzialistische,[20] 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 Lüdtke / 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 diente, andererseits Grundargumente für die Legitimierung von kolonialer Herrschaft lieferte. Dieser auch «Othering»[21] 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.[22]

Der britische Kulturtheoretiker Stuart Hall führt in seinem einflussreichen Aufsatz «Das Spektakel des ‹Andern›»[23] aus, wie die Zuschreibung von «Differenz» zu den «Anderen» in Repräsentationspraktiken historisch auf verschiedenen Ebenen manifest wurde.[24] 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»,[25] 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 Sklavereigegner. 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.[26] Für diese Arbeit ist das genaue Verhältnis zwischen vorfilmischer, ausserfilmischer und filmischer Realität[27] 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.[28] 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.[29] Odin spricht von einem stillschweigenden Vertrag zwischen Zuschauern und Film. Dieser komme nur dann zustande, wenn das Publikum mit den entsprechenden Filmkonventionen vertraut sei.[30]
Verschiedene Faktoren begünstigen das «Authentizitätsversprechen» des Dokumentarfilms.[31] 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.[32]

---

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 semiopragmatischen 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[33] von «Gebrauchsfilmen». Gebrauchsfilme 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.[34] In diesem Sinn handelt es sich bei den Filmen, die im Fokus der vorliegenden Arbeit stehen, um typische Gebrauchsfilme. 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 Gebrauchsfilme 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.[35]

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.[36] Dabei besteht die grösste Herausforderung im Paradox, dass Filme zwar scheinbar leicht zu lesen, gerade deshalb aber schwierig zu analysieren sind.[37] 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.[38]

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.[39] Die letzten beiden sind besonders wichtig, um die Lektüreanweisungen 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?[40]

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.[41] Unter einem Erzählmotiv[42] 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 Analysekategorien 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 (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 rekurrieren auf das kulturelle Gedächtnis einer Gesellschaft und reproduzieren Einstellungen, die sich über Generationen in dieses eingebrannt haben.[43]

Forschungsstand und Quellenlage

Forschungsarbeiten zur Bedeutung von Dokumentarfilmen in der Entwicklungsdebatte fehlen bisher weitgehend. Als Gilbert Rist und Christian Lalive d'Epinay 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 Forschungsresultate eingesetzt.[44] 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.[45]

Allerdings wird seit kurzer Zeit die Geschichte des «Handlungsfelds Entwicklung»[46] durch Werke bereichert, die zwar selten einen Überblick präsentieren,[47] den Blick aber auf einen besonderen Zeitabschnitt, ein bestimmtes geografisches Aktionsfeld beziehungsweise die Geschichte einer Institution[48] 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'Epinay, 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».[49] 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.[50]

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

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 Entwicklungshilfeeinsatzes im afrikanischen Land spielten.[53] Andere verweisen insbesondere auf die mobilisierende Bedeutung von stehenden Bildern für Kampagnen, ohne den Bildinhalt oder seine Entstehungs-, Gebrauchs- und Rezeptionskontexte näher zu analysieren.[54] 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 *Bananera 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.[55]

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.[56]

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.[57] Neben den Kolonialfilmen wurden ethnografische Filme auf ihre identitätsgenerierende Wirkung hin untersucht.[58] 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, Deutschsein (wieder-)herstellen. Weisssein 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.[59]

«Konstruktionen des Fremden»[60] 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.[61]

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.[62] 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.[63]

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.[64]

---

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 Gaggo 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.[65] Peter von Gunten und Ulrich Schweizer öffneten mir ihre Privatarchive uneingeschränkt.[66] 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.[67]

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)[68] 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 Staatarchiv 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.[69] 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 Verbreitungskanälen 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 Grosserfolg, 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 Machtkonstellationen, 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.[70] 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.

70 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.

I Dokumentarfilme in der Entwicklungszusammenarbeit: Themen, Produktionsbedingungen, Verbreitungskanäle

Die politische und gesellschaftliche Debatte über Entwicklungszusammenarbeit veränderte sich zwischen Ende der 1950er und Mitte der 1980er Jahre fundamental. Ebenso wandelten sich in diesem Zeitraum der Inhalt, die Produktion, der Gebrauch und die Verbreitungsmöglichkeiten des dokumentarischen Filmmaterials zu Entwicklungsthemen.

Als die neuen Entwicklungsakteure zu Beginn der 1960er Jahre den Dokumentarfilm als Propagandamittel erkannten, konnten sie auf versierte Auftragsfilmer zurückgreifen, die zum Teil bereits im Süden gedreht hatten. Für die Verbreitung der Filme standen ihnen mit den sogenannten Parallelverleihern etablierte Vertriebskanäle zur Verfügung. Ausserdem kam mit dem Fernsehen ein wichtiges neues Medium hinzu.

Die folgenden drei Kapitel legen die Rahmenbedingungen frei, die den Gebrauch von Dokumentarfilmen in der Entwicklungsdebatte ermöglichten. Sie legen das Hauptaugenmerk einerseits auf Schlüsselmomente in der Beziehung zwischen Entwicklungsakteuren und Dokumentarfilmemachern. Andererseits konzentrieren sie sich auf die Verbreitungskanäle für Dokumentarfilme, die entwicklungsinteressierten Kreisen den Zugang zu entwicklungsbezogenen Dokumentarfilmen ermöglichten. Als Hauptquellen dienen dafür die Publikationen der Parallelverleiher und die Programmzeitschrift des Fernsehens. Ihre Auswertung zeigt den Wandel der thematischen Vielfalt von Dokumentarfilmen über den Süden. Zur besseren Verständlichkeit wird auf einige wenige Filme genauer eingegangen.

Den Anfang macht die erste Krise der Entwicklungshilfe, die Mitte der 1960er Jahre zum verstärkten Einsatz von Dokumentarfilmen führte, um das Publikum von Sinn und Wirksamkeit eines Wissens- und Techniktransfers in den Süden zu überzeugen.

Im Fokus des Kapitels 2 stehen die beginnenden 1970er Jahre, als die Entwicklungsdebatte durch Fragen des globalen Machtungleichgewichts eine neue Richtung erhielt. Gleichzeitig begannen junge Filmschaffende sich mit Entwick-

lungsthemen zu beschäftigen und sich kritisch mit der Verantwortung des Westens für die Entwicklungsdefizite des Südens auseinanderzusetzen.

Das Kapitel 3 zeigt auf, wie sowohl kritische Dokumentarfilmer als auch filmaffine Entwicklungsvermittler immer mehr Filme aus dem Süden selbst für ihre Vermittlungsarbeit nachfragten und gleichzeitig engagierte Filmschaffende sich vom anwaltschaftlichen Film verabschiedeten und neue filmische Zugänge zu den «Anderen» suchten.

1 Dokumentarfilme zur Legitimierung der Entwicklungshilfe in den 1960er Jahren

Bereits zu Beginn der entwicklungspolitischen Debatte in den 1960er Jahren beauftragten Entwicklungsakteure Filmemacher mit der Realisierung von Dokumentarfilmen. Sie zählten dabei auf Auftragsfilmer, die wegen fehlender Filmförderung auf staatliche oder private Auftraggeber angewiesen waren. Obwohl der Bund 1963 die ersten nationalen Filmförderungsmassnahmen, speziell für Dokumentarfilme, einführte, blieb der Anteil der Auftragsfilme an der Filmproduktion hoch.[1]

Der Zweck der entwicklungsrelevanten Auftragsfilme bestand darin, den Nutzen und die Wirksamkeit von Entwicklungsprojekten authentisch darzustellen und zur Finanzierung weiterer Hilfeleistungen zu animieren. Die Filme trugen dazu bei, dass der Politikbereich Entwicklungshilfe, der mit der 1961 erfolgten Gründung des Dienstes für technische Zusammenarbeit (DftZ, heute DEZA) in hohem Tempo ausgebaut wurde, gestärkt wurde.[2] Es handelte sich in der Regel um kürzere Filme, die «Unterentwicklung» dort feststellten, wo staatliche oder private Schweizer Entwicklungsakteure gerade tätig waren, und die zeigten, wie Helferinnen und Helfer aus der Schweiz – ganz dem Prinzip «Hilfe zur Selbsthilfe» folgend – den angeblich «Unterentwickelten» den Fortschritt brachten.[3]

Die Auftraggeber waren in der Regel auch an einer Verbreitung ihrer Filme ausserhalb der eigenen institutionellen Mauern interessiert. Zuerst zeigten sie die Produktionen institutionsintern und gaben sie danach in den Parallelverleih, wo jene Filme vertrieben wurden, denen das Kartell zwischen dem Filmverleiherverband und den Lichtspieltheaterverbänden den Zugang zum Programmkino verwehrte.[4]

---

1 Yvonne Zimmermann betont die Kontinuität des Auftragsfilmschaffens, die bis heute «das Rückgrat der einheimischen Filmbranche» sei. Vgl. Yvonne Zimmermann, Auftragsfilm versus Autorenfilm. Zur Geschichte einer Beziehungskiste, in: Cinema. Unabhängige Schweizer Filmzeitschrift 51 (2006), S. 109–118, hier S. 110.

2 Waldburger/Zürcher/Scheidegger, Dienst, S. 47–50; Branka Fluri, Umbruch in Organisation und Konzeption. Die technische Zusammenarbeit beim Bund, 1958–1970, in: Hug/Mesmer, Entwicklungshilfe, S. 382–393, hier S. 391 f.

3 Der Expo-Film ist ein Beispiel dafür, aber auch der Film *Aufbruch in Dahomey* (1963) von Ulrich Schweizer, auf den in den Kapiteln 5 und 7 eingegangen wird.

4 Zum Kartell, das unter dem Namen «Filmmarktordnung» 1935 beschlossen wurde und festschrieb, dass nur Filme in den Kinos laufen durften, die von Mitgliedern des Schweizer Filmverleiherverbands an Mitglieder der beiden Lichtspieltheaterverbände gegeben wurden, vgl. Olivier Moeschler, Der Schweizer Film. Kulturpolitik im Wandel. Der Staat, die Filmschaffenden, das Publikum, Marburg 2013, S. 33. Das Kartell hielt bis 1979. Vgl. Thomas Schärer, Zwischen Gotthelf und Godard. Erinnerte Schweizer Filmgeschichte, 1958–1979, Zürich 2014, S. 523–529.

Parallelverleiher boten Filme für die Projektion ausserhalb der Kinos an. Der grösste war das Schweizer Schul- und Volkskino (SSVK).[5] Unter der Rubrik «Länder- und Völkerkunde» vertrieb das SSVK viele dokumentarische Produktionen über Afrika, Asien und Lateinamerika. Sie liefen meistens als «Kulturfilme», womit ein nur im deutschsprachigen Raum existierendes Genre bezeichnet wird,[6] das eine Mischung aus Belehrung und Unterhaltung bot. Es handelte sich häufig um Filme, die Flora und Fauna thematisierten oder ethnografische Besonderheiten hervorhoben.[7] Als «Grosskulturfilm» führt der SSVK-Katalog von 1960 etwa die Produktion *Frauen im schwarzen Erdteil,* die «Kulturbräuche und Geheimrituale verschiedener Kongostämme: Dschungelhochzeit, ‹Leopardenmänner›, die schwarzen Gangster des Urwaldes, Schönheitstätowierung, Zwerg- und Riesenvölker» versprach. Der Film sei «[e]ines der letzten Dokumente des verschwindenden unberührten Afrika».[8] Andere typische Kulturfilmbeispiele, die vom SSVK und seinen Unterorganisationen zu Beginn der 1960er Jahre verliehen wurden, sind der Reisefilm der Swissair

5 Zur Geschichte des SSVK vgl. Anita Gertiser, Schul- und Lehrfilme, in: Yvonne Zimmermann (Hg.), Schaufenster Schweiz. Dokumentarische Gebrauchsfilme 1896–1964, Zürich 2011, S. 383–472, hier S. 389–401. Autobiografisch berichtet der Sohn des Gründers und langjährige Leiter des SSVK, Milton Ray Hartmann, in seinen Memoiren über die SSVK-Geschichte. Vgl. Milton Ray Hartmann, Mein Lebenswerk. 50 Jahre Förderung des guten Films, Bern 1970. In den 1960er Jahren befanden sich unter dem Dach des SSVK verschiedene Unterorganisationen, die ihre eigenen Kataloge herausgaben und formal unabhängig waren, aber von denselben Personen betreut wurden. In der Jubiläumsschrift, die 1971 zum 50-jährigen Bestehen des SSVK herausgegeben wurde, sind die folgenden Organisationen und Abteilungen genannt: 35-mm-Filmverleih, 16-mm-Filmverleih (Schmalfilmzentrale), Vorführdienst, Technischer Dienst, Vorführstudio, Schweizer Kulturfilmbund, Schulfilmzentrale, Schweiz. Berufsschul-Filmstelle, Schweizer Jugend-Film. Vgl. Schweizerisches Schul- und Volkskino, 50 Jahre SSVK, 1921–1971, Bern 1971.

6 Zu Definition vgl. Lexikon der Filmbegriffe, http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=240 (9. 6. 2016). Zur Bedeutung des Kulturfilms in Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg vgl. Matthias Steinle, «Als Fliegenfänger verkaufen»? Zum westdeutschen Kultur- und Dokumentarfilm der fünfziger Jahre, in: Harro Segeberg, Mediale Mobilmachung III. Das Kino der Bundesrepublik Deutschland als Kulturindustrie (1950–1962), Paderborn 2009, S. 271–301. Auf Französisch heissen sie schlicht «film documentaire». Vgl. Pierre-Emmanuel Jaques / Yvonne Zimmermann, Dokumentarischer Film in der Schweiz im historischen Überblick (1896–1964), in: Zimmermann, Schaufenster Schweiz, S. 84–127, hier S. 114. Innerhalb des SSVK waren damals gleich drei Unterorganisationen für die Verbreitung von Dokumentar- und Kulturfilmen verantwortlich: die Kulturfilmbewegung, die Schmalfilmzentrale und die Schulfilmzentrale Bern. Vgl. dazu: Gertiser, Schul- und Lehrfilme, S. 417; Hartmann, Lebenswerk, S. 162 f. Die Kennzeichnung als «Kulturfilm» war relevant für die Möglichkeit, einen Film im filmischen Beiprogramm vor dem Spielfilm zu platzieren. Vgl. Yvonne Zimmermann, Dokumentarischer Film: Auftragsfilm und Gebrauchsfilm, in: Dies., Schaufenster Schweiz, S. 34–83, hier S. 73.

7 Vgl. dazu die verschiedenen SSVK-Kataloge, z. B. Schmalfilmzentrale Bern, Tonfilme 16 mm, 5. Ausgabe 1960. Darin finden sich allein zu Afrika 56 kurze Kultur- und Dokumentarfilme, zu Asien waren es nur 8, zu Lateinamerika 14, viele Filme in französischer Sprache, zum Teil auch zweisprachig.

8 Vgl. SSVK, Tonfilme 16 mm, 3. Ausgabe, o. J. (vermutlich 1960, da der 1. Nachtrag im Dezember 1961 rauskam), S. 16.

Reiseziel Ägypten oder *Zwerge unter sich* von Michael Grzimek über kleinwüchsige, als «Pygmäen» bezeichnete Menschen.[9]

Die Bedeutung von Dokumentarfilmen für die Entwicklungspropaganda stieg 1964, als die anfängliche Entwicklungseuphorie bereits wieder verflog.[10] Diese war 1960 durch die grosse Kampagne der Ernährungs- und Landwirtschaftsorganisation der Vereinten Nationen (FAO) gegen den Hunger und 1961 mit der Ausrufung der ersten Entwicklungsdekade durch die UNO-Generalversammlung ausgelöst worden. Gründe für die nun einsetzende Ernüchterung, die sich auch in einem Spendenrückgang für die Hilfswerke äusserte,[11] waren die andauernde, sichtbare Armut in der Welt sowie Hunger und bewaffnete Konflikte.

Die Expo 64 und das aufstrebende Fernsehen erwiesen sich als nützliche Orte, um die filmische Entwicklungspropaganda zu platzieren.

1.1 Filme an der Expo 64: Entwicklungspropaganda mit Dokumentarfilmen

1964 erlebte der Film als öffentliches Kommunikationsmedium einen Bedeutungsschub. Grund dafür war die Expo 64, die Landesausstellung in Lausanne, die als Vorbotin des audiovisuellen Zeitalters bezeichnet werden kann. An keiner bisherigen Landesausstellung spielte das Medium Film eine so zentrale Rolle.[12] Es zeigte sich, dass bewegte Bilder die Fotografie als Hauptmedium grosser Ausstellungen ablösten.[13] Spektakulär waren das 360-Grad-Circarama der SBB, das eine Zugreise durch die Schweiz zeigte,[14] und der 70-mm-Film der Schweizer Armee. Die wichtigste Spielstätte aber war das Zentralkino. Die organisatorische und technische Verantwortung dafür trug das SSVK. Dieses war auch für die Programmierung des Tagesprogramms im Zentralkino zuständig.[15] Gezeigt wurden Dokumentar- und Kulturfilme, die einen Querschnitt des damaligen Schweizer Dokumentarfilmschaffens darstellten und so unterschiedliche Bereiche wie Industrie, Tourismus oder Populärethnografie abdeckten.[16] Für das Abendprogramm wählte das SSVK

9 Grzimek realisierte mit seinem bekannteren Vater Bernhard die beiden einflussreichen Filme *Kein Platz für Wilde Tiere* (1956) und *Serengeti darf nicht sterben* (1959). Zur Bedeutung des Serengetifilms für die deutsche Kolonialgeschichte siehe Michael Flitner, Inszenierte Natur, postkoloniale Erinnerung: «Serengeti darf nicht sterben», in: Ders. / Julia Lossau (Hg.), Themenorte, Münster 2006, S. 107–124.

10 Vgl. dazu: Von Schrötter, Schweizerische Entwicklungspolitik, S. 46 f.; Susanne Buri, Euphorie weicht der Ernüchterung. Mobilisierung der Öffentlichkeit durch das Schweizerische Hilfswerk für aussereuropäische Gebiete, 1955–1965, in: Hug/Mesmer, Entwicklungshilfe, S. 525–536.

11 Vgl. Waldburger/Zürcher/Scheidegger, Dienst, S. 61.

12 Roland Cosandey, Il y avait même un Cinéma central, en 1964, à l'Exposition nationale, in: Annemarie Bucher / Olivier Lugon / François Vallotton (Hg.), Revisiter l'Expo 64. Acteurs, discours, controverses, Lausanne 2014, S. 328–345, hier S. 329 f.

13 Olivier Lugon, Cinéma et médias. Introduction, in: Bucher/Lugon/Vallotton, Revisiter l'Expo 64, S. 321–327, hier S. 322 f.

14 Schärer, Gotthelf, S. 93.

15 Vgl. Cosandey, Cinéma Central, S. 335–337.

16 Ebd., S. 326 f.

Spielfilme oder abendfüllende Dokumentarfilme für das Expo-Publikum aus.[17] Darunter war der «Grosskulturfilm» *Mandara* von René Gardi von 1959, der von glücklichen, geschichtslosen Bewohnern der Mandaraberge in Kamerun erzählt. Parallel dazu präsentierte das Schweizer Filmarchiv, die Cinémathèque Suisse, ebenfalls im Zentralkino sogenannte kulturelle Spezialprogramme.

Inhaltlich dienten die meisten der an der Expo 64 gezeigten Produktionen der Selbstvergewisserung.[18] Dies gilt ebenfalls für die filmische Dokumentation der noch jungen schweizerischen Entwicklungszusammenarbeit, die ausserhalb des Zentralkinos gezeigt wurde. Die «Gruppe Entwicklungshilfe», die das Ausstellungskonzept entwickelt hatte und eine filmische Dokumentation ins Zentrum ihrer Ausstellung stellte, setzte sich aus Vertreterinnen und Vertretern verschiedener kirchlicher, staatlicher und privater Akteure zusammen. Präsident der Gruppe war Rudolf Frei, der Public-Relations-Verantwortliche des DftZ.[19] Ziel der Gruppe war es, dem erwarteten zahlreichen Expo-Publikum aufzuzeigen, weshalb Bund und Private sich für die Entwicklung des Südens einsetzen sollten.

Frei selbst konstatierte zu Beginn des Expo-Jahres fehlenden Goodwill gegenüber der Entwicklungshilfe und führte dies auf eine Kombination von mangelndem Wissen und Interesse zurück, wozu noch Vorurteile und demagogische Falschinformation kämen.[20] In der Expo 64 sah er die einmalige Chance, viele Menschen zu erreichen, die nicht speziell wegen der Entwicklungshilfe kämen. Er war davon überzeugt, dass ein Film sich am besten eigne, um das komplexe Thema stark vereinfacht darzustellen und die Besucherinnen und Besucher schnell mit Informationen zu versorgen. Kurze, zusammenhängende Sequenzen würden auch bei jenen Leuten, die sich nur ganz kurz im Raum aufhielten, eine Botschaft hinterlassen.

Die «Gruppe Entwicklungshilfe» beauftragte Alexander J. Seiler, der damals noch als Auftragsfilmer arbeitete, mit der Herstellung eines solchen Films.[21]

---

17 Einige populär-ethnografische Grossproduktionen schweizerischer Provenienz liefen im Abendprogramm im Zentralkino. Belegt sind *Mandara* (1959) von René Gardi und Charles Zbinden (1959) sowie *Madagascar, au bout du monde* (1960) von Henry Brandt. Vgl. Cosandey, Cinéma central, S. 333, 340.

18 Jaques nennt als Beispiel den 1960 entstandenen Film *Wo wir stehen* von August Kern, der auch von der Schweizerischen Filmwochenschau gezeigt wurde. Vgl. Pierre-Emmanuel Jaques, Reise- und Tourismusfilme, in: Zimmermann, Schaufenster Schweiz, S. 141–239, hier S. 235.

19 Schon vor der Krise von 1964 richtete der DftZ die Stelle des PR-Beauftragten ein. Seine Aufgabe war es, die Schweizer Bevölkerung für Sinn und Notwendigkeit von Entwicklungseinsätzen zu erwärmen. Vgl. Thomas Gees, Amtliche Aufklärung des Schweizervolkes. Die PR-Arbeit des Delegierten für technische Zusammenarbeit, 1961–1971, in: Hug/Mesmer, Entwicklungshilfe, S. 537–548.

20 Rudolf Frei, Entwicklungshilfe und Expo 1964, in: Mondo 4/1 (1964), S. 3 f.

21 Die Autorschaft des Films wird aus Unterlagen von Brot für Brüder im Archiv von Brot für alle und von Rudolf Frei im Schweizerischen Bundesarchiv ersichtlich. Vgl. dazu: Aktennotiz vom 8. 12. 1964 für Pfarrer Dr. Hellstern und Dumartheray, in: Archiv Brot für alle Bern (Bfa-Archiv), Schachtel Anfang 1; Rudolf Frei, Brief an G. Leuenberger, 4. 8. 1965, in: Schweizerisches Bundesarchiv (BAR), E2005A#1978/137#88*. Seiler, dessen Name im Expo-Film nicht genannt wird, brachte im gleichen Jahr seinen Film *Siamo Italiani* in die Kinos, der zwar wenig Publikum, aber viel Kritikerlob erhielt und als einer der ersten Belege des Neuen Schweizer

Finanziert wurde er von einer bemerkenswert breiten Trägerschaft, zu der neben Bund, Kirchen und privaten Entwicklungsinstitutionen der Migros-Genossenschafts-Bund und die Vereinigung schweizerischer Industrie-Holdinggesellschaften zählten.[22] Ziel des Films war eine Synthese der aktuellen schweizerischen Entwicklungsarbeit, ohne dass einzelne Entwicklungsakteure genannt oder erkannt werden sollten.[23]

Die 11 Minuten dauernde, titellose Produktion[24] konzentriert sich auf die Kerntätigkeiten der technischen Entwicklungshilfe: Aufbau von Landwirtschaft, Ausbildung im Bereich Hygiene, Alphabetisierung und berufliche Ausbildung.[25] Diese Projekthilfe wurde durch Wirtschaftshilfe ergänzt, die durch Investitionen zum Aufbau der lokalen Industrie beitragen sollte. Die theoretische Fundierung dieser Entwicklungsperspektive basierte auf der Modernisierungstheorie, wie sie Walt W. Rostow in seinem Werk «The Stages of Economic Growth»[26] beschrieben hatte. Sie ging zum einen von einem automatischen Tickle-down-Effekt aus, der sich dank Kapital und Technologie einstellen werde.[27] Zum anderen würden sich die armen Länder stufenweise entwickeln und so Anschluss an die Industrieländer finden.

Films gilt. Vgl. auch das Interview von Thomas Schärer mit Alexander J. Seiler, in: Schärer, Gotthelf, S. 79–85.

22 Die sich auch finanziell an der Filmherstellung beteiligenden Institutionen waren: Basler Stiftung zur Förderung von Entwicklungsländern; Delegierter für technische Zusammenarbeit; Hilfswerk Dahomey der Schweizer Konsumvereine; Hilfswerk der evangelischen Kirchen der Schweiz; Internationaler Christlicher Friedensdienst, schweizerischer Zweig; Migros-Genossenschafts-Bund, Aktion Türkei; Schweizer Auslandhilfe; Schweizerisches Arbeiterhilfswerk; Schweizerischer Caritasverband; Schweizerischer Evangelischer Missionsrat; Schweizerisches Hilfswerk für aussereuropäische Gebiete; Schweizerischer Katholischer Missionsrat; Schweizerische Stiftung für technische Entwicklungshilfe; Schweizerische Vereinigung für internationalen Zivildienst; Solidaritätsfonds des Christlichnationalen Gewerkschaftsbundes der Schweiz; Vereinigung schweizerischer Industrie-Holdinggesellschaften. Vgl. Frei, Entwicklungshilfe, S. 4.

23 Ebd. Die Herkunft des Archivmaterials, aus dem der Film montiert wurde, ist nicht dokumentiert. Eine der Szenen aus dem Landwirtschaftskapitel stammt aus dem Film *Aufbruch in Dahomey,* den Ulrich Schweizer 1963 im Auftrag des VSK drehte. Vgl. dazu Kapitel 5.

24 Der Film fand sich in der Cinémathèque suisse im Filmbestand der Basler Mission unter dem Titel: Pays en voie de développement, Les (Suisse). 1992 0012 01 2A; 1992 0012 02 DFI 2B. Die Cinémathèque stellte mir aufgrund dieser Angaben eine Filmkopie auf DVD zur Verfügung. Wegen der unklaren Rechtslage ist dieser Film nicht auf LORY zugänglich.

25 Schweizer Entwicklungsprojekte konzentrierten sich auf Land- und Forstwirtschaft (Milchwirtschaft, Käsereien, Viehzucht, landwirtschaftliche Grundnahrungsmittel), auf die Schul- und die Berufsbildung, die Maschinen- und Metallindustrie und auf das Gesundheitswesen. Vgl. Waldburger/Zürcher/Scheidegger, Dienst, S. 58.

26 Walt W. Rostow, The Stages of Economic Growth. A Non-communist Manifesto, Cambridge 1960.

27 Kuhn, Solidarität, S. 19. Vgl. auch Daniel Speich Chassé, Der Entwicklungsautomatismus. Ökonomisches Wissen als Heilsversprechen in der ostafrikanischen Dekolonisation, in: Anja Kruke, Dekolonisation. Prozesse und Verflechtungen 1945–1990, Bonn 2009, S. 183–212. Zur Rezeption der Modernisierungstheorie in der Schweiz vgl. Stefan Indermühle, Die Modernisierungstheorie, ihre Rezeption und Adaption in der Schweiz während der Anfangsphase der Entwicklungshilfe 1956–1961, in: Hug/Mesmer, Entwicklungshilfe, S. 202–216.

Der Film beginnt mit einer animierten Weltkarte, zu der eine männliche Kommentarstimme erklärt, dass die Welt dank moderner Technik immer kleiner werde und wir in «einer Welt» leben würden. Diese sei allerdings unterteilt in einen kleinen Teil, in dem Wohlstand herrsche, und in einen grossen, durch Hunger, Krankheit und Unwissenheit geprägten Teil. Nach dieser Einleitung folgen vier Kapitel, welche die Tätigkeitsgebiete der Schweizer Entwicklungshilfe zeigen: Landwirtschaft zur Hungerbekämpfung, Medizin und Hygiene zur Bekämpfung von Krankheiten, Ausbildung zur Bekämpfung der Unwissenheit. Das letzte Kapitel behandelt den industriellen Aufbau, bei dem die schweizerische Wirtschaft den erst gerade in die Unabhängigkeit entlassenen ehemaligen Kolonien helfen könne. Wiederkehrend erfolgt die Aufforderung, nicht nur Not zu lindern, sondern «Hilfe zur Selbsthilfe» zu praktizieren.

Zu Fotografien und Filmausschnitten erläutert der Kommentar zu Beginn jedes Kapitels das jeweilige Entwicklungsproblem. Anschliessend werden – unterstützt durch Bilder von Entwicklungsfachleuten im Einsatz – die dazu passenden schweizerischen Entwicklungslösungen präsentiert. Der Film schliesst mit den pathetischen Worten: «Menschen, in denen wir allzu lange nicht den Mitmenschen gesehen haben, sollen fähig werden, ihre Zukunft aus eigenen Kräften und in eigener Verantwortung zu gestalten. Gerade die Schweiz als neutrales und traditionell humanitäres Land hat die Pflicht, an dieser grossen und langfristigen Aufgabe mitzuwirken zum Besten der einen und einer einigen Welt.»[28] Dazu sind lachende Erwachsene und Kinder aus Afrika und Asien zu sehen.

Obwohl es sich nicht um einen Projektfilm, sondern um eine Archivkompilation handelt, wird auch hier zuerst Hilfsbedürftigkeit diagnostiziert, um anschliessend anhand von Beispielen wirksame Entwicklungsmöglichkeiten durch schweizerische Akteure zu postulieren. Zusätzlich zum Film lag eine Broschüre auf, die Entwicklungsprojekte der Gruppenmitglieder aufführte. Ausserdem gab es wenige Beschriftungen mit Antworten auf die Frage «Warum Entwicklungshilfe?» im Raum. Sie spielten auf die menschliche und auf die christliche Verantwortung an, auf den wirtschaftlichen Vorteil prosperierender Entwicklungsländer für die Schweiz und auf die positive Ausstrahlung internationaler Solidaritätsbekundungen.[29]

Der Auftritt der Entwicklungshilfegruppe mit Film, Broschüre und den kurzen Texten legt das Selbstverständnis der Akteure offen. Die Entwicklungshilfe der frühen 1960er Jahre war ein Feld, in dem sich Schweizer Akteure ihrer selbst vergewissern konnten.[30] Sie ermöglichte es, die eigenen Stärken (Landwirtschaft, Gesundheitswesen und Hygiene, Berufsausbildung) zum Wohl der Schwächeren einzusetzen, das menschliche und das christliche Gewissen zu beruhigen, internationales Prestige zu gewinnen und noch etwas daran zu verdienen. Lukas Zürcher spricht von einer «konzeptionellen wie auch praxis-

28 Entwicklungshilfefilme Expo 64, 0.11.01.
29 Frei, Entwicklungshilfe, S. 3.
30 Zürcher, Ruanda, S. 16.

bezogenen Offenheit», mit der vor allem die DftZ-Zentrale in Bern das Konstrukt Entwicklung «nationalen Selbstbildern» entsprechend definierte, die in der Folge nicht selten im Widerspruch zu den Erfordernissen vor Ort standen.[31]

Nach Ende der Expo 64 bot Rudolf Frei den Film allen Mitgliedern der Gruppe sowie anderen potenziell Interessierten im In- und Ausland zum Kauf an.[32] Grosses Interesse am Film zeigten vor allem die Organisatoren der zweiten Aktion Brot für Brüder (BfB), die von 1965 bis 1967 dauerte und während welcher der Film wiederholt gezeigt wurde.[33] BfB war 1961 als temporäre Geldsammelaktion für das Hilfswerk der evangelischen Kirchen der Schweiz (HEKS) und den Schweizerischen evangelischen Missionsrat ins Leben gerufen worden. Aufgrund des grossen Erfolgs folgten zwei weitere Aktionen, bis BfB sich Anfang der 1970er Jahre als eigene Organisation konstituierte (heute Brot für alle, Bfa).[34]

Ausserdem versuchte Frei, den Film in den Parallelverleih zu bringen. Während dort die Schweizerische Arbeiterbildungszentrale den Film in ihren Verleih aufnahm,[35] lehnte die zum SSVK gehörende Schulfilmzentrale es ohne Begründung ab, den Film für den eigenen Verleih zu erwerben.[36] Ein Grund mag gewesen sein, dass dem SSVK immer mehr Filme gratis zur Verfügung gestellt wurden.[37] Bereits 1961 nahm das SSVK eine Anzahl Filme von UNO-Agenturen wie WHO oder UNICEF unter der Rubrik «Internationale Organisationen» in den Katalog auf.[38] 1965 nutzte die Entwicklungsorganisation Helvetas, die 1955 unter dem Namen Schweizerisches Hilfswerk für aussereuropäische Gebiete (SHAG) gegründet worden war,[39] als erste Schweizer Organisation die Möglichkeit, dem SSVK einen

31 Ebd., S. 180.

32 Vgl. Verwendung des Films nach der Ausstellung, in: BAR, E2005A#1978/137#88*.

33 Protokoll Sitzung des Arbeitsausschusses der Aktion Brot für Brüder vom 18. 1. 1965, in: Bfa-Archiv, Ordner BfB PV unvollständig 1962–1967.

34 Einen Kurzüberblick über die Geschichte von Brot für Brüder bietet Christian Zellweger, Brot für alle. Von der nationalen Kampagne zum Entwicklungsdienst der Evangelischen Kirchen der Schweiz, Bern 2011.

35 Hedi Schaller, SABZ, Brief an Rudolf Frei, 25. 3. 1965, in: BAR, E2005A#1978/137#88*.

36 Schulfilmzentrale Bern, Brief an Rudolf Frei, 18. 1. 1965, in: ebd.

37 Der umtriebige SSVK-Direktor Milton Ray Hartmann hatte das Konzept der Gratisfilme aus den USA mitgebracht, bei dem die Filmanbieter nicht nur für die Produktion, sondern auch für den Verleih zahlten. 1965 konnten insgesamt 500 Filme gratis abgegeben werden, 1968 bereits 1600 und 1970 schon 2500. Die Filme stammten von rund 200 Auftraggebern, darunter Botschaften, Firmen oder internationalen und nationalen Organisationen. Auf diesem Weg kamen auch viele Propagandafilme aus Südafrika, Portugal oder Israel in den Verleih. Die Kataloge wurden ebenfalls gratis abgegeben. Vgl. Hartmann, Lebenswerk, S. 154. 1968 erschien erstmals ein separater Gratisfilmkatalog: SSVK, 1600 16 mm Gratisfilme, 1968.

38 Vgl. Schmalfilmzentrale Bern, Tonfilme 16 mm, 1. Nachtrag 1961.

39 Zur Geschichte von Helvetas vgl. Thomas Möckli, 50 Jahre Helvetas. Inspiration schweizerischer Entwicklungszusammenarbeit im Spannungsfeld von struktureller Abhängigkeit und entwicklungspolitischer Vision (unveröffentlichte Lizentiatsarbeit), Freiburg 2004. Zur Gründung des SHAG vgl. Kathrin Däniker / Betty Stocker, Das erste Entwicklungshilfswerk – ein Schrumpfprodukt. Die Gründung des Schweizerischen Hilfswerks für aussereuropäische Gebiete 1955 und dessen Einbindung in die Entwicklungshilfekonzeption des Bundes, in: Hug/Mesmer, Entwicklungshilfe, S. 175–188.

Entwicklungsfilm zur kostenlosen Verbreitung zur Verfügung zu stellen.[40] Es handelt sich um den Film *Dschai Nepal,* der die Arbeit des Hilfswerks in Nepal zeigt.

Im Lauf der Zeit erweiterte der SSVK sein Angebot an gratis abzugebenden Entwicklungshilfefilmen massiv und offerierte damit interessierten Kreisen ein breites Angebot an Filmen, die ein positives Bild der Entwicklungshilfe zeichneten.

1.2 Kritik an der Fortschrittsidee

Das positive Bild der Entwicklungshilfe wurde erst gegen Ende des Jahrzehnts von einer wachsenden Gruppe entwicklungspolitisch engagierter Personen und Institutionen infrage gestellt.[41] Allerdings störte bereits an der Expo 64 ein kurzer Film des Neuenburgers Henry Brandt die positive Entwicklungsversion.[42] Brandt war an der Expo 64 mit fünf Kurzfilmen präsent, die unter dem Titel *La Suisse s'interroge* Stationen auf dem sogenannten Weg der Schweiz markierten.[43] Seine Präsenz an der Expo 64 zeigt auf, dass Landesausstellungen keine eindimensionalen Veranstaltungen waren, sondern gesellschaftliche Problemzonen sichtbar werden liessen.[44]

In den ersten vier Filmen kontrastierte Brandt schöne Landschaftsbilder und die Annehmlichkeiten der Konsumgesellschaft mit sozialkritischen Fragen zu Themen wie Gastarbeiter, Wohnungsnot und Altersarmut, Umweltverschmutzung und Zubetonierung der Landschaft. Er setzte ein Unbehagen in Filmbilder um, das auch Intellektuelle wie Karl Schmid oder Max Imboden verspürten.[45] Brandt konterkarierte damit die grosse Erzählung, welche die Nachkriegszeit mit Wirtschaftsboom, Konsumgütern und Medien wie Radio und Fernsehen in Verbindung brachte.

Dein Land gehört zur Welt, der fünfte Film, macht in wenigen Minuten eine Tour d'Horizon durch die damalige Weltlage, wobei Politik, Show und ethnografische Bilder bewusst hinter- und nebeneinander gestellt werden. Zentrales Thema des Films ist die Gleichzeitigkeit von Reichtum, technischem Fortschritt, Armut, Hunger und Krieg. Die Gegensätze wurden dadurch verstärkt, dass die

40 SSVK Schmalfilmzentrale, Katalog Tonfilme 16 mm 1965, S. 158.
41 Vgl. Holenstein, Dritte Welt, S. 136–138.
42 In den 1950er Jahren wurde Brandt mit der in Niger gefilmten Produktion *Les nomades du soleil* (1953) bekannt. Zu Brandts Biografie vgl. Roland Cosandey, Brandt, Henry (No 4), in: Historisches Lexikon der Schweiz, http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D9143.php (29. 6. 2016). Zu Brandts Filmografie vgl. Alexandra Walther, La Suisse s'interroge ou l'exercice de l'audace, Lausanne 2016, S. 211 f.
43 Vgl. ebd., S. 25–28.
44 Olivier Lugon / François Vallotton, L'Expo 64 comme médium, in: Bucher/Lugon/Vallotton, Revisiter l'Expo 64, S. 15–31, hier S. 17.
45 Vgl. dazu Koni Weber, Umstrittene Repräsentation der Schweiz. Soziologie, Politik und Kunst bei der Landesausstellung 1964, Tübingen 2014, S. 10. Bei den von Weber zitierten Werken handelt es sich um: Karl Schmid, Unbehagen im Kleinstaat, Zürich 1963; Max Imboden, Helvetisches Malaise, Zürich 1964.

Bilder gleichzeitig von zwei Projektoren nebeneinander projiziert wurden und dass die für den Film komponierte Musik mit Orchester und Chor von Julien-François Zbinden die Bildwirkung durch Harmonien und Dissonanzen unterstützte. Als zum Beispiel im linken Bild fliehende Kriegsopfer und im rechten eine steigende Rakete zu sehen sind, wird der Ton der Oboe immer höher, das Klavierspiel verstärkt die Dramatik durch hart gespielte Akkorde.

Dein Land gehört zur Welt wies das Publikum einerseits auf die Faszination unterschiedlicher Kulturen hin und machte andererseits deutlich, dass der technische Fortschritt des Nordens für Elend und Krieg im Süden mitverantwortlich war. Damit stellte er die positive Wirkung technischer Entwicklung infrage, die im Dokumentarfilm der «Gruppe Entwicklungshilfe» in Szene gesetzt wurde.

Brandts Intention, das helvetische Selbstverständnis mit Blick auf die Welt anzukratzen, machte Eindruck. So kommentierte die «Neue Zürcher Zeitung», Brandt sei «eine erschütternde Montage gelungen», welche «die zusammenfassende Frage» stelle.[46]

Mit seinem Expo-64-Beitrag setzte Brandt eine wichtige cineastische Marke, die weitherum beachtet wurde und ihn zu einem der Wegbereiter des Neuen Schweizer Films machte.[47] Sein skeptischer Blick auf die Nord-Süd-Problematik kratzte zwar am Lack des Fortschrittsdenkens, vermochte aber den Sinn der technischen Entwicklungshilfe nicht nachhaltig infrage zu stellen.

1.3 Entwicklungszusammenarbeit am Fernsehen

Neben der Expo 64 bot sich den Entwicklungsakteuren auch das aufstrebende Medium Fernsehen als Plattform an, bewegte Bilder über sinnvolle und funktionierende Entwicklungshilfe im Kampf gegen die aufkeimende Skepsis einzusetzen.

In den 1960er Jahren wurde die audiovisuelle Medienlandschaft der Schweiz durch den Erfolg des Fernsehens umgepflügt. Erreichte die Zahl der Kinoeintritte 1960 noch einen neuen Höchststand, nahm sie anschliessend kontinuierlich ab.[48] Gleichzeitig schnellte die Zahl der Fernsehkonzessionen in die Höhe.[49]

46 sb, Bewegte und bewegende Bilder, in: Neue Zürcher Zeitung (NZZ), 12. 6. 1964. Zur kontroversen Entstehungsgeschichte von Brandts Film siehe: Walther, La Suisse s'interroge.

47 Auch der Film *Les Apprentis* von Alain Tanner, der an der Expo seine Premiere feierte, wurde in der schweizerischen Filmhistoriografie zu dieser Kategorie gezählt. Jaques weist allerdings nach, dass der Film an der Expo zwar Aufmerksamkeit erhielt, von verschiedenen Seiten aber als zu wenig innovativ und zu wenig kritisch beurteilt wurde. Vgl. Pierre-Emmanuel Jaques, Une école du documentaire suisse? Les Apprentis à l'Expo, emblème du «nouveau cinéma suisse», in: Bucher/Lugon/Vallotton, Revisiter l'Expo 64, S. 346–364. Zur Rolle von Brandt und Tanner in der Vorbereitung der Expo 64 vgl. Alexandra Walther, Aux racines du «nouveau cinéma suisse»? Le projet de Tanner, Brandt et Goretta pour l'Exposition nationale de 1964, in: 1895 54 (2008), S. 111–145.

48 1960 wurden 40 Millionen Kinoeintritte in der Schweiz gezählt. Danach ging die Zahl markant zurück. Vgl. dazu: Moeschler, Schweizer Film, S. 52 f.

49 1960 waren es 129'000 Konzessionen, 1968 bereits 1 Million. Vgl. François Vallotton, Anastasie ou Cassandre? Le rôle de la radio-télévision dans la société helvétique, in: Theo Mäusli / An-

Das neue Medium war per definitionem mit dem Reiz verbunden, in die Ferne zu sehen und Bilder fremder Kulturen in die Stube zu projizieren. Bereits zu Beginn des Sendebetriebs suchte das Fernsehen die Zusammenarbeit mit Personen wie Ulrich Tilgenkamp (ab 1953) und René Gardi (ab 1958), die selbst gedrehtes Filmmaterial zeigten und von ihren Reisen nach Afrika oder Asien erzählten.[50] Sie waren Teil der populärethnografischen Grundversorgung, welche die Fremdheit anderer Kulturen in den Vordergrund stellte und den traditionellen Kulturfilm aus dem Parallelverleih ins Fernsehen übertrug. Trotz häufiger Veränderungen in der Programmstruktur des Fernsehens blieben populärethnografische Sendungen während des ganzen Untersuchungszeitraums eine wichtige Informationsquelle über Kulturen des Südens.[51]

Bereits zu Beginn der 1960er Jahre zeigte das Fernsehen auch vereinzelte Filme zu Entwicklungsthemen. Der Deutschschweizer Kanal strahlte dokumentarische Eigenproduktionen aus, die in wohlwollender Weise über schweizerische Entwicklungsprojekte berichteten. Dazu zählt namentlich ein Dokumentarfilm der Fernsehmitarbeiter Carl Zibung und Alphons Matt über das schweizerische Engagement in Nepal,[52] das sich bald als Schwerpunktland für schweizerische Entwicklungsanstrengungen etablieren sollte.[53] Eigenproduktionen konnten zudem für Fernseh- und Radiosendungen hergestellt werden, so etwa die von Carl Zibung und Robert D. Garbade für das Fernsehen und von Ernst Schnellmann für das Radio produzierte Dokumentation über das indische Lepradorf Anandwan, das von der Schweizer Auslandhilfe (später Swissaid) unterstützt wurde.[54]

Neben Eigenproduktionen übernahm das Fernsehen Filme von privaten Entwicklungsorganisationen. So lief der bereits erwähnte Helvetas-Film *Dschai Nepal* im Oktober 1965 im Deutschschweizer Programm.[55] Im Fernseh-Programmheft

---

dreas Steigmeier / François Vallotton (Hg.), Radio und Fernsehen in der Schweiz. Geschichte der Schweizerischen Radio- und Fernsehgesellschaft SRG 1983–2011, Baden 2012, S. 37–76, hier S. 43.

50 Zu Tilgenkamp im Schweizer Fernsehen vgl. Adrian Scherrer, Mond und Mikroskop, in: Mäusli/Steigmeier/Vallotton, Radio und Fernsehen in der Schweiz, S. 324 f. Zu seiner Biografie vgl. den Nachruf in der Programmzeitschrift: Gestorben: Dr. Erich Tilgenkamp, in: Radio + Fernsehen 16 (1966), S. 15. Zu Gardi vgl. Kapitel 4.

51 1973 wurde dafür extra das Sendegefäss *Länder – Reisen – Völker* geschaffen, das zum Auffangbecken für neuere Filme über aussereuropäische Kulturen wurde und bis Ende der 1980er Jahre existierte. Die Datenbank des Deutschschweizer Fernsehens SRF weist den letzten Beitrag 1989 aus. Vgl. SRF-Mediendatenbank FARO (passwortgeschützte Online-Version, 9. 6. 2016).

52 Die Fernsehdokumentation lief am Freitag, 4. 3. 1960, um 21 Uhr 35. Vgl. Radio + Fernsehen 9 (1960). Wird nur auf die Ausstrahlung verwiesen, beschränke ich mich auf die Nennung der Ausgabe der Programmzeitschrift.

53 Zum schweizerischen Entwicklungsengagement in Nepal vgl. Elmer Udry, Visions and Agents. Zur Innensicht eines ehemaligen Entwicklungshelfers vgl. Wilhelm, Gemeinsam unterwegs.

54 Die Fernsehreportage lief am 28. 2. 1964 um 20 Uhr 35 im Deutschschweizer Fernsehen unter dem Titel *Ein Volk kämpft um Fortschritt,* die Radiosendung unter dem Titel *Ein heller Fleck in unserer Zeit* am 23. 2. um 20 Uhr 30 in Radio Beromünster. In der Programmzeitschrift erschien dazu ein Bildbericht. Vgl. EWS, Anandwan, in: Radio + Fernsehen 8 (1964), S. 6 f.

55 Die Ausstrahlung war am Mittwoch, 20. 10. 1965, um 21 Uhr 05.

wird auf das noch zarte Pflänzchen Entwicklungshilfe verwiesen, das erst zu wachsen begonnen hatte: «Darum braucht das Aufbauwerk, für das unsere Landsleute in Nepal einstehen, die Anteilnahme und Mithilfe der Schweizer in der Heimat. Die ‹Aktion Helvetas› will uns daran erinnern.»[56] Ein Jahr später, im Gefolge der ersten Krise der Entwicklungshilfe, gelang es den staatlichen Entwicklungsakteuren gar, das Fernsehen für eine gemeinsame Produktion zu gewinnen.

Das Deutschschweizer Fernsehen steckte damals in einer Umbruchphase. 1965 wurde zwecks Generierung weiterer Mittel das Werbefernsehen eingeführt und der sendefreie Dienstag abgeschafft.[57] Dadurch wurde die systematische Programmforschung erforderlich, welche für die Berechnung der Preise für TV-Spots unabdingbar war. Sie markierte auch den Übergang von der Angebots- zur Nachfrageorientierung, was für die Programmverantwortlichen schrittweise Anpassungen der Programmstrukturen auf Mehrheitspublika hin bedeutete. Als Konzession an kulturpessimistische Stimmen, welche sowohl gegen die Aufhebung des sendefreien Dienstags wie gegen die Einführung des Werbefernsehens waren, wurde das Dienstagsstudio eingeführt. Bis 1970 liefen dort zur besten Sendezeit volksbildende Sendungen,[58] so auch die grosse Entwicklungshilfereihe, bestehend aus fünf in Asien und Afrika aufgenommenen Projektfilmen und einer Diskussionssendung.[59]

Die Reihe startete im Februar 1966 mit einer gemeinsamen Pressekonferenz von Fernsehdirektor Guido Frei und dem DftZ-Delegierten August R. Lindt.[60] Er begründete die Offensive mit der erlahmenden Begeisterung der Bevölkerung für die Entwicklungshilfe. Schlechte Nachrichten und spärliche Erfolge würden einen schlechten Eindruck machen. Diese zeigten indes nicht das ganze Bild, denn Regierungswechsel, Krisen und Konflikte würden sich deshalb so dicht folgen, «weil den Bevölkerungen der Entwicklungsländer Ausbildung und hinreichendes Lebensniveau fehlen». Die Aufgabe der Entwicklungshilfe sei aber gerade die Hebung des Lebensniveaus und vor allem die Ausbildung. Es handle sich um eine langfristige Unternehmung in kleinen Schritten, die sich «auf alle Fälle an den Einzelmenschen und dann an die Gruppen richten muss, die Träger jeder Entwicklung sind».[61] Lindt betonte, dass es nicht um Propaganda und kurzfristige Effekte gehen dürfe. Er setzte grosse Hoffnung auf das Fernsehen, weil es kleine Fortschritte vor Ort aufzeigen und die Illusion der schnellen Wirkung relativie-

56 E. T., Die Schweiz Asiens: Dschai Nepal, in: Radio + Fernsehen 42 (1965), S. 12 f.

57 Zur Ankündigung vgl. die Kurzmeldung zur Einführung von Werbung und zur Aufhebung des sendefreien Dienstags in: Radio + Fernsehen 39 (1964), S. 32. Zu den Konsequenzen für das Programmangebot vgl. Edzard Schade, Die SRG auf dem Weg zur forschungsbasierten Programmgestaltung, in: Mäusli/Steigmeier/Vallotton, Radio und Fernsehen in der Schweiz, S. 293–357, hier S. 319.

58 Ebd., S. 320.

59 Teams aus der Romandie und aus der Deutschschweiz drehten die fünf Filme. Vgl. Entwicklungshilfe, in: SRF-Archiv, Ordner 977, Dienstagskurse.

60 Vgl. ac, Ein Zyklus über Entwicklungshilfe, in: NZZ, 16. 2. 1966.

61 August R. Lindt, Warum Fernsehfilme über Entwicklungshilfe?, in: Radio + Fernsehen 8 (1966), S. 10.

ren könne. Thematisch richteten die Filme den Fokus auf einige Schwerpunkte der technischen Entwicklungshilfe: Schulbildung und Handwerksausbildung, Genossenschaftswesen, Medizin und Landwirtschaft.[62]

Die Sendereihe und die Pressekonferenz hatten ein breites, wohlwollendes Presseecho zur Folge.[63] In der letzten Sendung lud das Fernsehen Befürworter und Kritiker der Entwicklungshilfe ein, darunter Lindt.[64] Die Teilnehmenden der Diskussion wurden mit einer Umfrage konfrontiert, die ein repräsentatives Bild zu Vorstellungen über die Schweizer Entwicklungshilfe zu geben versprach.[65] Die Resultate stellten die Entwicklungshilfe zwar nicht grundsätzlich infrage. Ein grosser Teil der Befragten wollte aber prioritär den Armen in der Schweiz Hilfe zukommen lassen. Die Entwicklungshilfe-Kritiker monierten, dass wegen der zu hohen Verwaltungskosten zu wenig direkte Hilfe geleistet werde. Ein kleiner Teil fürchtete, dass die Hilfe mögliche künftige Gegner stärken könnte.[66] Die Programmzeitschrift zitierte Felice A. Vitali, Leiter der Abteilung Politik und Wirtschaft des Schweizer Fernsehens, der zur Überwindung der Skepsis aufrief. Die Verantwortung für Entwicklungshilfe dürfe nicht an den Bund abgeschoben werden. Auch die Wirtschaft, private Institutionen und letztlich jeder Einzelne sollten sich engagieren.[67]

Der privilegierte Sendeplatz und der öffentliche Sukkurs durch die Fernsehverantwortlichen zeigen, dass Entwicklungshilfe Mitte der 1960er Jahre als noble staatliche Aufgabe wahrgenommen wurde, für die sich auch der öffentlich-rechtliche Sender gern einsetzte. Dem DftZ gab der Auftritt die einzigartige Möglichkeit, im aufstrebenden Medium Fernsehen der Skepsis der Bevölkerung entgegenzutreten und mithilfe von Dokumentarfilmen und Diskussionen aufzuzeigen, dass Entwicklungshilfe trotz ausbleibenden schnellen Resultaten notwendig und sinnvoll sei. Allerdings wurde die Gewissheit der DftZ- und Fernsehvertreter, in den Filmen und Diskussionen die richtigen Entwicklungsrezepte zu verkaufen, bereits kurze Zeit später fundamental infrage gestellt.

---

62 Vgl. die Zusammenfassung und Vorschau: db, Entwicklungshilfe – Herausforderung oder Illusion, in: Radio + Fernsehen 6 (1966), S. 11. Die Sendedaten waren: 15. 2. (Togo), 22. 2. (Kamerun), 1. 3. (Ruanda), 8. 3. (Ghana), 15. 3. (Indien), 22. 3. (Diskussion), jeweils Dienstag um 20 Uhr 20.

63 Im Pressespiegel, den das Schweizer Fernsehen zur Sendereihe zusammenstellte, sind 19 Zeitungsausschnitte zu finden. Vgl. Entwicklungshilfe, in: SRF-Archiv, Ordner 977, Dienstagskurse. Die weiteren Akten berichten über die internen Abläufe, die zur Sendereihe führten. Korrespondenz zwischen dem Fernsehen und den Diskussionsteilnehmern fehlt aber.

64 Die «Neue Zürcher Zeitung» sah die Befürworter der Entwicklungshilfe als Sieger des Austausches. Ihre Argumente seien stichhaltiger gewesen, «so dass die Diskussion letzten Endes als wirkungsvolles Plädoyer für die Entwicklungshilfe wirkte». Vgl. rm, Entwicklungshilfe – Herausforderung oder Illusion, in: NZZ, 24. 3. 1966.

65 In den Unterlagen zur Sendereihe im Archiv von SRF heisst es, das Schweizer Fernsehen habe die Umfrage bei der Forschungsstelle für praktische Sozialforschung in Auftrag gegeben. Die Studie fehlt dort jedoch. Vgl. Entwicklungshilfe, in: SRF-Archiv, Ordner 977, Dienstagskurse.

66 Möckli, Helvetas, S. 56, Anm. 47.

67 rw, Wie denkt der Schweizer über die Entwicklungshilfe?, in: Radio + Fernsehen 11 (1966), S. 10.

2 Dokumentarfilme zur entwicklungspolitischen Bewusstseinsbildung

Die sozialpolitischen Friktionen von «1968» beeinflussten sowohl die Entwicklungsdebatte wie auch die Diskussionen über das Filmemachen fundamental. Die zeitliche Parallelität führte Anfang der 1970er Jahre zu einer fruchtbaren Zusammenarbeit zwischen denjenigen Entwicklungsakteuren, die sich einem neuen Entwicklungsnarrativ verschrieben hatten, und einigen Filmemachern aus dem Umfeld des Neuen Schweizer Films. Gemeinsam erweiterten sie das Angebot an Filmen zu Entwicklungsthemen. Zusätzlich zu den bisherigen, häufig projektbasierten Entwicklungshilfefilmen entstanden nun Produktionen, die unterschiedliche Entwicklungstempi auf wirtschaftliche und politische Ausbeutungsmechanismen des Nordens zurückführten.

2.1 Ausbildung eines neuen Entwicklungsnarrativs

Im Oktober 1970 fand im Bundeshaus Bern die wegweisende Interkonfessionelle Konferenz Schweiz – Dritte Welt statt.[1] Ihr Ziel bestand darin, Fachleute aus verschiedenen Erfahrungsbereichen «in einer neuen Weise mit den Problemen der entwicklungsgehemmten Länder zu konfrontieren».[2] Während zweier Tage diskutierten kritische Jugendliche, vor allem Studierende und Assistierende aus Universitäten, mit Vertretern von Politik, Wirtschaft, Zivilgesellschaft, Verwaltung und Wissenschaft über Entwicklungskonzepte. Stargast war der frühere UNCTAD-Generalsekretär Raoul Prebisch, einer der Väter der Dependenztheorie.[3] Diese ersetzte die Vorstellung eines vorgegebenen, linearen Entwicklungswegs durch ein Modell, das Entwicklungsdifferenzen als Folge der kapitalistischen Weltwirtschaft mit ihrem Machtungleichgewicht zwischen Zentren und Peripherien darstellt.[4] In seiner Rede konstatierte er, dass die Beteiligung aller an den «materiellen und immateriellen Gütern einer Gesellschaft» nur mit einer fundamentalen Verschiebung der Machtstrukturen möglich sei.[5]

1 Die Organisation der Konferenz lag bei einem ökumenischen Studienausschuss, dem Vertreter der drei Landeskirchen angehörten. Vgl. Holenstein, Dritte Welt, S. 131–133.
2 Hans K. Schmocker / Michael Traber, Schweiz – Dritte Welt. Berichte und Dokumente der Interkonfessionellen Konferenz in Bern, Zürich 1971, S. 36.
3 Stephan Tschirren: «Die Kirchen besetzen das Bundeshaus». Die Interkonfessionelle Konferenz Schweiz und Dritte Welt als Wendepunkt in der Entwicklungspolitik?, in: Schweizerische Zeitschrift für Religions- und Kulturgeschichte 104 (2010), S. 181–199, hier S. 182 f.
4 Vgl. Kuhn, Solidarität, S. 19.
5 Martin Stähli, Die interkonfessionelle Konferenz Schweiz und Dritte Welt, in: Neue Wege 64/12 (1970), S. 358.

Zusätzlich zu den von Prebisch angesprochenen grundsätzlichen Fragen zu den globalen Ursachen von Entwicklungsdifferenzen wurde an der Konferenz darüber diskutiert, wie die Schweizer Bevölkerung über die Entwicklungsprobleme und ihre Beseitigung informiert werden sollte. Eine Studie, die zur Vorbereitung der Konferenz verfasst worden war, hatte aufgezeigt, dass «über die Fragen der Dritten Welt in der Schweizer Presse nur wenig und erst noch höchst mangelhaft und einseitig informiert wird».[6] Das Kapitel «Information und Bewusstseinsbildung» des Schlussdokuments[7] stellt sodann die Frage, wie die neuen Erkenntnisse über strukturelle Entwicklungshindernisse auf globaler und lokaler Ebene vermittelt werden könnten. Weil emotionale Appelle zu Hunger und Armut in der Welt den wirklichen Problemen nicht gerecht würden, forderte das Papier die Aufdeckung der «Mechanismen und Machtstrukturen der internationalen Beziehungen in Politik, Wirtschaft, Handel und Finanzen». Dazu sei es einerseits nötig, die eigene Handelspolitik zu kennen und Informationen über die realwirtschaftlichen Geld- und Warenflüsse zu erhalten. Andererseits dürfe Entwicklung nicht auf wirtschaftliches Wachstum reduziert werden, sondern müsse als Prozess erkannt werden, der soziale, kulturelle und politische Konsequenzen nach sich ziehe.[8]

Insgesamt führte die Dynamik rund um die Interkonfessionelle Konferenz Schweiz – Dritte Welt zu einem neuen Entwicklungsnarrativ. Dieses stützte sich nicht mehr auf die Modernisierungs-, sondern auf die Dependenztheorie. Die Entwicklungsakteure richteten den Fokus nun verstärkt auf Entwicklungsdifferenzen, die sie auf ungerechte globale und lokale Machtstrukturen zurückführten und für die sie die Schweiz mitverantwortlich machten.[9]

Zusätzlich zur Dependenztheorie genoss die aus Lateinamerika nach Europa ausstrahlende Theologie der Befreiung[10] grosses Prestige bei entwicklungsinteressierten Kreisen innerhalb und ausserhalb der Kirche.[11] Sie forderte von den Christen nicht nur zu glauben, sondern sich auch gegen die sozioökonomischen Bedingungen von Armut zu wehren, um den Menschen im Diesseits ein menschenwürdiges Leben zu ermöglichen.[12]

---

6 Ebd., S. 360.
7 Schmocker/Traber, Schweiz, S. 69–79.
8 Ebd., S. 72 f.
9 Kuhn, Solidarität, S. 23.
10 Der Begriff wurde vom Dominikaner Gustavo Gutiérrez im 1971 erschienenen Buch: Teología de la liberación. Perspectivas begründet. Gutiérrez verstand Theologie als eine Verbindung von «reflection and praxis», wobei der englische Begriff «praxis» nicht dasselbe wie «practice» bedeutete. Mit «praxis» war nicht nur die Tat gemeint, wie es häufig vor allem in Europa missverstanden wurde, sondern immer eine kritische Hinwendung zu Engagement. Vgl. Ondina E. González / Justo Luis González, Christianity in Latin America. A History, Cambridge 2008, S. 254 f.
11 Zur Rezeption in der Schweiz vgl. Regula Renschler, Im Ringen um ein neues Verständnis der Welt 1956–1974, in: Holenstein/Strahm/Renschler, Entwicklung heisst Befreiung, S. 77–109, hier S. 97 f.
12 Hans-Joachim König, Kleine Geschichte Lateinamerikas, S. 702–708.

Ausserdem blickten europäische Entwicklungsfachleute hoffnungsvoll nach Tansania.[13] Dort rief Präsident Julius K. Nyerere 1967 in der Arusha-Erklärung die sogenannte Ujamaa-Bewegung ins Leben. Sie bezweckte, mit einer spezifisch afrikanischen Form des Sozialismus eine eigenständige, selbstbewusste Entwicklung in Gang zu setzen. Dadurch sollte die Eigenversorgung der Bevölkerung unabhängig von Einmischungen der beiden grossen Machtblöcke dezentral organisiert werden.[14]

Parallel zu diesen lateinamerikanischen und afrikanischen Inspirationen wirkte der Bericht des ehemaligen kanadischen Ministerpräsidenten Lester Pearson von 1969[15] direkt auf die Schweizer Entwicklungsdebatte ein. Aufgrund seiner Analyse der internationalen Entwicklung forderte Pearson eine engere internationale Zusammenarbeit zwischen Industrie- und Entwicklungsländern. Besonders wichtig seien die Schaffung fairerer Handelsstrukturen, klare Aufgabenzuweisungen der Partner, Schuldenabbau und höhere Entwicklungsausgaben der Industrieländer gepaart mit Geburtenkontrolle in den Entwicklungsländern.[16]

Das neue Narrativ wurde zwar von massgeblichen Akteuren im Feld getragen. Ablehnung erfuhr es von Kreisen aus dem rechten politischen Lager, die Entwicklungshilfe nur dann guthiessen, wenn sie humanitär und karitativ ausgerichtet war.[17]

Das Zauberwort des neuen Entwicklungsnarrativs und des angestrebten gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Wandels hiess «Bewusstseinsbildung». Zur Förderung des Bewusstseins sollte gemäss den Teilnehmenden der Interkonfessionellen Konferenz Schweiz – Dritte Welt eine «Zentralstelle für Informations- und Öffentlichkeitsarbeit» etabliert werden. Die im Juni 1970 von den kirchlichen Sammelorganisationen Brot für Brüder und Fastenopfer sowie von Swissaid gegründete Arbeitsgemeinschaft der Hilfswerke, zu der ein Jahr später auch Helvetas stiess,[18] setzte diese Forderung 1971 mit der Gründung der Informationsstelle Dritte Welt i3w in die Tat um.[19]

Vor diesem Hintergrund veränderte sich um 1970 die Rolle der Dokumentarfilmerinnen und -filmer. Nicht die Heldengeschichten erfolgreicher Entwicklungsarbeit waren gefragt, sondern neue Formen der Bewusstseinsarbeit, bei der

13 Vgl. Renschler, Ringen, S. 99 f.
14 Andreas Eckert, Herrschen und verwalten. Afrikanische Bürokraten, staatliche Ordnung und Politik in Tanzania, 1920–1970, München 2007, S. 223.
15 Die deutschsprachige Version erschien ebenfalls 1969: Lester Pearson, Der Pearson-Bericht. Bestandesaufnahme und Vorschläge zur Entwicklungspolitik. Bericht der Kommission für Internationale Entwicklung, Wien 1969.
16 Waldburger/Zürcher/Scheidegger, Dienst, S. 71.
17 Ebd., S. 84.
18 Zu den Gründungsumständen der Arbeitsgemeinschaft siehe Jörg Ernst, Die entwicklungss politische Öffentlichkeitsarbeit der evangelischen Kirchen in Deutschland und der Schweiz, Münster 1999, S. 212–218. Vgl. auch Sibylla Pigni, Eine Stimme für die Entwicklungspolitik. Entwicklungspolitisches Lobbying am Beispiel von Swissaid, Fastenopfer, Brot für Brüder und Helvetas, Frauenfeld 2010, S. 212–214.
19 Ernst, Öffentlichkeitsarbeit, S. 214–218.

das Audiovisuelle eine entscheidende Rolle spielen sollte. Bereits während der Vorbereitungszeit zur Gründung der Arbeitsgemeinschaft wurden Überlegungen des Medienpädagogen Hanspeter Stalder diskutiert, wie Dokumentarfilme in der Informationsvermittlung eingesetzt werden könnten. Das Ziel des Filmeinsatzes war gemäss Stalder, dass sich ein Dialog zwischen Publikum und Film entspinnen könne: «Der Film stellt Fragen; der Zuschauer muss sie beantworten.» Für Stalder war klar, dass Filmvorführungen immer mit einem gut vorbereiteten Gespräch einhergehen sollten. Er forderte deshalb dazu auf, die Filme vorher gründlich zu studieren und sich genau zu überlegen, welche Kontextinformationen zum Einsatz kommen sollten.[20]

Weiter sorgten einzelne Filme für Furore. Allen voran der Film *Bananera Libertad* des jungen Schweizer Regisseurs Peter von Gunten, der 1971 breite entwicklungsinteressierte Kreise euphorisierte. Von Gunten, auf dessen Wirken im Kapitel 6 ausführlich eingegangen wird, stellte nicht nur Entwicklungsdifferenzen dar, sondern verwies auf die Verantwortung der kapitalistischen Staaten und der multinationalen Konzerne, die Entwicklungsdifferenzen förderten und zu ihren Gunsten ausnutzten.

Von Gunten gehörte zur jungen Garde des Neuen Schweizer Films, dessen «Jahr Null» 1966 in Solothurn ausgerufen wurde. Dort fanden unter dem Titel «Schweizer Film heute» die Vorläufer der heutigen Filmtage statt.[21] Die Filmschaffenden forderten mehr Realitätsgehalt und eine kritische Auseinandersetzung mit der Gesellschaft.[22] Sie verstanden sich als Autorenfilmer, die unabhängig von Auftraggebern ihre eigenen Geschichten erzählen. Um diese finanzieren zu können, plädierten sie für mehr öffentliche Filmförderung.[23]

Die Proklamierung einer neuen Zeitrechnung in der schweizerischen Filmgeschichte wurde von filmtechnischen Errungenschaften begleitet. So kamen in den 1960er Jahren leichte, leise Kameras auf, die zusammen mit tragbaren Tonbandgeräten die Voraussetzung für die internationale Revolution des Dokumentarfilms, die mit den Bewegungen des «Cinéma vérité» und des «Direct cinema» assoziiert werden, schufen.[24] Die Veränderungen manifestierten sich darin, dass

20 Hanspeter Stalder, Zum Einsatz von Filmen in der Bildungsarbeit, mit: Arbeitsgemeinschaft Brot für Brüder, Fastenopfer, Swissaid (Hg.), Filmliste, 31. Oktober 1969, in: Bfa-Archiv, Ordner BfB III 1968–69 Komitee.

21 Der Ausdruck «Jahr Null» stammte vom Vorstandsmitglied der Solothurner Filmtage, Urs Reinhard, in: Filmgilde Solothurn, Dossier Gesammelte Berichte der Tagung, Solothurn 1966, S. 13, zitiert nach: Schärer, Gotthelf, S. 305.

22 Schärer, Gotthelf, S. 299–329.

23 Der Auftragsfilm blieb die Regel. Ein Beispiel für einen bekennenden Auftragsfilmer war Ulrich Schweizer, auf den im Kapitel 5 genauer eingegangen wird.

24 Vgl. Charles Musser, Cinéma Vérité und der neue Dokumentarismus, in: Geoffrey Nowell-Smith, Geschichte des internationalen Films, Stuttgart 2006, S. 481–491, hier S. 481. Siehe auch: Séverine Graff, L'influence des technologies dans l'émergence du cinéma-vérité. Stephan Kudelski et l'invention du magnétophone Nagra III, in: Alain Boillat / Philipp Brunner / Barbara Flückiger (Hg.), Kino CH. Rezeption, Ästhetik, Geschichte / Cinéma CH. Réception, esthétique, histoire, Marburg 2008, S. 233–246.

Filmschaffende porträtierte Menschen über längere Zeit mit Kamera und Mikrofon begleiten und das Material einfacher synchron montieren konnten.[25]

Thematisch konzentrierte sich die junge Garde des neuen Schweizer Films auf die eigene Gesellschaft und auf den Umgang mit ihren Rändern. «Die Helden der neuen Dokumentarfilme» waren behinderte Menschen, Ausländerinnen und Ausländer, Gefängnisinsassen und Trinker.[26] Etwas später kamen kritische Auseinandersetzungen mit der Schweiz im Zweiten Weltkrieg dazu.[27] Der Blick über die Landesgrenzen in die Dritte Welt[28] interessierte nur eine kleine, aber engagierte Minderheit der neuen Generation.[29]

Inspirationen holten sich die Filmschaffenden nicht nur in Solothurn oder ab 1969 in Nyon,[30] sondern auch an den deutschen Festivals in Oberhausen, Mannheim oder im ostdeutschen Leipzig.[31] Ebenso wie die reiche Schweizer Filmclubszene[32] boten diese Festivals den Zugang zu Werken etwa aus Osteuropa oder Lateinamerika, die aufgrund ihrer inhaltlichen oder formalen Ausprägung nicht im Schweizer Programmkino liefen.

Als Forum für die Diskussion über Filme zu entwicklungsrelevanten Themen im deutschsprachigen Raum etablierte sich ab 1972 der Fernsehworkshop Entwicklungspolitik. Sein Ziel war die Präsentation und Prämierung von Dokumentarfilmen, die Entwicklungsthemen behandelten. Der alle zwei Jahre stattfindende Anlass, der alternierend von einer katholischen und einer evangelischen Akademie organisiert wurde, war während Jahren ein wichtiger Ort, um über den korrekten filmischen Umgang mit der Entwicklungsproblematik zu diskutieren.[33] Einige junge Filmschaffende, zu denen auch Peter von

25 Zur Technik des Synchrontons vgl. André Amsler, Rückblende. Vom Schwarzweissfilm zum Digitalvideo. Fünfzig Jahre Produktionstechnik, Zürich 2004, S. 186–189.

26 Martin Schaub, Film in der Schweiz, Zürich 1997, S. 62 f.

27 Ebd., S. 105–107.

28 In den 1970er Jahren etablierte sich der Terminus «Dritte Welt» als Synonym für Entwicklungsländer in der Entwicklungsdebatte. Zur Geschichte und Problematik des Begriffs vgl. Jürgen Dinkel, «Dritte Welt» – Geschichte und Semantiken, Version 1.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte, 6. 10. 2014, http://docupedia.de/zg/Dritte_Welt (29. 6. 2016). Vgl. ausserdem: Christoph Kalter, «Le monde va de l'avant. Et vous êtes en marge». Dekolonisierung, Dezentrierung des Westens und Entdeckung der ‹Dritten Welt› in der radikalen Linken in Frankreich in den 1960er Jahren, in: Anja Kruke (Hg.), Dekolonisation. Prozesse und Verflechtungen 1945–1990, Bonn 2009, S. 99–132, hier S. 101–105; Kuhn, Solidarität, S. 14 f. In meiner Arbeit wird der Begriff nur im Zusammenhang mit Quellen verwendet, ohne Anführungs- und Schlusszeichen, wenn es sich nicht um ein Zitat handelt. Vgl. auch oben, Einleitung, S. 10, Anm. 6.

29 Vgl. dazu: Schaub, Film, S. 91; Wilhelm Roth, Der Dokumentarfilm seit 1960, München 1982, S. 177–180.

30 Moritz de Hadeln, C'est du cinéma!, Nyon 1988.

31 Zu den deutschen Festivals vgl. Andreas Kötzing, Kultur- und Filmpolitik im Kalten Krieg. Die Festivals von Leipzig und Oberhausen in gesamtdeutscher Perspektive, 1954–1972, Göttingen 2013. Zu Leipzig vgl. Moine, Caroline, Cinéma et guerre froide. Histoire du festival de films documentaires de Leipzig (1955–1990), Paris 2014. Zu Oberhausen vgl. Michaela S. Ast, «Der alte Film ist tot. Wir glauben an den neuen.» Die Genese des Jungen Deutschen Films, S. 261–294.

32 Vgl. Schärer, Gotthelf, S. 535–539.

33 Zur Geschichte und Bedeutung des Fernsehworkshops vgl. Jens Harms, Zwanzig Jahre

Gunten gehörte, ereiferten sich heftig ob der starken Präsenz von kirchlichen Spendenfilmen und empörten sich über die ungenügende thematische Auseinandersetzung mit Entwicklungsthemen durch die verantwortlichen Fernsehredaktionen. Mit der Dependenztheorie im Rücken forderten sie Filme, die Verflechtungen von multinationalen Unternehmen, westlichen Staaten und ausbeuterischen Machthabern im Süden aufdeckten. Sie wollten anklagende, anwaltschaftliche Filme, welche Partei für die Unterdrückten nehmen und die sie in den Fernsehprogrammen nicht sahen.[34]

2.2 Neues Forum für die Promotion von Entwicklungsfilmen

Für die Promotion und die Verbreitung der engagierten entwicklungspolitischen Filme in der Schweiz konnten Entwicklungsakteure und Filmemacher in den 1970er Jahren auf die beiden christlichen Mediendienste und ihre Verleihorganisationen zählen. Ihre Bedeutung manifestierte sich nicht zuletzt im einflussreichen, 1975 erschienenen Bericht «Entwicklungsland Welt – Entwicklungsland Schweiz».[35] Dieser stellt einen Höhepunkt der entwicklungspolitischen Debatte in den 1970er Jahren dar. Er war das Resultat des grossen Engagements entwicklungsinteressierter Kreise im Gesetzgebungsprozess für das erste Schweizer Entwicklungshilfegesetz, das 1976 nach mehrjähriger Arbeit in Kraft treten sollte.[36] Die Entwicklungsorganisationen schalteten sich in den Gesetzgebungsprozess ein, weil sie befürchteten, dass die von der politischen Rechten eingebrachte Förderung der handelsmässigen Hilfe ein zu grosses Gewicht bekommen würde. Eines der Kapitel des Berichts beschäftigt sich mit der Frage, wie die Kommunikation zu entwicklungsrelevanten Themen verbessert werden könnte. Der Text ruft dazu auf, mit allen möglichen massenmedialen Mitteln – das heisst mit Filmen, Tonbildschauen, Schallplatten, Postern und Aufzeichnungen von Radio- und Fernsehsendungen – zu versuchen, breite Bevölkerungskreise dazu zu bringen, sich mit den Benachteiligten der Welt zu solidarisieren.[37] Für die Umsetzung dieser Kommunikationsstrategie schlug der Bericht vor, mit den Verleihstellen der evangelischen und der katholischen Kirche und der neu geschaffenen Informationsstelle Dritte Welt zusammenzuarbeiten.[38]

Fernsehworkshop. Der Traum von einer gerechten Welt oder Die Schwierigkeiten der entwicklungspolitischen Aufklärung, in: Peter Heller / Werner Petermann / Ralph Thoms (Hg.), Die Entwickler. Der Blick der Medien auf die Dritte Welt, München 1990, S. 81–87.

34 Vgl. die Rezensionen in der ausführlichen Dokumentation zur ersten Ausgabe des Fernsehworkshops. Katholische Akademie Trier (Hg.), 1. Fernseh-Workshop. Für eine gerechtere Welt. 30. Oktober bis 4. November in Trier, Trier 1973.

35 Kommission schweizerischer Entwicklungsorganisationen, Entwicklungsland Welt – Entwicklungsland Schweiz, Basel 1975.

36 Waldburger/Zürcher/Scheidegger, Dienst, S. 85–89; Spörri, Erklärung von Bern, S. 565–569.

37 Kommission schweizerischer Entwicklungsorganisationen, Entwicklungsland, S. 51.

38 Ebd., S. 52.

Das Vertrauen in die Medienarbeit der beiden christlichen Körperschaften hatte mehrere Gründe. Die Verwendung und die Beurteilung von Filmen gehörten seit Langem zum Kerngeschäft der Kirchen. Um die Gläubigen vor moralisch verwerflichen Bildern von sexueller Freizügigkeit, Ehebruch und zuweilen auch Gewalt zu schützen, gaben sie Empfehlungen zu guten, vor allem aber Warnungen vor schlechten Filmen heraus. Gleichzeitig sahen die Kirchen in den Filmen eine Chance, für die Missionierung zu werben, dies in den Missionsgebieten wie an der «Heimfront».[39]

Auf katholischer Seite waren die Filmkommission des Schweizerischen Katholischen Volksvereins (SKVV) und das Filmbüro als ausführendes Organ für die Filmpolitik verantwortlich. Der Leiter des Filmbüros war bis 1970 gleichzeitig Redaktor des «Filmberaters». Die katholische Zeitschrift kritisierte und bewertete Filme nach ethischen Kriterien und wurde weit über die konfessionellen Grenzen hinaus gelesen.[40] Der Filmverleih Selecta wurde 1964 in Freiburg zur Unterstützung der kirchlichen Bildungsarbeit gegründet und 1971 durch die Filmkommission des SKVV übernommen.[41]

Auf der reformierten Seite kümmerte sich seit 1948 der Schweizerische Protestantische Film- und Radioverband, der eine eigene Zeitschrift herausgab, um Filmangelegenheiten. Ab 1952 erschien die Zeitschrift halbmonatlich unter dem Titel «Film und Radio». Im Unterschied zum «Filmberater» kamen alle Medienthemen zum Zug. Ende der 1960er Jahre wurde die Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Radio- und Fernseharbeit als neue Trägerorganisation gegründet. Deren Leiter seit 1967, Dölf Rindlisbacher, machte aus «Film und Radio» 1970 die halbmonatlich erscheinende Zeitschrift «ZOOM», die 1973 mit der katholischen Schwester zum «ZOOM-Filmberater» fusionierte. Rindlisbacher sorgte auch dafür, dass der seit 1950 bestehende kleine Filmverleih Zoom sich auf Dokumentarfilme konzentrierte.[42]

Mit dem Aufkommen der Entwicklungshilfe in den 1960er Jahren begannen die Kirchen, Filme über ihre Hilfswerke und Missionsdienste in Auftrag zu geben.[43]

---

39 Film und Mission (Fortsetzung), in: Filmberater 10 (1953), S. 33 f. Auf evangelischer Seite verliehen einige Missionen Filme. Vgl. Film- und Dia-Verzeichnis der KEM, 1963, in: Archiv der Basler Mission / mission 21 (ABM), Ordner KEM Publikationen Photos Film 1967–31. 12. 1970.

40 Adrian Gerber, «Eine gediegene Aufklärung und Führung in dieser Materie». Katholische Filmarbeit in der Schweiz 1908–1972, S. 159

41 Ebd., S. 174.

42 Ebd., S. 168. Zur Geschichte der reformierten Filmarbeit vgl. Natalie Fritz, Heisse Schenkel, kühle Köpfe. Filmkritik zwischen professioneller Neugier und konfessioneller Sexuallehre, in: Dies. / Charles Martig / Fabian Perlini-Pfister (Hg.), Nur für reife Erwachsene. Katholische Filmarbeit in der Schweiz, Zürich 2011, S. 93–132.

43 Eine Studie wies 1981 nach, dass Organisationen beider Konfessionen zwischen 1963 bzw. 1968 und 1980 2,6 Millionen Franken für Filmproduktionen ausgaben (katholische 1968–1980 1,158 Mio. Fr., reformierte 1963–1980 1,454 Mio. Fr.). Norbert Ledergerber extrahierte die Zahlen aus seiner Diplomarbeit «Der neue Schweizer Film im Spiegel der Solothurner Filmtage. Eine empirische Untersuchung der vorgeführten Filmproduktion 1966–1979».

Diese Produktionen gelangten in der Regel in den Verleih von Zoom und Selecta und wurden dadurch weiteren Interessenten zugänglich. Ausserdem erhielten sie Aufmerksamkeit in den Publikationen der Medienstellen.[44]

Ein weiterer Grund, dass Filme zu Entwicklungsthemen für die kirchliche Medienarbeit wichtiger wurden, war die Reaktion auf die Erosion der traditionellen religiösen Bindungen.[45] Ausserdem unterlief das aufkommende Fernsehen die Filmbewertungen, weil sich der Filmkonsum in den eigenen Wänden jeder Kontrolle entzog.[46] Um gegen ihren Bedeutungsverlust anzukämpfen, nahmen die Mediendienste eine Neupositionierung vor. Nun sollte nicht mehr die Beeinflussung des öffentlichen Kinoprogramms und der Kinogänger im Vordergrund der Informationsvermittlung stehen. Vielmehr wollte man via Medien «einen positiven Beitrag zu einer Weltkultur und einer Weltgesellschaft» leisten.[47] Dazu gehörten entwicklungsrelevante Themen.

Von fundamentaler Wichtigkeit war ausserdem, dass die beiden Konfessionen ab Ende der 1960er Jahre in Medienbelangen eng zusammenarbeiteten, was ihre Schlagkraft erhöhte. Wesentliche Voraussetzung dafür waren das Zweite Vatikanische Konzil (1962–1965), das zur Zusammenarbeit mit anderen Konfessionen ermunterte, und die Enzyklika «Populorum progressio» von 1967, die grössere Solidarität mit den Armen verlangte und die ungerechten Wirtschafts- und Handelsstrukturen, welche die Entwicklungsländer benachteiligten, verurteilte.[48]

1971 stellt für die gemeinsamen Anstrengungen reformierter und katholischer Filmleute in zweierlei Hinsicht ein Schlüsseljahr dar. Erstmals überhaupt fand eine in gemeinsamer Verantwortung organisierte Tagung der beiden internationalen Filmverbände Interfilm (evangelisch) und OCIC (katholisch) statt. Austragungsort war Gwatt.[49] Im gleichen Jahr gaben die beiden christlichen Verleihstellen ausserdem den gemeinsamen Filmkatalog «Film – Kirche – Welt» heraus, der die Filme der Verleihe Zoom und Selecta enthielt.[50] Darin waren nicht nur Inhaltsangaben zu finden, sondern auch Verweise auf Arbeitsunterlagen und auf die empfohlenen Gebrauchsumstände. Beide Verleihe stellten für ausgewählte Filme

---

Vgl. Norbert Ledergerber, Die Kirchen als Produktionsträger im neuen Schweizer Film, in: ZOOM-Filmberater 2 (1981), S. 2–7.

44 Zoom übernahm 1973 den Verleih der KEM-Filme. Vgl. Dienstleistungsvertrag zwischen KEM und Zoom, Beilage zu Protokoll V8, KEM-Vorstandssitzung vom 26. 10. 1973, in: ABM, PS2-B05-02, Ordner KEM, Kommissionen, Vorstand, AV, 1968–1971. Im Kapitel 5 dieser Arbeit wird die Rolle der evangelischen Seite genauer beleuchtet.

45 Gerber, Aufklärung, S. 172.

46 Ebd., S. 162.

47 Ambros Eichenberger, Massenmedien und Kirche. Die unbewältigte Gegenwart, in: Filmberater 6 (1970), S. 85–89, hier S. 86.

48 Tschirren, Kirchen, S. 185.

49 Paul Brigger, INTERFILM-OCIC-Consultation in Gwatt, in: Filmberater 6 (1971), S. 129–131. Die Schweiz war auch der Ort, wo die erste ökumenische Filmjury, die 1973 am Filmfestival von Locarno tagte, zum Einsatz kam. Vgl. Julia Helmke, Kirche, Film und Festivals. Geschichte sowie Bewertungskriterien evangelischer und ökumenischer Juryarbeit in den Jahren 1948 bis 1988, Erlangen 2005, S. 205–207.

50 Gerber, Aufklärung, S. 176.

Arbeitsblätter her, die den Gebrauch der Filme erleichtern sollten. Sie enthielten neben Inhaltszusammenfassungen auch Interpretationshilfen und Gesprächsvorschläge.[51] Das anfangs schmale Angebot wurde stetig ausgebaut. 1974 erschien die zweite, erweiterte Ausgabe, 1980 die dritte (mit Nachlieferungen 1983 und 1986).[52] Die thematische Vielfalt der dokumentarischen Kurzfilme spiegelte die Entwicklungsdebatte der 1970er Jahre.

Der Katalog beweist, dass die beiden kirchlichen Verleihe ein Vakuum füllten, weil der grösste Parallelverleih, das SSVK, bis Ende der 1970er Jahre keine kritisch engagierten entwicklungspolitischen Filme anbot.[53] Diejenigen entwicklungsinteressierten Kreise, die ihre Veranstaltungen mit solchen Filmen gestalten wollten, wurden dort nicht fündig. Die Mehrheit der SSVK-Titel zu Afrika waren südafrikanische Propagandafilme, die sich bis Mitte der 1980er Jahre im Angebot hielten.[54]

«Film – Kirche – Welt» zeigt dagegen ein grosses Themenspektrum. Projektfilme weltlicher und christlicher Hilfswerke beziehungsweise Missionen waren ebenso vertreten wie entwicklungspolitische Filme, die neokoloniale Ausbeutungspraktiken durch multinationale Konzerne und die dahinterstehende Verantwortung der westlichen Bevölkerung anprangerten[55] oder hoffnungsvolle eigenständige Entwicklungsmöglichkeiten aufzeigten.[56] Ein weiteres grosses Thema, das einen Schwerpunkt der Entwicklungsdebatte in den 1970er Jahren widerspiegelte, bildeten die Infragestellung von westlichen Techno-

51 Die Arbeitsblätter erschienen zuerst im «Filmberater» und ab 1973 im «ZOOM-Filmberater».

52 Die beiden ersten Kataloge waren in Form von Ordnern gestaltet, was es ermöglichte, neue, in den Verleih aufgenommene Filme sofort sichtbar zu machen. Im Nachhinein ist nicht mehr nachvollziehbar, wann die Filme in den Katalog kamen. Ab 1980 erschienen die Kataloge in gedruckter Buchform.

53 Die Durchsicht der SSVK-Kataloge hat ergeben, dass die verschiedenen SSVK-Verleiher engagierte entwicklungspolitische Filme erst ab 1978 übernahmen, darunter *Bananera Libertad* von Peter von Gunten und *Sechs Milliarden Partner* von Chronos Film Berlin. Vgl. Schulfilmzentrale Bern, 16 mm Film und Video, Bern 1978. Es ist zu vermuten, dass die späte Öffnung des SSVK mit dem Tod von Milton Ray Hartmann zu tun hat, der 1977 bei einem Flugzeugabsturz starb. Vgl. Nachruf in NZZ, 11. 1. 1978. Hartmann äusserte sich in seiner Autobiografie ablehnend gegenüber den kritischen Dokumentarfilmen des Neuen Schweizer Films. Vgl. Hartmann, Lebenswerk, S. 177 f.

54 Im Gratisfilmkatalog von 1984 des Filminstituts (seit 1979 der zusätzliche Name des SSVK) hat Südafrika eine eigene Rubrik, wo ausschliesslich Propagandafilme verzeichnet sind. Filminstitut, 16 mm Gratisfilme, Bern 1984.

55 Zum Beispiel *Flaschenkinder* (1975) von Peter Krieg. Vgl. Verleih Zoom / Selecta-Verleih, Film – Kirche – Welt, Bern 1980. Aus der Kurzbesprechung im «ZOOM-Filmberater» geht hervor, dass der Film ab Februar 1976 im Selecta-Verleih war. Vgl. ZOOM-Filmberater 4 (1976). Der Film erhebt Vorwürfe an Nestlé, mit der Säuglingsernährung aus der Flasche für Krankheiten wegen Hygieneproblemen und Rückgang des Stillens verantwortlich zu sein. Vgl. zu diesem Thema Kalt, Tiermondismus, S. 400–490.

56 Zum Beispiel *Die Macht der Armen* von Jonathan Power. Vgl. Verleih Zoom / Selecta-Verleih, Film – Kirche – Welt, Bern 1980. Der Film, der in der von Ulrich Schweizer gekürzten Fassung verliehen wurde, skizziert Möglichkeiten, wie sich Produzenten z. B. von Kaffee, Öl oder Sisal zusammenschliessen und für gerechtere Preise kämpfen können. Der Originalfilm war *A Trade Union of the Third World* von Jonathan Power (Produktion) und Jenny Barraclough (Regie), GB 1973.

logieinvestitionen im Süden[57] und die Problematik des Massentourismus.[58] Die beiden kirchlichen Verleihe führten ausserdem einige Produktionen, die sich spielerisch und verfremdend mit der Entwicklungsthematik auseinandersetzen, etwa durch Umkehrung der Entwicklungshilferichtung von Süd nach Nord[59] oder durch Grotesken.[60]

Zusätzlich zu den Filmen über den Süden übernahmen Zoom und Selecta immer mehr Filme aus Afrika, Asien und Lateinamerika. Ein Dauerbrennerthema war Südafrika, dessen Apartheidpolitik in den beiden Filmen *End of the Dialogue* (1970) und *Das letzte Grab im Dimbaza (Last Grave at Dimbaza)* (1974) thematisiert wird.[61] Ausser den Filmen aus Südafrika führten die beiden Verleihe weitere Dokumentarfilme aus Afrika, die ihrer Ansicht nach geeignet waren, Entwicklungsthemen zu diskutieren. Besonders zu erwähnen gilt es hier die Produktion *Erntezeit (La récolte est finie)* von Safi Faye von 1979, weil es der erste afrikanischen Film ist, der von einer Schweizer Organisation (Fastenopfer) mitfinanziert wurde.[62] Nur wenige Filme stammten aus Asien.[63] Lateinamerikanische Produktionen thematisierten häufig Unterdrückungsstrukturen und wiesen dadurch eine thematische Nähe zu den europäischen Filmen über Lateinamerika auf.[64]

---

57 Zum Beispiel *Das goldene Zeitalter (Les ombres au bout du monde)* (1970) von Henry Brandt. Vgl. Verleih Zoom / Selecta-Verleih, Film – Kirche – Welt, Bern 1974 und 1980. Es handelt sich um einen Ausschnitt aus *Der blaue Planet,* der ein Interview mit dem Biologen und Science-Fiction-Autor Isaac Asimov mit Bildern schlechter medizinischer Versorgung kontrastiert.

58 Zum Beispiel *Blickwechsel – Touristen in Sri Lanka* (1979) von Klaus Vetter. Vgl. Verleih Zoom / Selecta-Verleih, Film – Kirche – Welt, Bern 1980. Der Film wirft einen kritischen Blick auf den internationalen Urlaubstourismus und das Phänomen des Bettelns am Beispiel eines Sohns, der mit Betteln mehr verdient als sein Vater mit der kleinen Teebude.

59 Zum Beispiel *Entwicklungsprojekt Winterfeld* (1974) von Hans Werner Schmid und Manfred Jannings. Vgl. Verleih Zoom / Selecta-Verleih, Film – Kirche – Welt, Bern 1974 und 1980. Die Kurzbesprechung im «ZOOM-Filmberater» lässt darauf schliessen, dass der Film spätestens ab Mai 1976 im Verleih Zoom war. Vgl. ZOOM-Filmberater 10 (1976). Der Film suggeriert eine verkehrte Welt, weil im fiktiven bayrischen Dorf Winterfeld ein Entwicklungsteam aus dem fiktiven afrikanischen Staat Bagunda tätig ist.

60 Zum Beispiel der vielfach preisgekrönte kanadische Animationsfilm *Hunger* (1974) von Peter Foldes. Vgl. Verleih Zoom / Selecta-Verleih, Film – Kirche – Welt, Bern 1974 und 1980. Der Film zeigt die Konsum- und Fresssucht eines jungen weissen Geschäftsmanns, der in einem Alptraum unter quälenden Schmerzen zwischen die Hungernden der Welt fällt, die ihn verzehren.

61 Beide Filme wurden unter schwierigen Bedingungen u. a. von Südafrikanern in Südafrika gedreht und entlarven die Unterdrückungsmechanismen des Apartheidregimes. Vgl. Verleih Zoom / Selecta-Verleih, Film – Kirche – Welt, Bern 1974 und 1980.

62 Verleih Zoom / Selecta-Verleih, Film – Kirche – Welt, Bern 1980.

63 Zum Beispiel *Herbst des Hungers (Hungry Autumn)* (1976) von Goutam Ghose. Vgl. Verleih Zoom / Selecta-Verleih, Film – Kirche – Welt, Bern 1980. Der Film analysiert anhand der Hungersnot in Westbengalen von 1974 die Probleme der indischen Landwirtschaft als typisches Phänomen der Dritten Welt: Ausbeutung durch Landbesitzer und skrupellose Lebensmittelspekulanten.

64 Zum Beispiel zwei Filme aus Kolumbien: *Ziegeleiarbeiter* (1972) von Marta Rodriguez und Jorge Silva zur Herstellung von Ziegelsteinen nach mittelalterlichem Verfahren, *Kinder der Unterentwicklung (Los hijos del subdesarrollo)* (1975) von Carlos Alvarez zu Unterernährung. Vgl. Verleih Zoom / Selecta-Verleih, Film – Kirche – Welt, Bern 1980.

Der geschlechtsspezifische Blickwinkel auf die Entwicklungsthematik kommt in der siebenteiligen Filmserie *Aus der Sicht der Frauen* zu Sprache.[65]

Zusätzlich zum Katalog «Film – Kirche – Welt» nutzten die kirchlichen Mediendienste die zweimal im Monat erscheinenden Zeitschriften «Filmberater» und «ZOOM», die 1973 unter dem Namen «ZOOM-Filmberater» fusionierten,[66] für die Filmpromotion. Die Zeitschrift öffnete das Spektrum an Themen, interessierte sich auch für andere Medien wie Tonbildschauen oder Super-8-Filme und für Radio und Fernsehen, wie es die reformierte Seite bereits früher getan hatte. Nach der Fusion bekamen 3500 Abonnenten den «ZOOM-Filmberater», ein Jahr später knapp 4000.[67] In absoluten Zahlen kann nicht von einer Erfolgsgeschichte gesprochen werden. Statements von Exponenten der Schweizer Medienszene deuten aber darauf hin, dass der «ZOOM-Filmberater» über den Kreis der Kirche hinaus wahrgenommen und geschätzt wurde.[68]

Die «Filmberater»- und die «ZOOM-Filmberater»-Redaktionen bewiesen mehrfach, dass sie die Sichtweisen des Nordens auf den Süden kritisch hinterfragen wollten. So wurden selbst Filme negativ bewertet, wenn sie nach Meinung des Redakteurs in die richtige entwicklungspolitische Richtung zielten.[69] Bereits 1971 wurde erstmals kritisch hinterfragt, ob die Entwicklungsproblematik von westlichen Filmern wirklich adäquat dargestellt werden könne. Als an der Interfilme-OCIC-Tagung in Gwatt drei entwicklungspolitische Filme gezeigt wurden, konstatierte der «Filmberater»-Autor Paul Brigger: «Filme über die Dritte Welt sind immer etwas gefährlich. Wir, ‹die Entwickelten›, sehen mit dem besten Willen zur Objektivität die Probleme eben doch mit unsern Augen. Anders in einem Film aus Afrika. ‹Tauw›, hergestellt von jungen Afrikanern über Afrika, zeigt in aller Schärfe die patriarchalischen Verhältnisse auf.»[70]

Die Infragestellung herkömmlicher Entwicklungskommunikation wurde 1975 besonders deutlich, als der «ZOOM-Filmberater» der Kommunikation über

65 Verleih Zoom / Selecta-Verleih, Film – Kirche – Welt, Bern 1983. Fünf Produktionen stammen von Frauen aus der Dritten Welt, zwei von Frauen aus Europa. Alle porträtieren Frauen, die sich unter schwierigsten Daseinsbedingungen (Krieg, Gewalt, wirtschaftliche Unterdrückung, Analphabetismus, viele Kinder ohne Mann) durchkämpfen. Die beiden europäischen Porträts thematisieren eher Sinnsuche als Lebensbedrohung.

66 Die Zeitschriftenfusion war auch ökonomisch motiviert, da der Bund seine Zahlungen 1972 an den Zusammenschluss der beiden Publikationen knüpfte. Gerber, Aufklärung, S. 199 f.

67 Ebd., S. 178.

68 Vgl. ZOOM 1 (1983), S. 2–7, wo lobende Statements Heinrich von Grüningens von Radio DRS, des Journalisten Jürg Frischknecht und des Filmemachers Alexander J. Seiler aufgeführt sind.

69 Vgl. z. B. die harsche Kurzkritik an *Der Erfolg unserer Entwicklungshilfe oder die verwalteten Individuen* von Beat Kuert. Der Film sei zwar wie viele Entwicklungshilfefilme mit «guter und ehrlicher Absicht» gemacht, bleibe aber «trocken, abstrakt, theoretisch und damit ermüdend». Vgl. Filmberater 2 (1972), S. 48.

70 Brigger, INTERFILM-OCIC-Consultation, S. 130. Gezeigt wurden *Bananera Libertad* in Anwesenheit des Regisseurs Peter von Gunten, der Antiapartheidfilm *End of Dialog,* der anonym von Mitgliedern des Panafrikanischen Kongresses realisiert wurde, und *Not enough* von Bernt Haanstra über Probleme in Indien und Thailand.

die Dritte Welt einen Heftschwerpunkt widmete.[71] Mehrere Artikel beschäftigten sich eingehend mit der Frage, welchen Einfluss die Massenmedien auf die Entwicklungsproblematik haben. Der Ko-Chefredakteur Urs Jaeggi kündigte an, die Artikel würden «liebgewordene Denkweisen» infrage stellen und Fehlleistungen auf dem Gebiet der Kommunikation entlarven. Im ersten Artikel präsentiert Al Imfeld, der erste Leiter der Informationsstelle Dritte Welt i3w, hoffnungsvolle Medienprojekte in den Regionen des Südens, die sich von den westlich geprägten Massenmedien unterschieden. Er folgerte für die Zukunft: «Es gilt eine Kommunikation zu finden, die das Volk ernst nimmt; die nicht nur zu ihm, sondern mit ihm kommuniziert: eine Kommunikation, die aktiviert und befreit und nicht nur dirigiert und manipuliert.»[72] Imfelds Forderung, in der Entwicklungsarbeit den Aufbau eigenständiger Kommunikationsmöglichkeiten zu fördern, wurde in den 1980er Jahren zu einem breit diskutierten entwicklungspolitischen Thema.

2.3 Das Schweizer Fernsehen und das neue Entwicklungsnarrativ

Neben den kirchlichen Mediendiensten verbreitete das Schweizer Fernsehen das neue Entwicklungsnarrativ. Dazu dienten Aktualitäts- und Informationssendungen, deren Anteil am Gesamtprogramm in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre massiv zunahm.[73] Bilder ferner Geschehnisse liefen nicht nur tagesaktuell in der *Tagesschau,* sondern auch in Dokumentationen zu politischen Themen. Neben der *Rundschau,* die 1968 gegründet wurde und sowohl Schweizer wie internationale Beiträge sendete, zeigte das Deutschschweizer Fernsehen Ende 1960er und Anfang 1970er Jahre mehrere Dokumentarfilme zu Themen, die Entwicklungsakteure besonders interessierten. Im Fokus standen Unterdrückung und Aufruhr in Vietnam, der Krieg in Biafra, die Apartheid in Südafrika und Ungleichheit in Lateinamerika.[74]

1972 wurde mit dem *Zeitspiegel* ein zusätzliches Format eingeführt, das kritischen und engagierten Dokumentarfilmen zu entwicklungspolitischen Themen Platz bot. In unregelmässigen Abständen liefen die zum Teil eingekauften und bearbeiteten Filme zunächst am Freitagabend zur besten Sendezeit um 20 Uhr 20. Ab 1975, nach einer weiteren Anpassung des Programmkonzepts an den Publikumsgeschmack, wurde der *Zeitspiegel* auf den Montagabend, 21 Uhr 10, verschoben.[75] In einer der ersten Ausgaben des neuen Sendegefässes lief die deutsche

71 Urs Jaeggi, Liebe Leser, in: ZOOM-Filmberater 5 (1975), S. 1.
72 Al Imfeld, Kommunikation und Entwicklung, in: ZOOM-Filmberater 5 (1975), S. 2–6.
73 Schade, Programmgestaltung, S. 324.
74 Zum Beispiel: *Vietnam – Prüfstein Amerikas,* gesendet am 22. 4. 1968; die NBC-Produktion *Heimkehr ohne Blumen,* gesendet am 27. 8. 1971; *Der Kampf um Biafra,* gesendet am 15. 7. 1968; *Diktaturen im Inselparadies. Haiti und Kuba: ein Vergleich,* gesendet am 14. 10. 1968; *Kolonisten in Khaki,* gesendet am 18. 4. 1971. Vgl. Radio + Fernsehen 16 (1968), 34 (1971), 28 (1968), 41 (1968), 16 (1971).
75 Zeitspiegel, eine Sendereihe mit Dokumentarfilmen, Sendungsporträt, in: SRF-Archiv. Die Sendungsporträts wurden anlässlich des Fernsehjubiläums 2004 erarbeitet und passwortgeschützt online gestellt. Am 10. 6. 2016 waren sie aber nicht mehr online.

Bearbeitung des Films *Black Man's Burden* von Richard Broad unter dem Titel *Was uns die Dritte Welt zu sagen hat.*[76] Martin Dörfler, Leiter des *Zeitspiegels,* schrieb in der Programmzeitschrift einen Propagandaartikel[77] über den Film und seine Problematik. Der Film frage danach, wie die Vorteile abgegolten werden können, die der Westen durch Kolonisierung und Ausbeutung von Rohstoffen erzielt habe. Dörfler bezieht sich auf die Aussagen von Weltbankpräsident Robert McNamara an der UNCTAD-Konferenz von 1972,[78] wonach die immer ungerechtere Verteilung von Fortschritt für die ungünstigen Entwicklungsbedingungen in der Dritten Welt verantwortlich sei: «Obwohl die Entwicklungshilfe in den letzten Jahren auf rund 60 Milliarden Franken jährlich gestiegen ist, fliesst insgesamt mehr Kapital aus den Entwicklungsländern hinaus als herein.»[79]

Dörflers engagiertes Votum zeigt, dass die Entwicklungsproblematik auch 1972 noch Verantwortungsbewusstsein bei den Fernsehmachern weckte. Hatte Felice A. Vitali sich 1966 hinter die modernisierungstheoretische Entwicklungsperspektive von Lindt gestellt, setzte sich Dörfler nun für die dependenztheoretischen Überlegungen des neuen Entwicklungsnarrativs ein.

Obwohl das Schweizer Fernsehen politischen Betrachtungen von globalen Ungleichheiten nun einen grösseren Platz einräumte, setzte gleichzeitig eine Renaissance der populärethnografischen Programme ein.[80] Die immer wichtiger werdende Programmsteuerung mittels Publikumsforschung hatte zur Folge, dass «Kultur- und Dokumentarfilme» wieder stärker berücksichtigt wurden. Die Programmmacher schufen das Sendegefäss *Länder – Reisen – Völker,* das am Samstagnachmittag am 20. Januar 1973 um 16 Uhr erstmals im Familienprogramm gesendet wurde und abwechselnd mit Pop- und volkstümlicher Musik auf dem Programm stand.[81] Die Programmleitung des neuen Formats übernahm ebenfalls Martin Dörfler. *Länder – Reisen – Völker* solle «gezielter dem weitverbreiteten Bedürfnis nach Erlebnissen, Abenteuern und Reisen» entsprechen.[82] Zusätzlich zum Publikumswunsch habe eine Rolle gespielt, dass im Tagesprogramm kein Platz sei, um «Länder oder Völker, die unsere Zeitgeschichte nicht wesentlich oder entscheidend beeinflussen und unser Interesse nicht tangieren», zu porträtieren.[83] Dörfler argumentierte, dass das Fernsehen zwar regelmässig Berichte über Not

76 Der Film wurde am 6. 7. 1972 um 20 Uhr 20 ausgestrahlt. Vgl. TV-Radio-Zeitung 26 (1972), S. 26.

77 Martin Dörfler, Die Armen werden ärmer, die Reichen reicher, in: TV-Radio-Zeitung 26 (1972), S. 6. Der Namenswechsel der Zeitschrift erfolgte bei der Ausgabe 10 (1972).

78 Die UNCTAD ist die Konferenz der Vereinten Nationen für Handel und Entwicklung.

79 Martin Dörfler, Die Armen werden ärmer, die Reichen reicher, in: TV-Radio-Zeitung 26 (1972), S. 6.

80 Die Untersuchung der Programmzeitschrift hat ergeben, dass zwischen 1967 und 1972 deutlich weniger Reiseproduktionen im Deutschschweizer Fernsehen gesendet wurden als vorher und etwas weniger als nachher. Für die Jahre 1961–1966 hat meine Untersuchung 138 Reise-Dokumentarfilme ergeben, 26 für 1967–1972 und 32 für 1973–1978.

81 Martin Dörfler, Bei den Pygmäen, in: TV-Radio-Zeitung 2 (1973), S. 8 f., 18.

82 Martin Dörfler, Programm-Planung 1973, Abt. Kultur & Wissenschaft, Redaktion Dokumentarsendungen, Oktober 1971, in: SRF-Archiv, Ordner 1154, Programm 1972/73.

83 Dörfler, Bei den Pygmäen, S. 8 f.

und Probleme in Entwicklungsländern zeige, dass dadurch aber «unser einseitiges Weltbild auf dem Bildschirm nicht wesentlich korrigiert» werde: «Denn jene Völker oder Völkergruppen, die bisher von Fortschritt und Zivilisation übergangen worden sind und in deren Welt die Zeit stillsteht, sind noch kaum ins Bewusstsein der zivilisierten Welt gedrungen.»[84]

Dörflers Ausführungen machen deutlich, welche Funktion der Populärethnografie im Fernsehen zugesprochen wurde. Länder- und völkerkundliche Sendungen sollten die unangenehmen Bilder harter Dritte-Welt-Realitäten mit Geschichten von scheinbar geschichtslosen Kulturen relativieren. Im Unterschied zu den am Abend programmierten politischen Sendungen, lief *Länder – Reisen – Völker* zu einer Tageszeit, die für Kinder und Jugendliche geeignet war. Populärethnografische Sendungen bedienten die Sehnsucht nach einer techniklosen Zeit fern von jeglichem Entwicklungsbedürfnis und jeglicher Entwicklungsproblematik und boten einen versöhnlichen Kontrast zur Auseinandersetzung mit dem westlich geprägten Fortschrittsdenken. Wie die früheren Kulturfilme dienten sie dazu, Kulturdifferenz unterhaltend und belehrend für die ganze Familie zu vermitteln.

Nicht für Kinderaugen war dagegen die 13-teilige Reihe *Der Stern des Menschen* von Henry Brandt bestimmt, die wenig später während mehrerer Wochen über den Äther lief. Die Geschichte dieser Produktion ist Ausdruck der fundamentalen Veränderungen, die sich seit der Expo 64 in der Entwicklungsdebatte, dem Schweizer Dokumentarfilm und dem audiovisuellen Vertriebssystem ereignet hatten.

Henry Brandt, der 1964 als visionär gegolten hatte, erlitt mit seinem nächsten Film *Voyage chez les vivants* (1970) Schiffbruch. Er hatte das Thema des Kurzfilms *Dein Land gehört zur Welt* mit Akribie weiterverfolgt. Ihn bewegte die Frage: «Comment vivent les habitants de la Terre dans un monde en fermentation, où tout change si rapidement, où la science nous donne à la fois le moyen de vivre dans l'abondance et celui de nous détruire tous?»[85] Im Unterschied zum Expo-Film traf Brandt mit diesem Film den Nerv der Zeit nicht mehr. Als er den Film 1970 in die Kinos bringen wollte, weigerten sie die Kinobesitzer der grossen Schweizer Städte, den Film zu programmieren,[86] und es erschienen nur wenige Rezensionen.[87] Der Gründer des Schweizer Filmarchivs und Filmpublizist Freddy Buache nannte 1974 konkrete Gründe für den Misserfolg. Brandt habe das Richtige gewollt, aber das Falsche gemacht, sei an der Oberfläche geblieben, anstatt

84 Ebd., S. 9.

85 Henry Brandt, L'aventure des hommes, Lausanne 1970, S. 6. Für den Film bereiste er drei Jahre Indien, Malaysia, die Philippinen, Hongkong, Japan, die USA, England, Senegal und Sibirien.

86 Paul Bühler, Der blaue Planet, in: Filmberater 2 (1971), S. 23–25.

87 Die Kurzbewertung im «Filmberater» brachte die Kritik auf den Punkt: «Trotz einer Fülle eindrucksvoller Zeitdokumente bleibt der Film teilweise in vereinfachenden Thesen und zu wenig differenzierenden Appellen stecken.» Henry Brandt, Der blaue Planet, Kurzbewertung, in: Filmberater 2 (1971), o. S.

analytisch zu arbeiten.[88] Einen weiteren Grund für das Scheitern seines Films sah Brandt selbst darin, dass die gleichen Bilder, die er in der Ferne sammelte, bereits im Fernsehen zu sehen gewesen seien.[89]

Der Stern des Menschen lief 1974 jeweils sonntags gleich nach der *Tagesschau* im Deutschschweizer Fernsehen. Die einzelnen Filme vertiefen einige von Brandts Lieblingsthemen: unterschiedliche Lebenserwartung, Krankheiten und ihre Bekämpfung, Bevölkerungswachstum, Nahrungsmittelherstellung, Entwicklungsprogramme für Frauen, Technikanwendung und Technikskepsis.[90]

Die Rezensionen waren durchweg positiv.[91] Sie gestanden Brandt eine tiefe Menschenliebe zu, die sich in der respektvollen und ideologiefreien Annäherung an Menschen und ihre Probleme und Herausforderungen der 1970er Jahre zeige. Obwohl er eher Chronist als Analytiker sei, würden seine Filme nach einem Umdenken und nach politischen und wirtschaftlichen Konsequenzen rufen. Dennoch tauchen die Filme nicht in den Empfehlungen der Entwicklungsorganisationen oder den Verzeichnissen der Filmverleiher auf. Die Vermutung liegt nahe, dass die poetisch umgesetzte Botschaft der Filme zwar als allgemeine Problemanalyse für die Weltlage gern angeschaut wurde, dass sie für die Entwicklungsakteure aber zu wenig aufzeigten, wie dem Dilemma zwischen Technisierung und Elend zu entkommen sei.

88 Freddy Buache, Le cinéma suisse, Lausanne 1974, S. 114 f.
89 Rencontre avec Henry Brandt, in: L'impartial, 7. 12. 1977. *Der blaue Planet* wurde vom Schweizer Fernsehen nicht ausgestrahlt. Das Erste Deutsche Fernsehen zeigte den Film am 10. 3. 1971 um 20 Uhr 15. Vgl. Radio + Fernsehen 10 (1971).
90 Lia Arkosi-Franken, Stern des Menschen, in: TV-Radio-Zeitung 2 (1974), S. 6 f.
91 Franz Ulrich, Der Stern des Menschen, in: ZOOM-Filmberater 2 (1974), S. 28–30; NZZ, 16. 2. 1974.

3 Förderung des Filmschaffens im Süden und Perspektivenwechsel der Filmschaffenden im Norden

In den 1980er Jahren bekam die enge Liaison zwischen Filmern und Entwicklungsakteuren Risse. Zum einen wollten entwicklungsinteressierte Kreise häufiger Filme aus Afrika, Asien und Lateinamerika sehen und zeigen. Aus diesem Grund setzten sie sich für die wachsenden Filmszenen im Süden ein, die sie durch die US-amerikanische Dominanz und die neoliberale Wirtschaftsordnung gefährdet sahen. Parallel dazu verabschiedeten sich einige der wichtigsten Vertreter des engagierten Dokumentarfilms von ihren anwaltschaftlichen Perspektiven und probierten neue Filmformen aus.

3.1 Medien als neues Aktionsfeld in der entwicklungspolitischen Debatte

1983 riefen die drei schweizerischen Landeskirchen im Thesenpapier «Zur Entwicklung der Massenmedien»[1] dazu auf, sich gegen die immer stärker werdende Macht US-amerikanischer Medienkonzerne zu stellen. Das Papier war Teil einer Debatte über nationale Medienpolitik und neoliberale Medienordnung. Auslöser waren zum einen die Liberalisierung der europäischen Medienmärkte und damit verbundene Befürchtungen sinkender Qualitätsstandards durch die Ausbreitung US-amerikanischer Medienkonzerne.

In der These 9 des Papiers mit dem Titel «Neue Weltordnung der Information und Kommunikation» forderten die Landeskirchen den Schutz und die Förderung der Medienvielfalt im Süden: «Die Abhängigkeit der Dritten Welt von Medienstrukturen und Informationen, die durch die Industrieländer geprägt und teilweise von grossen Medienkonzernen beherrscht sind, ist eine besonders problematische Form des allgemeinen Nord-Süd-Gefälles.» Auch weltweit sei nicht die kommerzielle, sondern «die Entwicklung der öffentlichen Kommunikation» zu fördern: «Dazu gehört der Abbau von einseitigen Abhängigkeiten, die eigenständige Entwicklung des Medienwesens im jeweiligen Kulturkreis, ungehinderte Informationsbeschaffung und freie Meinungsäusserung sowie ein partnerschaftlicher Austausch auf allen Ebenen.» Im Kommentar zur These berufen sich die Verfasser ausdrücklich auf den Bericht «Many Voices, One World», den eine UNESCO-Kommission unter der Leitung des irischen Friedensnobelpreisträgers

1 Vorstand des Schweizerischen Evangelischen Kirchenbundes / Konferenz der Römisch-Katholischen Bischöfe der Schweiz / Bischof und Synodalrat der Christkatholischen Kirche der Schweiz (Hg.), Zur Entwicklung der Massenmedien. Thesen der Kirchen 1983, Freiburg 1983.

Sean McBride 1980 veröffentlicht hatte. Die McBride-Kommission plädiert darin unter anderem für die Anerkennung eines Menschenrechts auf Kommunikation sowie für die Schaffung einer «Neuen Weltinformations- und Kommunikationsordnung», die mehr Gleichheit, Gerechtigkeit und Autonomie bei der Verteilung von Informationen auf einer globalen Ebene postulierte.[2]

Der Aufruf reiht sich in die Formulierung von medienpolitischen Themen einiger Hilfswerke ein. So ergänzten etwa Fastenopfer und BfB ihre herkömmlichen Hilfsaktivitäten um den Bereich «Hilfe zur Medienentwicklung».[3] Mit direkter Unterstützung beim Aufbau lokaler Infrastrukturen oder durch finanzielle Unterstützung für Filmproduktionen vor Ort versuchten die Hilfswerke zum einen der globalen Dominanz westlicher Medienfirmen auf den Märkten des Südens entgegenzuwirken. Zum andern kauften sie audiovisuelle Produktionen aus Afrika, Asien und Lateinamerika ein und machten sie über die Verleihorganisationen Zoom und Selecta zugänglich.[4]

Die Wurzeln dieser Aktivitäten reichen in der Schweiz bis in die 1970er Jahre zurück. Sie sind eng mit dem langjährigen Leiter des katholischen Filmbüros der Schweiz Ambros Eichenberger verbunden. Ab 1968 bereiste Eichenberger wiederholt Asien, Afrika und Lateinamerika und berichtete in diversen Zeitungen und Zeitschriften über das in Europa kaum bekannte Filmschaffen. Von 1972 bis 1994 leitete er das Filmbüro der schweizerischen katholischen Filmkommission, von 1985 bis 1991 war er Mitglied der päpstlichen Medienkommission und von 1994 bis 1998 präsidierte er die katholische Filmkommission sowie die Filmkommission der Stadt Zürich. 1998 erhielt Eichenberger für seine langjährige filmkulturelle Vermittlungsarbeit den Filmpreis der Stadt Zürich.[5]

In den 1970er Jahren machte sich Eichenberger in zahlreichen Interviews mit Filmschaffenden und Festivalorganisatoren sowie mit Festivalberichten in den Filmzeitschriften «Filmberater» und ab 1973 «ZOOM-Filmberater» für Filme aus dem Süden stark. Dabei forderte er immer wieder namentlich die Kirchen dazu auf, die Selbstdarstellung von Problemen aus der Dritten Welt trotz technischer oder stilistischer Mängel in die Bildungsarbeit einzubeziehen.[6] Sie sollten nicht abseitsstehen, «wenn es gilt, die neue gesellschaftliche Bedeutung des Films und der sozialen Kommunikationsmittel insgesamt zu finden und zu definieren, eine Bedeutung, die, wenn nicht alles täuscht, ‹irgendwo› zwischen Amüsement

2 Sean MacBride, Many Voices, One World. Towards a New More Just and More Efficient World Information and Communication Order, London 1980. An der 23. UNESCO-Generalkonferenz 1986 in Sofia standen die zentralen Forderungen des Berichts auf der Traktandenliste. An der Konferenz wurde aber weder ein Menschenrecht auf Kommunikation festgeschrieben noch eine neue Weltinformationsordnung beschlossen.

3 Franz Ulrich, Liebe Leserin, lieber Leser, in: ZOOM 2 (1986), S. 1.

4 Vgl. dazu die Ausführungen im Kapitel 2.2.

5 Urs A. Jaeggi, Kulturbegegnungen im Dienste der Bewusstseinsbildung. Filme aus Entwickk lungsländern für die entwicklungspolitische Bildungsarbeit, in: Heller/Petermann/Thoms, Die Entwickler, S. 176–183. Zur Kurzbiografie von Eichenberger vgl. Gerber, Aufklärung, S. 153.

6 Ambros Eichenberger, Berliner Filmfestspiele 1972, in: Filmberater 8 (1972), S. 200–203, hier S. 203.

und Engagement lokalisiert sein wird». Eichenberger selbst berichtete bereits 1976 über die Hilfe beim Errichten von Medieninfrastrukturen (zum Beispiel Radiostationen) im Süden.[7]

Eichenbergers Engagement trug verschiedene Früchte. Zunächst wuchs das Angebot der beiden kirchlichen Verleiher Zoom und Selecta an Filmen aus Afrika, Asien und Lateinamerika über die Jahre markant.[8] Zweitens führte die Sensibilisierung zur Unterstützung von Filmprojekten. So entschloss sich das katholische Hilfswerk Fastenopfer 1978 erstmals, eine afrikanische Produktion zu finanzieren, und unterstützte das Spielfilmprojekt *Fadial* der senegalesischen Filmerin Safi Faye mit 9000 Franken. Fastenopfer stellte das Engagement als neuen Ansatz zu einer «ganzheitlicheren und partnerschaftlicheren Auffassung von Entwicklungshilfe und Entwicklungspolitik» dar, «bei der die Kenntnis und die Respektierung nicht nur wirtschaftlicher, sondern auch sozio-kultureller Faktoren eine immer grössere Rolle spielt».[9]

Schliesslich führte Eichenbergers Wirken zur Organisation von Filmzyklen mit Werken aus Afrika, Asien und Lateinamerika. Ende 1979 trat Eichenberger zum Beispiel an der Tagung «Dritte-Welt-Filme in der Schweiz» auf,[10] deren Ziel es war, nützliche Hinweise für die Organisation von Filmzyklen zu vermitteln. Weitere Zyklen mit Filmen aus Asien, Afrika und Lateinamerika folgten ein Jahr später.[11] Sie wurden von den Entwicklungsorganisationen HEKS, Helvetas und der Erklärung von Bern organisiert und stiessen nicht zuletzt dank der unermüdlichen Sensibilisierungsarbeit von Eichenberger auf grosses Publikumsinteresse.[12] Eichenberger war indirekt auch an der 1986 erfolgten Gründung des Dritte-Welt-Film-Festivals Freiburg beteiligt. Er empfahl der Initiantin Magda Bossy mit Yvan Stern, dem Leiter des katholischen Filmbüros in der Romandie, in Kontakt zu treten.[13] Gemeinsam hoben Bossy und Stern das «Festival de films du Tiers-Monde» aus der Taufe.[14]

---

7 Ambros Eichenberger, Etappenziel erreicht? 10 Jahre nachkonziliäre Medien- und Kommunikationsarbeit, in: ZOOM-Filmberater 10 (1976), S. 2–6.

8 Vgl. die Zusammenstellung im Kapitel 2.

9 Kurzmeldung in: ZOOM-Filmberater 2 (1978), S. 26. Vgl. auch das Interview von Eichenberger mit Fadial: Ambros Eichenberger, Aspekte des afrikanischen Filmschaffens, in: ZOOM-Filmberater 15 (1978), S. 2–10, hier S. 6–10.

10 Kurzmeldung, in: ZOOM-Filmberater 22 (1979), S. 25. Die Veranstaltung fand am 15. 12. 1979 statt, organisiert durch: Protestantischer Filmdienst – KEM, Katholisches Filmbüro, Erklärung von Bern, Schulstelle 3. Welt.

11 Fb., Filme aus Afrika und Asien: ein grosser Erfolg, in: ZOOM-Filmberater 2 (1980), S. 25. Bericht über den grossen Erfolg, den ein Filmzyklus mit Filmen aus Afrika und Asien in Zürich hatte. Aufgrund des Erfolgs organisierten dieselben Institutionen im Herbst 1980 einen Filmzyklus mit Filmen aus Lateinamerika. Vgl. Lateinamerika im Bild, in: ZOOM-Filmberater 18 (1980), S. 22.

12 Jaeggi, Kulturbegegnungen.

13 Magda Bossy, Was vermittelt Kultur besser als Film, in: Freiburger Nachrichten, 13. 3. 2000, http://www.freiburger-nachrichten.ch/archiv-agglomeration/was-vermittelt-kultur-besser-als-film (30. 6. 2016).

14 Die erste Ausgabe in Freiburg fand 1986 statt, bereits 1980 organisierten Bossy und Stern die Vorführung mehrerer Filme aus dem Süden in einigen Städten der Romandie. 1990 wurde der

Für Eichenberger war das Engagement für Filme aus dem Süden auch ein Mittel, um gegen den seiner Ansicht nach schädlichen Einfluss der US-amerikanischen Medien und deren Kulturimperialismus zu kämpfen.[15] Für ihn waren die Kontrahenten klar. So hiess der schmale, 1981 veröffentlichte Band mit Gesprächen, die Eichenberger mit Filmemachern aus der Dritten Welt geführt hatte, kurz und knapp «Dritte Welt contra Hollywood».[16]

Eichenberger setzte seine antiamerikanischen Spitzen auch andernorts. Besonders prägnant brachte er die Angst vor dem amerikanischen Einfluss in der Themennummer «Medien und Dritte Welt» 1986 zum Ausdruck.[17] Er warnte vor der «McDonalds-Zivilisation», die mit der Machtballung im Bereich der Kommunikationstechnik des Westens die kulturelle Eigenständigkeit der Dritten Welt noch mehr infrage stelle. Eichenberger sah bei aller Skepsis auch positive Zeichen aus dem Süden, zum Beispiel eine verstärkte Süd-Süd-Kooperation, welche die kulturelle Eigenständigkeit bewahren helfen sollte.

Eichenberger war kein einsamer Rufer in der Wüste. Unterstützung erhielt er nicht zuletzt von Peter von Gunten, der das Vorwort zu «Dritte Welt contra Hollywood» schrieb. Er schildert Eichenberger als Vermittler, der aus tiefer Betroffenheit agiere. Er markiere damit einen Gegenpol zur Lügenmoral der Schweiz, die sich auf Kosten der Armen der Welt bereichere. Von Gunten selbst nahm ebenfalls pointiert Stellung, indem er festhielt: «Bei meinen Reisen durch Lateinamerika begegnete ich quer durch den ganzen Kontinent den gleichen Filmtiteln, Hollywoodkino, dem gleichen Fernsehstil. […] Ich begegnete nur diesem Eintopfgebräu aus importiertem Kommerz und entsprechender Nachahmung. Hollywood ist für die Dritte Welt (für uns auch? Für unsere Nachahmer auch?) das Synonym für kulturelle Kolonisation, wirtschaftliche Kolonisation.»[18] Mit solchen Stellungnahmen beschränkte diese Gruppe von Autorinnen und Autoren dependenztheoretische Ungleichheitsüberlegungen nicht mehr nur auf die ungerechte Verteilung von Besitz und Gütern, sondern dehnte sie auch auf das Gebiet der Medienbeherrschung aus.

Eichenberger war einer der 175 Unterzeichner der USA-kritischen «Medienerklärung 86» der «Arbeitsgemeinschaft für Kommunikationskultur».[19] Die

---

Term «Dritte Welt» aus dem Namen gestrichen, seit 1998 heisst es Internationales Filmfestival Freiburg. Zur Geschichte des Festivals vgl. John Wäfler, Changing Festival Definitions: A Brief History of the Fribourg International Film Festival in Switzerland, in: Anaïs Fléchet, Une histoire des festivals. XXe–XXIe siècle, Paris 2013, S. 99–108.

15 Bereits 1975 wurde in der Spezialnummer des «ZOOM-Filmberaters» zu Kommunikation und Entwicklung die globale Filmpolitik angesprochen. Pauschale Kritik erntete der amerikanische Kulturimperialismus. Vgl. Ernst Fehr, Medien und Entwicklungshilfe. Einseitig europäisch-amerikanische Informationswelt, in: ZOOM-Filmberater 5 (1975), S. 7–10.

16 Ambros Eichenberger, Dritte Welt kontra Hollywood, Bremen 1981.

17 Ambros Eichenberger, Medien für eine Zukunft der Hoffnung, in: ZOOM 2 (1986), S. 7–12.

18 Eichenberger, Dritte Welt, S. 4.

19 175 ausgewählte Personen aus Literatur, Film, Kunst, Wissenschaft, Parteien, Gewerkschaften, Dritte-Welt-Organisationen und Kirchen unterschrieben den Aufruf. Vgl. Kirchen unterstützen «Medienerklärung 86», in: ZOOM 20 (1986), S. 4.

Erklärung setzte sich ein «für eine lebendige Kommunikationskultur, für vielfältige und unabhängige Programme, für eine ökologisch sparsame Mediennutzung, für eine solidarische und gerechte Medienordnung – gegen die Kommerzialisierung von Radio und Fernsehen».[20] Ihr Ziel war die Einflussnahme auf die Vernehmlassung des Entwurfs für ein Radio- und Fernsehgesetz, das die Verordnung vom 7. Juni 1982 über lokale Rundfunk-Versuche ablösen sollte. Diese öffnete das Tor für werbefinanziertes Radio, für Versuche mit Lokalfernsehen und für weitere, werbefreie Radiokanäle der SRG.[21] Sie war eine späte Reaktion auf Kräfte der Veränderung wie Piratenradios und auf technische Entwicklungen wie die Verbreitung von Rundfunksignalen über Satellit und über Kabel. Die Unterzeichnerinnen und Unterzeichner der Medienerklärung sorgten sich, dass die organisatorischen Veränderungen, welche die SRG als Reaktion auf die neuen rechtlichen Rahmenbedingungen vornahm, zu einer qualitativen Verschlechterung des Programms führen würden.

Unter dem Stichwort «Radio und Fernsehen mit öffentlichem Auftrag» forderte die «Medienerklärung 86» deshalb, dass Radio und Fernsehen in der Schweiz von «mehreren nicht gewinn-orientierte[n] Programminstitutionen mit öffentlichem Auftrag» gestaltet werden sollten. Die Erklärung beschränkte sich nicht auf die nationale Perspektive, sondern rief zu weltweiter Solidarität auf. «Wir plädieren dafür, dass sowohl entwickelte wie weniger entwickelte Länder die Chance wahren können, der dominierenden US-Programmproduktion ihre kulturelle Eigenständigkeit entgegenzusetzen.» Dafür brauche es Rahmenbedingungen, die einheimische Produktionen ermöglichen.[22]

Mit dem Aufruf zur Solidarität gegen die kulturelle Bedrohung aus «Hollywood» verband die Erklärung hiesige Zukunftsängste mit dem neuen medienpolitischen Aktionsfeld der Entwicklungsorganisationen.

Ins selbe Horn stiess der «ZOOM»-Chefredaktor Franz Ulrich, als er sich 1983 um die Zukunft der kirchlichen Parallelverleiher sorgte. Er befürchtete, dass US-Firmen zusätzlich zur Dominanz des Kinomarktes die Versorgung mit bewegten Bildern ausserhalb des Kinos übernehmen könnten. Anlass für die Angst war die Videotechnik, die in den 1980er Jahren mit der Verbreitung des

20 Arbeitsgemeinschaft für Kommunikationskultur, Medienerklärung 86, in: ZOOM 20 (1986), S. 2–5, hier S. 2.

21 Thomas Schneider, Vom SRG-«Monopol» zum marktorientierten Rundfunk, in: Mäusli/Steigmeier/Vallotton, Radio und Fernsehen in der Schweiz, S. 83–137, hier S. 130 f.

22 Arbeitsgemeinschaft für Kommunikationskultur, Medienerklärung 86, S. 2–5, hier S. 4 f. Vgl. auch den harschen Protest in der «Neuen Zürcher Zeitung»: Kommunikationskultur von Staates wegen? Was ein Radio- und Fernsehgesetz regeln kann – und was nicht, in: NZZ, 11. 10. 1986. Das 1987 schliesslich ins Parlament geschickte und 1991 verabschiedete Radio- und Fernsehgesetz (RTVG) stärkte die SRG-Position auf nationaler und sprachregionaler Ebene und öffnete Drittanbietern den lokalen und den internationalen Markt. Im Sinn einer Mediengesamtkonzeption benötigen alle Anbieter eine Konzession, die sie verpflichtet, den in der Verfassung festgeschriebenen Leistungsauftrag zu erfüllen. Die Forderungen der «Medienerklärung 86» fanden darin keinen direkten Niederschlag. Vgl. Matthias Künzler, Die Abschaffung des Monopols: die SRG im Umfeld neuer Privatradio- und Privatfernsehsender, in: Mäusli/Steigmeier/Vallotton, Radio und Fernsehen in der Schweiz, S. 41–88, hier S. 52 f.

Massenformats VHS das Heimkino neu erfand.[23] Ulrich stellte fest, dass die grossen Film- und Medienkonzerne nicht nur die Filmproduktion, sondern auch die Distribution ihrer Produkte sowohl für das Kino wie für die Videokassette kontrollierten. Deshalb brauche es staatliche Eingriffe. Ansonsten würden die unabhängigen Filmverleiher verschwinden. Rhetorisch fragt er: «[…] oder müssen sie auch bei uns den Filialen der amerikanischen und europäischen Major Companies weichen?»[24]

Ausserdem beklagte Ulrich den Umstand, dass traditionelle Kunden der Parallelverleiher wie Schulen oder Organisationen eigene Videotheken aufbauten, indem sie interessante Sendungen vom Fernsehen aufnahmen. Dies schlage sich in stagnierenden Ausleihzahlen nieder.[25] Ulrichs Pessimismus war durchaus angebracht. Tatsächlich nahmen die Verleihzahlen von Zoom nach 1980 kontinuierlich ab.[26]

3.2 Perspektivenwechsel der Filmenden

Im gleichen Zeitraum, wie die Nachfrage nach Filmen aus dem Süden anstieg, begannen einige engagierte Filmemacherinnen und -macher ihre anwaltschaftliche Position zu hinterfragen. Sie setzten sich kritisch mit der Frage auseinander, ob und wie Blicke aus dem Norden auf den Süden in bewegte Bilder umgesetzt werden können. Ein Schlüsseljahr war 1983, als gleich mehrere Filme mit neuen Perspektiven veröffentlicht wurden.

Eine radikale Position vertrat Hans-Ulrich Schlumpf in *TransAtlantique,* der 1983 in die Deutschschweizer Kinos kam. Schlumpf beschäftigte sich in dem Spielfilm, dessen Stoff er ursprünglich in einer Dokumentarproduktion fassen wollte, mit der Frage, wie Europäerinnen und Europäer adäquat über Menschen des Südens berichten können. *TransAtlantique* erzählt die Geschichte eines Schweizer Ethnologen, der mit dem Schiff nach Brasilien reist, um Studien bei Indigenen zu betreiben. Während der Reise lernt er eine Brasilianerin kennen und verliebt sich in sie. Sie konfrontiert ihn mit der brasilianischen Realität jenseits romantischer Indianervorstellungen, indem sie ihn in den Maschinenraum des Schiffs führt, wo brasilianische Männer ihr karges Brot verdienen. Dort fragt sie den Ethnologen, weshalb er sich so sehr für 100'000 Indianer interessiere, wenn es doch 100 Millionen Brasilianer gebe, die täglich essen möchten. Als er sie später seinen Vorstellungen gemäss in eine Indigene verwandeln möchte, reagiert sie erzürnt ob seiner Naivität. In der Folge begräbt

23 Tobias Haupts, Die Videothek. Zur Geschichte und medialen Praxis einer kulturellen Institution, Bielefeld 2014, S. 13.
24 Franz Ulrich, Zerstört Video die Filmkultur, in: ZOOM 5 (1983), S. 10–14, hier S. 14.
25 Ebd., S. 12 f.
26 Die für den Verleih Zoom verfügbaren Zahlen zeigen einen markanten Rückgang von über 12'000 Vorführungen 1980 auf 6234 im Jahr 1989. Vgl. CSZH, Zoom-Ordner Verleihstatistiken, 1975–1990.

er den Traum von der Begegnung mit den Indianern und beschliesst, in die Schweiz zurückzukehren.[27]

Die Realisierung dieses Films bot Schlumpf die Möglichkeit, sich mit dem Unbehagen auseinanderzusetzen, das ihn beim Betrachten von Fotografien, die er während einer Ferienreise in Lateinamerika aufgenommen hatte, befiel. Im Gespräch mit anderen Schweizer Filmschaffenden, die bereits Filme in Lateinamerika gedreht hatten, erklärte Schlumpf seine Position mit den Worten: «Es sind gute Bilder, doch irgendwie stimmte es nicht. Diese Erfahrung – unter anderem – führte zu *TransAtlantique,* d. h. zur Absicht, im Film dieses Spannungsverhältnis zu reflektieren und nicht direkt auf die Menschen einzugehen, denen ich in der Fremde begegnete.»[28] Schlumpf kam schliesslich zur Überzeugung, dass es für europäische Filmende nicht möglich sei, in der Dritten Welt stimmige Filme zu drehen.

Neben Schlumpf brachten sich 1983 Filmerinnen und Filmer in die Diskussion ein, die sich in den 1970er Jahren mit anwaltschaftlichen Produktionen in die entwicklungspolitische Debatte eingeklinkt hatten. Zu ihnen zählten die einflussreichen Filmemacher Peter von Gunten, Peter Heller und Peter Krieg, die auch als «Die Peter-Bande» bezeichnet wurden.[29] Wie Schlumpf suchten sie nach neuen Blickwinkeln auf die «Anderen». Im Gegensatz zu ihm erachteten sie es aber als durchaus möglich, Filme über Menschen in Ländern des Südens zu drehen. Peter von Gunten wählte in seinem 1983 gezeigten Film *Xunan – The Lady* erstmals die Position des Beobachters, ohne einen expliziten entwicklungspolitischen Zweck damit zu verfolgen (siehe Kapitel 6). Nach der Aufführung des Films am Fernsehworkshop Entwicklungspolitik 1984 diagnostizierte Gerhard Krems das Ende einer Epoche: «An die Stelle der sozialkritischen Appellation ist die Beschreibung getreten. Der Widerspruch der Welt verbirgt sich in dem Sonderweg der nach Mexiko ausgewanderten Schweizer Pfarrerstochter Gertrude Düby, das Engagement hat in ihrer Biografie die Politik hinter sich gelassen, die Anklage verdichtet sich zur selbst fast unhörbar werdenden Klage.»[30]

---

27 Der Film ist Teil der DVD-Box «Collection Hans-Ulrich Schlumpf» von 2017. Vgl. auch die Rezension des Films: Gerhart Waeger, TransAtlantique, in: ZOOM 2 (1983), S. 12–14.

28 Jörg Huber, Rückzug oder Neuorientierung. Der Versuch einer Standortbestimmung, in: Hier und anderswo. Filmemachen in der Dritten Welt (Cinema 33) Basel 1987, S. 9–24, hier S. 14. Seine Gesprächspartner waren Lisa Fässler und Peter von Gunten, beide mit Lateinamerikaerfahrung, sowie Hans Stürm, der 1985 die ethnologische Mikrostudie *Gossliwil* über das gleichnamige kleine Dorf im Kanton Solothurn realisierte.

29 Werner Kobe nennt sie die «drei Peters». Vgl. Werner Kobe, Kinomachers Abkehr. Der Auszug des entwicklungspolitischen Films aus den Programmkinos oder Die Machbarkeit des Möglichen. Erfahrungen eines «Kinomachers» mit dem «Dritte-Welt-Film», in: Heller/Petermann/Thoms, Die Entwickler, S. 144–149, hier S. 145. Peter von Gunten gebrauchte im Gespräch mit mir den Begriff «Peter-Bande».

30 Krems war Direktor der Katholischen Akademie Schwerte, die 1984 den siebten Fernsehworkshop Entwicklungspolitik organisierte. Vgl. Arbeitsgemeinschaft der Träger des Fernseh-Workshops Entwicklungspolitik, VII. Fernseh-Workshop Entwicklungspolitik. 7.–11. Mai 1984 in der Katholischen Akademie Schwerte. Bericht, Texte, Kritik, Reutlingen 1984, S. 5.

Peter Heller wiederum wählte 1983 eine weitere Alternative, um sich dem Thema Dritte Welt anzunähern. Zusammen mit Dianne Bonnelame realisierte er *Wie andere Neger auch.*[31] Der Film porträtiert die ethnologische Arbeit von Bonnelame mit zwei jungen deutschen Männern unterschiedlicher sozialer Herkunft. Er stiess bei deutschen Ethnologen auf Ablehnung, obwohl in ihm dieselben ethnologischen Methoden angewendet wurden, mit denen europäische Ethnologen über Jahrzehnte hinweg in Afrika, Lateinamerika und Asien arbeiteten. Die plakative Schlussfolgerung lautet: Der Goethemensch und der Kohlmensch sei «wie andere Neger auch».[32] Mit diesem Film stellten Heller und Bonnelame die wissenschaftliche Konstruiertheit europäischer Afrikabilder bloss, ohne dabei zu polemisieren. Der Film leitete in Hellers Arbeit einen Umorientierungsprozess ein. Seine Filme sollten zwar auch in den kommenden Jahren noch immer aufzeigen, dass die Welt verändert werden kann. Selbst hatte er aber den Glauben daran verloren, dass Filme dabei die Hauptrolle spielen könnten. Ausserdem war er davon überzeugt, dass die meisten Zuschauerinnen und Zuschauer gar kein Interesse mehr am «kritischen entwicklungsbezogenen Film» hatten.[33]

Auch der dritte Peter, Peter Krieg, durchlebte in den 1980er Jahren eine Richtungsänderung. Sie führte bei ihm, der vorher mehrere Filme als Kampfmittel für konkrete entwicklungspolitische Anliegen gemacht hatte, zu Konflikten mit Aktivisten. So wurde sein Film *Die Seele des Geldes* (1987) von Leuten angegriffen, die seine Interpretation der globalen Schuldenfrage nicht teilten. Im Film postuliert Krieg, dass zur Lösung des Schuldenproblems sowohl Gläubiger wie Schuldner Teil des Problems sind und demzufolge beide an einer Lösung mitarbeiten müssen.[34]

Die wachsende Nachfrage nach Produktionen aus dem Süden sowie der Perspektivenwechsel einiger engagierter Filmer bedeutete nicht das Ende der filmischen Entwicklungspropaganda. Parallel zu den Veränderungen der Entwicklungsproblematik wurden auch die Möglichkeiten, sie mit Filmen zu fassen immer vielfältiger. Am Ende des Untersuchungszeitraums entstand zudem mit dem in alle Welt übertragenen Event Live Aid nochmals einen ganz neue audiovisuelle Perspektive auf das Entwicklungsthema. Als Manifestation der neoliberalen Medienweltordnung war die globale Hunger-Show das pure Gegenteil der didaktisch aufbereiteten Filmproduktionen der früheren Jahre.[35]

---

31 Der Film wurde von Zoom verliehen. Siehe Kurzbesprechung 83/195, in: ZOOM 1983, Anhang, o. S.

32 Ursula Blättler, Wie andere Neger auch, in: ZOOM 13 (1983), S. 16–18. Vgl. auch die Zusammenfassung des Films unter http://www.filmkraft.de/Filme/17/Wie-andere-Neger-auch/ (27. 11. 2015).

33 Peter Heller, Schlussverkauf der Welt-Bilder. Erfahrungen eines Verwickelten, in: Heller/Petermann/Thoms, Die Entwickler, S. 52–62, hier S. 57.

34 Peter Heller, Jeder Schritt ist eine Form der Kommentierung. Ein Gespräch mit Peter Krieg, in: Heller/Petermann/Thoms, Die Entwickler, S. 43–46, hier S. 45.

35 Vgl. Kuhn, Solidarität, S. 245–248.

II Wegbereiter des entwicklungsbezogenen Gebrauchsfilms

Im zweiten Teil der Untersuchung steht die entwicklungsbezogene Arbeit der drei Dokumentarfilmer René Gardi, Ulrich Schweizer und Peter von Gunten im Zentrum.

Mehrere Gründe waren für die Wahl der drei Berner ausschlaggebend. Erstens schufen sie Werke, die zu ihrer Entstehungs- und Nutzungszeit auf grosse Resonanz im engeren Entwicklungskontext, aber auch ausserhalb stiessen. Zweitens blieben sie dem Thema über längere Zeit treu. Drittens ging das Engagement aller drei Filmer über das Fertigstellen der Filme hinaus. Sie setzten sich für die Filme ein, gebrauchten sie in eigenen Vorführungen, waren zum Teil an der Aufarbeitung von Kontextinformationen beteiligt und bürgten als Person für die Authentizität der Filminhalte. Viertens repräsentieren sie drei Bereiche, die je unterschiedliche Zugänge zum Entwicklungsthema hatten. René Gardi war Reiseschriftsteller und Populärethnograf, der in seinen Texten, Bildern und Vorträgen afrikanische Kulturen und ihre Artefakte beschrieb. In den 1960er Jahren wurde er dank seiner Popularität und seiner Erfahrung in der Porträtierung afrikanischer Kulturen auch zum Entwicklungsexperten. Sein ehemaliger Kameramann Ulrich Schweizer engagierte sich ab Ende der 1960er Jahre im kirchlich-missionarischen Umfeld, das lange vor der Erfindung der Entwicklungshilfe in Afrika, Asien oder Lateinamerika entstanden war. Schweizer setzte sich für die Abkehr von der traditionellen, karitativen und bekehrenden Missionsarbeit ein, wofür seine Filme Hilfestellung sein sollten. Peter von Gunten schliesslich gehörte zum Umfeld des Neuen Schweizer Films. Ab Anfang der 1970er Jahre kritisierte er mit seinen Filmen die modernisierungstheoretisch begründete Entwicklungspolitik und prangerte die ungleiche Machtverteilung im globalen Handel als Hauptursache für unüberwindbar scheinende Entwicklungsdifferenzen an. Seine Produktionen lieferten mit Argumente, um die Schweizer Bevölkerung für dependenztheoretische Fragestellungen zu mobilisieren.

Gardi, Schweizer und von Gunten arbeiteten mit weltlichen und christlichen Entwicklungsorganisationen zusammen, die als Auftraggeberinnen, Finanzie-

rungspartnerinnen und erste Nutzerinnen der Filme auftraten. Sie waren aber keine willfährigen Wunschempfänger der Entwicklungsorganisationen.

Sie prägten die Entwicklungsdebatte, weil sie zu einer gewissen Zeit mit ihrem spezifischen Blick auf die Menschen im Süden und auf ihre Entwicklungsprobleme die Nachfrage nach Authentisierung befriedigen konnten. Durch ihre Tätigkeit wurden alle drei Dokumentarfilmer zu Übersetzungsexperten in Entwicklungsfragen. Ihre Expertise bestand darin, die rationale und technische Ebene der Entwicklungsdiskussion in eine menschliche und emotionale umzuwandeln.

Die Untersuchung nimmt die Entstehungs- und Verbreitungsgeschichte der Filme zum Anlass, um aufzuzeigen, wie Gardi (Kapitel 4), Schweizer (Kapitel 5) und von Gunten (Kapitel 6) ihre eigenen Entwicklungsideen in die Diskussion mit den Entwicklungsorganisationen einbrachten, wie diese umgesetzt wurden, wo Reibungsflächen bestanden, welche Rolle die Organisationen den Filmemachern zugestanden und wie die Filme ausserhalb der Binnennutzung rezipiert wurden.

4 René Gardi: der Populärethnograf als Entwicklungsexperte

Nach dem Zweiten Weltkrieg eroberte sich René Gardi (1909–2000) einen festen Platz in der Gilde der deutschsprachigen Reiseschriftsteller und -filmer. Von den 1950er bis in die frühen 1980er Jahre prägten seine Vorträge, Bücher, Artikel, Radio- und Fernsehsendungen sowie seine Filme das Deutschschweizer Allgemeinwissen über Afrika.[1] Er reiste, schrieb, filmte und sammelte Geschichten und Objekte von Kulturen, deren bevorstehendes Verschwinden er befürchtete und zuweilen wortreich beklagte. Seine ersten Reisen nach Afrika führten ihn in französische und britische Kolonien, deren Existenzberechtigung Gardi nie grundsätzlich infrage stellte. Als sich die Dekolonisation abzeichnete, arrangierte er sich zwar mit den Verhältnissen, war den neuen Eliten und allen Modernisierungsbestrebungen gegenüber aber skeptisch eingestellt.[2]

René Gardi war ein Unternehmer. 1945 gab er seine Lehrerstelle auf und verdiente fortan den Lebensunterhalt für seine fünfköpfige Familie mit Berichten über seine Reisen, die ihn zuerst in den Norden von Skandinavien, nach Sardinien und ab 1948 mehr als 30 Mal nach Afrika führten.[3] Sein Interesse galt jenen tra-

1 Die Ethnologin Christraud Geary spricht Gardi den prägendsten Einfluss auf das deutschsprachige Afrikabild bis in die 1970er Jahre zu. Vgl. Christraud Geary, René Gardis Afrika-Bilder, in: Bernhard Gardi (Hg.), René Gardi. Momente des Alltags. Fotodokumente aus Nordkamerun, 1950–1985 (Tschadsee, Mandara, Alantika), Basel 1995, S. 34–48, hier S. 36. Zu Gardis Wirken gibt es sonst nur wenig Literatur. Martin Schlappner würdigte ihn als einen der Vorläufer des ethnografischen Films: Martin Schlappner, Ahnen und Väter des Schweizer ethnographischen Films, in: Hier und anderswo (Cinema 33), S. 86–103. Zu Gardi als Fotograf siehe: Annemarie Hürlimann, Reisephotographie. Bildband und illustriertes Reisebuch, in: Hugo Loetscher / Walter Binder / Georg Sütterlin, Photographie in der Schweiz von 1840 bis heute, Bern 1992, S. 123 f. Zu Gardis Reise in die Mandara-Berge 1953 zusammen mit dem Ethnologen Paul Hinderling siehe: Gaby Fierz, Das Making-of von Gardis Afrika, in: Purtschert/Lüthi/Falk, Postkoloniale Schweiz, S. 355–378. Zu allen Mandara-Reisen Gardis mit besonderem Fokus auf den Schmid und die Eisenherstellung vgl. Bernhard Gardi, My Father René Gardi & Co.: Truadak and Rabash, Hans Eichenberger and Paul Hinderling, in: Nicholas David (Hg.), Metals in Mandara Mountains' Society and Culture, Trenton 2012.

2 Vgl. z. B.: René Gardi, Blaue Schleier, rote Zelte. Im Wunderland der südlichen Sahara, Zürich 1950, S. 27: «Niemand bezweifelt, dass die Oasenbewohner und die Nomaden ohne fremde Hilfe noch ärmer wären, als sie heute sind; kann doch nicht einmal Ouargla mit seinen grossartigen Palmengärten sich ohne Zuschüsse halten.» René Gardi, Tschad. Erlebnisse in der unberührten Wildnis um den Tschadsee, Zürich 1952, S. 156 f.: «Die weisse Rasse hat trotz grässlicher Fehler in früheren Jahrzehnten nicht nur Böses nach Afrika gebracht, sie hat nicht nur geplündert und ausgenutzt. Die Weissen haben beispielsweise auch den Frieden gebracht, die Schwarzen von der Angst vor Überfällen befreit und vielenorts einen sozialen Ausgleich unter den Völkern geschaffen.» Zu Gardis Verhältnis zum nachkolonialen Afrika vgl. seine Äusserungen z. B. im Kapitel 4.1.

3 Bernhard Gardi, René Gardi. Verzeichnis, Daten, Reisen, Begleiter, Publikationen, Filme.

ditionellen Kulturen, deren kulturelle Praktiken er als unberührt von modernen technischen Entwicklungen wahrnahm. Er ergriff deshalb 1955 die Gelegenheit, den Leiter des Basler Völkerkundemuseums Alfred Bühler nach Neuguinea zu begleiten, um ihm bei der Beschaffung von Objekten, Bildern und Berichten über die dortigen «Steinzeitkulturen» zu helfen.[4]

Bis 1959 bestand Gardis Geschäftsmodell aus der Verarbeitung seiner Reisen in Publikationen und Vorträgen. Neben den bebilderten Reisebeschreibungen, von denen die meisten im Orell Füssli Verlag erschienen, gab er einige grossformatige Bildbände im Eigenverlag heraus, die er an seinen Vorträgen verkaufte.[5] Auf Vortragsreisen hatte er Lichtbilder und selbst gedrehte 16-mm-Filme im Gepäck. Am Radio war er schon in den 1950er Jahren präsent und 1958 folgte der erste Auftritt im Schweizer Fernsehen unter dem Titel *René Gardi erzählt.*[6]

Gardis Reiseberichte vermitteln das Wissen über fremde Kulturen nicht in wissenschaftlichen Abhandlungen, sondern verpacken es in Schilderungen eigener Erlebnisse. Im Unterschied zu anderen Reiseschriftstellern und -filmern erzählte er keine Abenteuergeschichten vom Sieg über Mensch und Natur in gefährlicher Wildnis.[7] Er konzentrierte sich stattdessen auf die Beschreibung und die bildliche Darstellung von Menschen, ihren Lebensräumen, Wohnformen und Tätigkeiten. Dabei galt sein Hauptinteresse dem traditionellen Handwerk. Sich selbst sah Gardi als Dokumentaristen der Wirklichkeit. Zwar trage er wie alle eine subjektiv gefärbte Brille. Er bemühe sich aber, «wahre Vorstellungen zu vermitteln» und so zu schreiben, dass «der freundliche Leser doch wenigstens ab und zu ein paar Seiten weit sich einzubilden vermag, auch dabei gewesen zu sein».[8]

Eröffnet Ende 1994 – jetzt adaptiert für Felix Rauh – Mai 2010, in: Privatarchiv Felix Rauh (PAFR). Darin sind 32 Afrika-Reisen aufgeführt, die erste 1948, die letzte 1992. Gardi gab bereits vor 1945 mehrere Bücher heraus, darunter einige Pfadfindergeschichten. Siehe ausserdem: Hansruedi Lerch, Gardi, René (No 1), in: Historisches Lexikon der Schweiz, http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D11814.php (11. 6. 2016).

4 Gardi verfasste nach dieser Reise zwei Bücher: René Gardi, Tambaran. Begegnung mit untergehenden Kulturen auf Neuguinea, Zürich 1956; René Gardi / Alfred Bühler, Sepik. Land der sterbenden Geister. Bilddokumente aus Neuguinea, Zürich 1958. Ausserdem zeigte er an seinen Vorträgen einen selbst gedrehten Film. Vgl. W. A., René Gardi zeigt seinen Film «Tambaran», in: Der Bund, 12. 10. 1956.

5 Zum Beispiel René Gardi, Der schwarze Hephästus, Bern 1954; René Gardi, Unter afrikanischen Handwerkern. Begegnungen und Erlebnisse in Westafrika, Bern 1969; René Gardi, Auch im Lehmhaus lässt sich's leben. Über traditionelles Bauen und Wohnen in Westafrika, Bern 1973. Die letzteren beiden, sehr erfolgreichen Publikationen erschienen zuerst im Eigenverlag.

6 Vgl. Programmhinweis in NZZ, 6. 11. 1958. Der Untertitel lautete: *Kirdi, Indigo und Baumwolle.*

7 Ein populäres Beispiel waren die Bücher von Attilio Gatti, die wie Gardis Bücher bei Orell Füssli erschienen, z. B. Attilio Gatti / Susanne Ullrich, In den Urwäldern des Kongo, Zürich 1954.

8 Gardi, Tschad, S. 9. Ganz ähnlich äusserte sich Gardi in seinem letzten, 1985 in der Zeitschrift «African Arts» publizierten Text, der leicht abgewandelt im Ausstellungskatalog «Momente des Alltags» abgedruckt ist. Vgl. René Gardi, Beim Betrachten meiner Bilder beschleicht mich oft eine grosse Traurigkeit, in: Gardi, Momente des Alltags, S. 18–32.

Gardi war ein Spezialist in der massenmedialen Vermittlung von Wissen über fremde Kulturen, dem es während rund 20 Jahren besser als anderen gelang, sich in der medialen Aufmerksamkeitsökonomie zu behaupten.

Gardi produzierte zwar für ein möglichst breites Publikum. Einige seiner Arbeiten fanden indes auch Anklang bei professionellen Ethnologen.[9] Die Universität Bern verlieh ihm 1967 auf Antrag des Seminars für Ethnologie den Ehrendoktortitel. Der Antragsteller, Professor Walter Dostal, strich besonders die aussergewöhnliche ethnografische Aussagekraft von Gardis Filmen *Mandara* und *Die Glasmacher von Bida* heraus. Dostal konstatierte, dass die Beschreibung von «Naturvölkern» durch Journalisten und Publizisten gross in Mode sei, auch weil die «Eingeborenen» als «Empfänger der Entwicklungshilfe im Mittelpunkt des öffentlichen Interesses stehen».[10]

Im Gegensatz zu vielen anderen Filmen, die «spektakuläre und sensationsgeladene Schilderungen der Eingeborenen» präsentierten, liege es Gardi am Herzen, das «wahrhaft Menschliche im sogenannten ‹Wilden› zu entdecken».

Dostal verknüpfte zwei scheinbar getrennte Bereiche, die von Gardi in den 1960er und 70er Jahren immer wieder zusammengebracht wurden: die populär-ethnografischen Beschreibungen traditioneller Lebensweisen und die Diskussion um Sinn und Möglichkeiten von Entwicklungshilfe.

Gardis filmische Hauptaktivitäten fielen in eine Zeit, in der die Debatte um Sinn und Möglichkeiten von Entwicklungshilfe an Fahrt gewann, und erreichten ihren Höhepunkt Mitte der 1960er Jahre, als die erste Euphorie wieder verflog.[11] Dank seiner Popularität konnte er zum Vermittler und Übersetzer zwischen zu entwickelnden Menschen und der spendenden Bevölkerung werden. Sowohl Entwicklungsakteure wie das allgemeine Publikum nahmen ihn als Kulturvermittler wahr, der verständlich und authentisch aufzeigte, wo die Entwicklungsherausforderungen lagen. Mit dem dominanten Entwicklungsnarrativ der 1970er Jahre konnte Gardi allerdings nichts anfangen. Er blieb zeitlebens davon überzeugt, nur vorsichtige «Hilfe zur Selbsthilfe» könne funktionieren.

Das Kapitel 4.1 konzentriert sich auf den Umgang René Gardis mit Entwicklungsthemen in seinen Filmen und im Fernsehen. Es stellt zunächst den Film *Mandara* von 1959 ins Zentrum, der Gardis Ruf als Kulturfilmer begründete. Obwohl der Film keinen direkten Entwicklungsbezug hat, dient er als Referenz für

9 Dazu gehörte der 1953 gedrehte Film über die Eisenfabrikation in Nordkamerun, der in die Sammlung des Instituts für den wissenschaftlichen Film (IWF) in Göttingen aufgenommen wurde. Vgl. Gotthard Wolf, Der wissenschaftliche Dokumentationsfilm und die Encyclopaedia Cinematographica, München 1967, S. 147.

10 Der österreichische Kultur- und Sozialanthropologe Walter Dostal, der 1965 der erste ausserordentliche Professor für Ethnologie und 1969 ordentlicher Professor für Ethnologie wurde, legte den Antrag vor, den das Gremium am 1. 5. 1967 ohne Gegenstimme mit einer Enthaltung annahm. Zitat aus der Begründung Dostals: Walter Dostal, Antrag auf Verleihung der Würde des Ehrendoktors an Herrn René Gardi in Bern, 22. 5. 1967, in: Staatsarchiv des Kantons Bern, BB 8.2.259, Lazarus-Preis (1936–1971); Ehrenpromotionen, Ehrensenator (1866–1969); Stiftungen (1936–1969).

11 Vgl. Kapitel 1.

andere entwicklungsbezogene Filme mit populärethnografischem Einschlag. Das Kapitel 4.2 konzentriert sich auf die expliziten Entwicklungsaktivitäten Gardis in der ersten Hälfte der 1960er Jahre, aus denen die beiden Filme *Dahomey – ein Bilderbuch* (1961) und *Nous les autres* (1964) entsprangen. Das Kapitel 4.3 enthält Erläuterungen zu Gardis langjähriger und wirkungsmächtiger Fernsehtätigkeit, bei der Entwicklungsthemen bis Anfang der 1980er Jahre präsent waren.

4.1 «Mandara»: Gardis erfolgreichster Kulturfilm

Gardis erster Film war zugleich sein erfolgreichster. Er bezog sich auf das 1953 unter demselben Namen erschienene, sehr populäre Buch,[12] worin Gardi seine zweite Reise in die Mandara-Berge thematisierte.[13] Der 85-minütige Film porträtiert das Dorfleben einer von ihm als «Matakam»[14] bezeichneten Gruppe Menschen in den Mandara-Bergen Nordkameruns.

Mandara ist kein Entwicklungshilfefilm. Einige Stellen im Film sowie Texte, die zum Film erschienen, belegen aber Gardis paternalistisches Entwicklungsverständnis, auf das er seine späteren Argumentationen aufbaute.

Gardi hoffte, sich mit *Mandara* als «Grosskulturfilmer»[15] zu etablieren und sein Geld nicht mehr primär als Vortragsreisender verdienen zu müssen. In der Rückschau begründete er die Motivation für dieses ökonomische Wagnis mit den Erfolgen der Buchveröffentlichung 1953 und den Vorträgen über die Mandara-Berge in Nordkamerun.[16] Eine weitere Rolle habe die besondere Form der Eisengewinnung durch die «Matakam», die ihn besonders faszinierte, gespielt.[17] Weil er selbst nicht versiert genug mit Kamera und Schneidetisch umgehen konnte, um den Ansprüchen einer professionellen Produktion zu genügen,[18] heuerte er den Auf-

12 René Gardi, Mandara. Unbekanntes Bergland in Kamerun, Zürich 1953. In der Zusammenstellung von Bernhard Gardi ist von drei Auflagen in Deutsch und von Übersetzungen in Spanisch, Italienisch, Holländisch, Japanisch und Katalanisch die Rede. Vgl. Gardi, Verzeichnis.

13 Er unternahm die Reise in Begleitung des Ethnologen Paul Hinderling. Objekte, Fotos, Filme und Tondokumente zu dieser Reise sind im Basler Museum der Kulturen in der Dauerausstellung zu sehen. Vgl. auch Fierz, Making-of.

14 Gemäss Gerhard Müller-Kosack ist «Matakam» keine Selbst-, sondern eine abwertende Fremdbezeichnung, die den in den Bergen lebenden Menschen von den Fulbe gegeben wurde. Vgl. Gerhard Müller-Kosack, The Way of the Beer. Ritual Re-enactment of History Among the Mafa, London 2003, S. 63.

15 Unter der Bezeichnung «Grosskulturfilm» liefen im SSVK-Verleih längere populärethnografische Reisefilme oder Tierfilme. Vgl. z. B. Katalog der Schmalfilmzentrale Bern, Tonfilme 16 mm, 1960, S. 246 f.

16 Gardi kommentierte bei seinen Mandara-Vorträgen einen selbst gedrehten Farbfilm. Siehe Anzeiger von Uster, 27. 11. 1954.

17 Berner Kulturfilm Revue 1976/77, Auszug Mandara, in: CSZH, Dossier Mandara.

18 Gardi äusserte sich nie zu formalen Kriterien. Ebenso wenig finden sich Verweise, die auf eine Orientierung an anderen Filmern oder Fotografen schliessen lassen. So ist z. B. nicht bekannt, ob Gardi *Les nomades du soleil* (1953) und *Les hommes des châteaux* (1954) von Henry Brandt gesehen hatte, die beide Themen behandeln, die ihn interessierten: sowohl nomadisierende Peuhl wie die Häuser der Somba kommen bei Gardi und Schlosser vor.

tragsfilmer Charles Zbinden an. Zusammen mit zwei Assistenten bildeten Gardi und Zbinden das Filmteam.[19] Gardi finanzierte die Kosten von 125'000 Franken[20] mithilfe von Freunden und Bekannten, die er dazu bewegen konnte, eine Produktionsgesellschaft zu gründen.[21]

Noch vor der Filmpremiere im Februar 1960 schrieb Gardi in der Presse über die Filmarbeiten in Kamerun. Er nutzte die Gelegenheit, um über Produktionsumstände zu berichten, die sich nicht aus der Filmlektüre erschliessen lassen. Die Making-of-Erzählungen werden so zur Demonstration seiner Darstellungsfähigkeiten und zur idealen Werbung für den Film. Als Quellen sind sie besonders interessant, weil die Texte und die Fotos einige wertvolle Indizien zur Arbeitsweise Gardis und zu seinem Blick auf Afrika im Dekolonisationsumbruch enthalten.

Im August und September 1959, kurz nach der Rückkehr des Filmteams aus Kamerun, erschien in der «Schweizer Illustrierten Zeitung» eine vierteilige Serie mit Texten und einigen Fotografien von Gardi.[22] Gardi erzählt, wie er seine Familie hinter sich liess und sich mit der temporären Reisefamilie auf den Weg in sein «afrikanisches Traumland» machte, «in die blauschwarzen Berge von Mandara» zu seinem «schwarzen Schmied».[23] Die verbale Inbesitznahme von Region und Person durch die Verwendung des Possessivpronomens ist ein narratives Verfahren, das Gardi in seinen Texten häufig anwandte. Er verdeutlichte damit sowohl seine Vertrautheit mit der Gegend wie seine paternalistische Zuneigung zu den Porträtierten.

In Bild und Text stellte Gardi die Menschen vor, die mit ihm auf der Reise waren. Er führte damit eine Art Kolonialfamilie ein, bei der immer klar war, wer welchen Grad an Zugehörigkeit hatte. Teil der «Familie» waren zum einen die Mitreisenden aus der Schweiz. Neben dem bekannten Berner Auftragsfilmer Charles Zbinden[24] gehörten der Kameraassistent Fritz Maeder[25] und der Tongehilfe

---

19 Die Reise dauerte von Januar bis Mitte März 1959. Vgl. Gardi. Verzeichnis.

20 Paul Engel, Brief an Kapitalgeber, 30. 9. 1960, in: Privatarchiv René Gardi (PARG), Schachtel Mandara Film, Papiermappe zu Mandara-Entstehung. Engel war der Treuhänder, der die Auszahlungen an die Mandara-Gesellschafter vornahm.

21 Die Rechtsform ist unklar. In einigen Briefen ist von Aktionären die Rede, ob es sich wirklich um eine Aktiengesellschaft handelte, ist nicht geklärt. In den Gardi-Akten befindet sich keine Zusammenstellung aller Gesellschafter.

22 Die Artikel in der «Schweizer Illustrierten Zeitung» (SIZ) mit dem Titel «Wiedersehen mit den Matakam. René Gardi berichtet von einer neuerlichen, der vierten Expedition nach Nordkamerun» erschienen zwischen dem 24. 8. und dem 14. 9. 1959. Die SIZ gehörte zu den Zeitschriften, in denen Gardi regelmässig veröffentlichen konnte. Der betreuende Redaktor Dr. W. Meier spricht in einem Brief an Victor Surbek von seinem «Mitarbeiter» Gardi. Vgl. W. Meier, Brief an Victor Surbek, 8. 7. 1959, in: Privatarchiv Victor Surbek (PAVS), Dossier Kamerunreise 1959. Der erste Gardi-Artikel erschien in der SIZ vom 18. 9. 1946, S. 14.

23 René Gardi, Wiedersehen mit den Matakam. Zwischen Mittelmeer und Tschad, in: SIZ, 24. 8. 1959, S. 17–19.

24 Zbinden hatte zum Zeitpunkt der *Mandara*-Produktion bereits mehr als 60 Filme gedreht. Bekannt wurde er 1940 mit dem Film *Ein kleines Volk wehrt sich* über den Krieg in Finnland. Vgl. Columbus Film AG, Information zu Mandara, in: CSZH, Dossier Mandara.

25 Fritz E. Maeder wurde später ein gefragter Kameramann, der u. a. für Peter von Gunten arbeitete

Roland Koella[26] dazu sowie zeitweise der bereits 73-jährige Maler Victor Surbek, mit dem Gardi später ein illustriertes Büchlein veröffentlichte.[27]

Die zweite Gruppe umfasste die Europäer, die vor Ort angetroffen wurden und die bei bereits langer Aufenthaltszeit respektvoll als «alte Afrikaner» angesprochen wurden.[28] In Kamerun pflegte Gardi eine langjährige und enge Freundschaft mit dem Missionarspaar Eichenberger von der protestantischen Vereinigten Sudan-Mission, das ihm bei all seinen Reisen in die Region eine grosse Hilfe war.[29] Als Drittes kamen die «boys» – allen voran der «premier boy» Lulu – und andere Gehilfen vor. Sie wurden lokal angeheuert und bezahlt, aber in kolonialistischer Manier angesprochen und behandelt. Ein direkter kolonialer Bezug wird auch durch die abgedruckte Fotografie hergestellt. Sie zeigt hintereinandergehende, Lasten tragende Männer aus der Vogelperspektive, die an Expeditionsbilder aus der Kolonialzeit erinnern. Um sicher zu gehen, dass die Leserinnen und Leser den Bezug herstellen, wird in der Bildlegende von einer Art des Reisens wie zu «Stanleys Zeiten» geschrieben.[30]

Nicht zur «Kolonialfamilie» gehörten die lokalen Behörden, die von der französischen Kolonialmacht als letztes Nachgeben vor der Unabhängigkeitsgewährung eingesetzt worden waren.[31] In Gardis Berichten kommen sie meist schlecht weg. Am Beispiel der despektierlichen Darstellung von Malam Yero, einem Deputierten im Kameruner Parlament, macht Gardi deutlich, dass er die personellen Umstellungen für die Zukunft des Landes falsch findet. Um den Mann zusätzlich lächerlich zu machen und seine übertriebenen Ambitionen zu betonen, erzählt Gardi, dass Malam Yero so sehr nach einem starken Parfüm gerochen habe, dass er den Gestank fast nicht mehr von seiner Hand weggebracht habe.[32]

Die Szene ist kein Einzelfall in Gardis Publizistik. Obwohl er sich immer wieder als unpolitischen Mensch darstellte, fehlt es seinen publizierten Texten nicht an Bemerkungen über die positiven Folgen der Kolonisierung Afrikas und die negativen des – seiner Ansicht nach überhasteten – Abzugs der Europäer.[33]

---

und auch selbst Regie führte. Vgl. http://www.swissfilms.ch/de/film_search/filmdetails/-/id_person/1064 (13. 6. 2016).

26 Ob Koella nach seinem Abschied von Zbinden weiter im Filmgeschäft tätig war, ist mir nicht bekannt.

27 René Gardi /Victor Surbek, Schwarzes Arkadien, Zürich 1962. 1970 wurde Gardi vom Maler Hugo Wetli begleitet, der ein grossformatiges Buch über seinen Aufenthalt herausgab: Hugo Wetli, Kamerun, Zürich 1971.

28 Gardi bezeichnete sich selbst auch so. Vgl. etwa René Gardi, Brief an Victor Surbek, 27. 2. 1959, in: PAVS, Dossier Kamerunreise 1959.

29 Bereits im Mandara-Buch schrieb Gardi über die Eichenbergers. Vgl. Gardi, Mandara, S. 125. Vgl. auch Gardi, My Father.

30 René Gardi, Wiedersehen mit den Matakam. Krach mit Lulu, in: SIZ, 31. 8. 1959, S. 20 f.

31 Winfried Speitkamp, Kleine Geschichte Afrikas, Stuttgart 2009, S. 379–382.

32 René Gardi, Wiedersehen mit den Matakam. Zwischen Mittelmeer und Tschad, in: SIZ, 24. 8. 1959, S. 17–19, hier S. 19.

33 So etwa ebd.: «Nordkamerun wird jetzt natürlich einfach von dieser nationalistischen Flut mitgerissen. Es aber für dieses Gebiet Generationen zu früh, und es ist anzunehmen, dass sich

Zu den konkreten politischen Geschehnissen während und nach der Dekolonisation äusserte sich Gardi praktisch nie öffentlich. Weder in den Büchern noch in den Filmen gibt es Passagen über Bürgerkriegsunruhen oder über überstürzte Regierungswechsel. Dadurch konnte er seine Berichte über traditionelle Kulturen von der politischen Aktualität abkoppeln. Sein Narrativ, dass es noch Menschengruppen gebe, die auf einer frühen Evolutionsstufe stehen geblieben seien, erhielt dadurch eine höhere Plausibilität.

Seine kritische Haltung gegenüber den afrikanischen Eliten hinderte ihn nicht daran, auf seinen künftigen Reisen den Kontakt mit den Behörden zu suchen und Beziehungen mit ihnen zu pflegen, wie er es bereits früher mit den Kolonialverwaltungen gemacht hatte.[34]

In der Artikelserie erscheint Gardi nur einmal im Bild.[35] Eitelkeit zeigt er dagegen in Textstellen über Europäer, die sich mit seinen Büchern unter dem Arm eine Afrika-Reise unternahmen.[36]

Mit der blumigen Beschreibung seiner Reisegefährten gab Gardi den lesenden Daheimgebliebenen das Gefühl, auch sie könnten Teil seiner Reisegemeinschaft sein. Es brauche lediglich die Bereitschaft, Komforteinbussen in Kauf zu nehmen, um fremde Kulturen abseits der touristischen Pfade kennen zu lernen.

Vor den Dreharbeiten schrieb der Ideengeber Gardi seinen Technikern thematische «Wunschzettel», deren Inhalt Zbinden zusammen mit Maeder und Koella umsetzte. Gardi liess ihnen dabei ziemlich freie Hand. In einem weiteren Artikel der «Schweizer Illustrierten Zeitung» berichtet Gardi von den Dreharbeiten. Da er «einen abendfüllenden Dokumentarfilm mit Spielfilmcharakter» haben wollte, wurde bei manchen Szenen die vorgefundene Realität verändert.[37] So mussten für die Innenaufnahme der Häuser die Dächer entfernt werden, was durch Geschenke möglich wurde. Gardi gibt auch zu, dass der Film-Schmied nicht mit der Person im Buch identisch ist, obwohl er im Film den gleichen Namen trägt. Ferner erzählt Gardi, dass die Hochzeitsszene[38]

---

für Hunderttausende der armeseligen, unzivilisierten, heidnischen Schwarzen nichts ändern wird.» in: ebd.

34 René Gardi, Brief an Hairu, Député von Mokolo, 26. 1. 1960, in: PARG, Schachtel Mandara Film, Papiermappe zu Mandara-Entstehung. Weitere Beispiele für Gardis frühzeitige Kontaktaufnahme mit afrikanischen Behörden existieren für die zweite Dahomey-Reise 1963.

35 Im zweiten SIZ-Artikel ist er abgebildet, wie er am Tisch sitzend mit seinen Angestellten verhandelt. Vgl. René Gardi, Wiedersehen mit den Matakam. Krach mit Lulu, in: SIZ, 31. 8. 1959, S. 20 f., hier S. 21.

36 René Gardi, Wiedersehen mit den Matakam. Zwischen Mittelmeer und Tschad, in: SIZ, 24. 8. 1959, S. 17–19. Im gleichen Artikel erzählt Gardi, wie er den berühmten englischen Filmer Peter Townsend getroffen habe, der gerade in Afrika weilte. Gardi kritisierte die Vorstellung, dass Townsend für die Afrika-Sequenz seiner Weltreise im Film nur 8 Minuten zur Verfügung habe.

37 René Gardi, Wiedersehen mit den Matakam. Von Filmstars, die noch nie einen Film gesehen haben, in: SIZ, 7. 9. 1959, S. 26–31.

38 Im Nachhinein konnte Gardi einige Hochzeitsfotos veröffentlichen, bei denen es heisst, sie seien während der Dreharbeiten zu *Mandara* entstanden. Vgl. René Gardi, Hochzeitszeremonien bei den Matakam, in: Atlantis 7 (1959), S. 324–328.

beinahe nicht zustande gekommen wäre, weil die als Schauspieler ausgewählten Personen sich nicht den Vorgaben der Filmcrew beugen wollten.[39]

Gardis Bericht ermöglichte den Leserinnen und Lesern einen Blick hinter die Kulissen einer Kulturfilmproduktion. Seine Aussagen demonstrieren ausserdem, dass die Menschen für ihn austauschbare Statisten waren, deren ausserfilmische Realität hinter seine wahre Geschichte zurücktreten musste.[40]

Den Schluss der Artikelserie bildet ein Text, der die Begeisterung für das afrikanische Wunderland Mandara relativieren sollte. «Ach, Afrika ist kein Paradies»,[41] titelte Gardi larmoyant und schrieb über die fehlende Gesundheitsversorgung, den Hunger und über fehlende Mitmenschlichkeit mit den Menschen ausserhalb des engen Bezugskreises: «Noch wird es Generationen dauern, bis diese Fetischisten der unerschlossenen Bergländer anders denken werden, bis sie christlich fühlen, bis sich die grenzenlose Armut in einen bescheidenen Wohlstand gewandelt hat, bis der Lebenskampf sich in gesitteten Bahnen bewegen kann.»[42]

Die Formel «Afrika ist kein Paradies» verwendete Gardi bereits im Mandara-Buch.[43] Er wiederholte sie immer wieder in seinen Veröffentlichungen und Auftritten. Sie dient dazu, die traditionelle, vormoderne Gemeinschaft, die er in seinen Porträts idealisierte, mit den Entwicklungserwartungen der Gegenwart zu konfrontieren. Ihre Anwendung zeigt auch die Ambivalenz von Gardis Betrachtungsweise. Auf der einen Seite idealisierte er das vormoderne, traditionelle Leben gerade wegen der Abwesenheit von moderner Technik und modernem Wissen, auf der anderen aber vermisste er beim Umgang mit Krankheiten und dem Alter genau jene zivilisatorischen Errungenschaften, vor denen er die «Matakam» sonst fernhalten wollte.

Die Artikelserie bereitete das Terrain für den Film vor, indem das Publikum mit dem Personal vor und hinter der Kamera und den Themen des Films vertraut gemacht wurde.

Im Film selbst nimmt sich Gardi zurück. Den Filmkommentar spricht der Schauspieler Amido Hoffmann eindringlich expressiv, aber nicht aufdringlich.[44]

---

39 Auch Victor Surbek berichtet in seinem Tagebuch von der Hochzeitsszene, die zuerst wegen der «Hässlichkeit der Braut» ausgefallen sei, später aber nochmals habe gedreht werden können, u. a. wegen Geschenken an die Braut. Vgl. Victor Surbek, Tagebuch, Februar 1959, in: PAVS, Dossier Kamerunreise 1959.

40 Ich würde aber nicht so weit gehen wie Tobias Nagl in seiner Studie zum frühen deutschen Kolonialfilm. Er stellt die Tendenz fest, Originalschauplätze mit dem Studio zu tauschen, weil die «Echtheit» im Studio als grösser beurteilt wurde als der Originalschauplatz. Nagl interpretiert dieses Verhalten als eurozentrischen Überlegenheitsanspruch, Afrika besser zu kennen als die dort lebenden Menschen. Vgl. Nagl, Unheimliche Maschine, S. 68 f.

41 René Gardi, Wiedersehen mit den Matakam. Das Glück blieb uns ständig treu, in: SIZ, 14. 9. 1959, S. 26–31.

42 Ebd.

43 Gardi, Mandara, S. 169.

44 Hoffmann war zu dieser Zeit Theaterschauspieler. In Deutschland geboren, emigrierte er 1938 in die Schweiz und wurde kurz nach der *Mandara*-Vertonung als Hörspielregisseur und Dramaturg im Radio Studio Bern angestellt, wo er von 1961 bis in die 1990er Jahre wirkte.

Hoffmanns Stimme ist nie laut, aber immer sehr konzentriert. Sie transportiert den Eindruck, dass die Menschen im Film nicht gestört werden sollen und auch nicht zu hören brauchen, was der Kommentar über sie erzählt.

Den Kommentar begleiten Musikaufnahmen – männliche Singstimme und westafrikanische Harfe – sowie Geräusche, die zwar am Ort der Filmaufnahme durch den Tonassistenten aufgenommen, aber erst später dazugemischt wurden.[45] Dieser Musik-Geräusche-Mix erbringt eine Authentisierungsleistung, da er die Erwartungen an fremde Tonwelten befriedigt, ohne synchron sein zu müssen.

Im Zentrum der Filmhandlung steht der Eisen produzierende Schmied, der gleichzeitig medizinische und kultische Funktionen innehat. Gleich zu Beginn des Films wird in seine von Geistern beherrschte Vorstellungswelt eingeführt. Erst in der zweiten Szene wird die Reise der Filmcrew mit Flugzeug, Auto und zu Fuss in die Berge thematisiert. Der Rest des Films spielt wiederum im Dorf des Schmieds. Die ohne Zwischentitel montierten Bilder dokumentieren ausführlich die langwierige Eisenproduktion vom selbstgebauten Sinterofen bis zum eigentlichen Schmiedeprozess. Ausserdem werden Geschlechterrollen thematisiert. Rituale wie die Heilung einer besessenen Frau, eine Bestattung und eine Hochzeit kommen ebenfalls vor. Krankheiten, wie Lepra, sowie Altersgebrechen werden auch im Film mit der Formel «Afrika ist kein Paradies»[46] abgehandelt.

Grosserfolg in der Schweiz

Die erste, geschlossene Vorführung von *Mandara* im Januar 1960 vor Presseleuten, Ethnologen und einigen Freunden kam gut an.[47] Sie stärkte Gardis Hoffnung, der Film könne ein grosser Erfolg werden und dass er eine Karriere als Kulturfilmer, dessen Werke auch im Regelprogramm der Kinos laufen würden, vor sich habe. Dadurch würden sich die Verwertungsmöglichkeiten massiv verbessern und er wäre weniger darauf angewiesen, seine selbst gedrehten 16-mm-Filme auf Vortragsreisen zu präsentieren.[48]

Vgl. Isabelle Hänni, Hoffmann, Amido, in: Andreas Kotte (Hg.), Theaterlexikon der Schweiz, Zürich 2005, Bd. 2, S. 857 f. Hoffmann spricht auch den Kommentar in den Gardi-Filmen *Die Glasmacher von Bida* (1963) und *Nous les autres* (1964).

45 Synchrontonsysteme kamen erst später für 16-mm-Kameras auf.

46 Detailliert dazu Kapitel 7.1.

47 Vgl. Bemerkung dazu in René Gardi, Brief an Freunde in Afrika, 12. 1. 1960, in: PARG, Schachtel Mandara Film, Papiermappe zu Mandara-Entstehung. In einem Brief an einen Herrn Hoch (Vorname unbekannt) von der Verleihfirma Columbus schreibt Gardi von einer geschlossenen Vorführung, die am 11. Januar u. a. in Anwesenheit des Stadtpräsidenten und einiger Journalisten stattgefunden habe. Vgl. René Gardi, Brief an Hoch, Columbus Film, 11. 1. 1960, in: PARG, Schachtel Mandara Film, Papiermappe zu Mandara-Entstehung.

48 Besonders aufschlussreich ist ein Briefwechsel mit Arthur Rickli, dem Gardi erklärte, weshalb er *Mandara* nicht dem Kulturfilmbund zur Verfügung stellte. Vgl. René Gardi, Brief an Arthur Rickli, 25. 1. 1960, in: PARG, Schachtel Mandara Film, Papiermappe zu Mandara-Entstehung.

Sein Optimismus war so gross, dass er noch vor der Premiere einen weiteren 35-mm-Film zu planen begann. Obwohl sich Gardi bei der Fertigstellung von *Mandara* über das langsame Arbeitstempo Zbindens geärgert hatte, wollte er ihn wieder als Kameramann dabei haben.[49] Um ihn zu ködern, versprach er ihm einen Platz im «Feuilleton der Weltpresse».[50] Diese Formulierung und die prognostizierten Kosten von 160'000–170'000 Franken, die einiges über dem *Mandara*-Budget lagen, belegen, dass Gardi sich eine Zukunft als erfolgreicher Dokumentarfilmer ausmalte.[51] Allerdings scheiterte das Filmprojekt schliesslich, weil Zbinden aus geschäftlichen Gründen den Reisetermin nicht einhalten konnte.[52]

Gardi begnügte sich nicht damit, dem Verleiher Columbus Film AG[53] und den Kinos die Organisation und Bewerbung der Filmvorführungen zu überlassen. Er wollte alle Fäden in der Hand behalten, mobilisierte sein breites persönliches Netzwerk aus Völkerkundlern, Medienleuten[54] und Politikern, um für den Film zu werben, und stellte sich selbst als Vortragenden zur Verfügung. Gardis Unerfahrenheit im professionellen Filmbusiness führte allerdings dazu, dass er nicht mit all seinen Ideen durchdrang und an Grenzen stiess.

Eigentlich hätte die Uraufführung von *Mandara* in Gardis Heimatstadt Bern stattfinden sollen. Da es jedoch länger dauerte, als ursprünglich angenommen, bis das Kino für *Mandara* frei wurde,[55] wurde der Film erstmals am 13. Februar

---

49 Kamerunfilm, Auszug aus Tagebuch (ohne Datum); René Gardi, Brief an Charles Zbinden, 7. 11. 1959, in: PARG, Schachtel Mandara Film, Papiermappe zu Mandara-Entstehung. (Der Brief ist falsch datiert. Das richtige Datum ist der 7. 11. 1959.) Ausserdem ärgerte sich Gardi, weil Zbinden die Abrechnungen für die Produzenten erst nach mehrmaligem Mahnen zustellte. René Gardi, Brief an Charles Zbinden, 26. 1. 1960, und René Gardi, Brief an Charles Zbinden, 29. 1. 1960, in: PARG, Schachtel Mandara Film, Papiermappe zu Mandara-Entstehung.

50 Er offerierte Zbinden dafür: freie Reise und Aufenthalt, Versicherung, ein Salär von 100 Franken pro Tag, gerechnet vom Abreisetag bis zum Tag der Heimkehr sowie 10 Prozent des Reingewinns nach Amortisation der Filmkosten bis zu einer Maximalsumme von 30'000 Franken. Vgl. René Gardi, Brief an Charles Zbinden, 29. 3. 1960, in: PARG, Schachtel Mandara Film, Papiermappe zu Mandara-Entstehung.

51 René Gardi, Brief an Werner Sautter, 29. 4. 1960, in: PARG, Schachtel Mandara Film, Papiermappe zu Mandara-Entstehung.

52 René Gardi, Brief an Schmied, 17. 10. 1960, in: PARG, Schachtel Mandara Film, Papiermappe zu Mandara-Entstehung.

53 Der Vertrag mit Werner Sautter von Columbus-Film konnte bereits im Oktober 1959 unterschrieben werden. Dazu regelte Gardi mit Sautter den Verkauf des Films ins Ausland, der von der Firma Intercontinental Film SA mit dem gleichen Personal wie Columbus geregelt wurde. René Gardi, Kamerunfilm, Auszug Tagebuch, in: PARG, Schachtel Mandara Film, Papiermappe zu Mandara-Entstehung.

54 So kümmerte er sich selbst darum, dass vor der Premiere sowohl im Radio wie im Fernsehen auf den Film hingewiesen wurde. Vgl. dazu: René Gardi, Brief an Hoch, 26. 1. 1960, und René Gardi, Brief an Guido Frei, 24. 2. 1960, in: PARG, Schachtel Mandara Film, Papiermappe zu Mandara-Entstehung. Der Fernsehbeitrag wurde vermutlich am 21. 2. 1960 in der Sendung *Filmsaison 60* ausgestrahlt, der Radiobeitrag am Premierentag (23. 2. 1960) selbst.

55 Der Film *Und ewig singen die Wälder* hatte sich zu einem Überraschungserfolg entwickelt, womit weder Gardi noch die Kinobetreiber gerechnet hatten. Vgl. René Gardi, Brief an Eduard Freimüller und Virgile Moine, 19. 2. 1960, in: PARG, Schachtel Mandara Film, Papiermappe zu Mandara-Entstehung.

1960 in Zürich gezeigt. Die grosse Feier stieg aber erst zehn Tage später, als im Berner «Ciné Rex» des *Mandara*-Gesellschafters Hohl die «festliche Premiere» über die Bühne ging.[56]

Gardi gelang es, sowohl die Berner Stadt- als auch die Kantonsregierung in corpore an die erste Veranstaltung zu bringen und beide das «Ehrenpatronat» für den Film übernehmen zu lassen. Er hatte bei den Behörden damit geworben, dass es sich bei *Mandara* durch und durch um ein Berner Produkt handle, da neben ihm auch die anderen Beteiligten Berner seien.[57]

Gardis Einflussmöglichkeiten auf die Berner Behörden zeigte sich ebenfalls bei der Mobilisierung von Schülerinnen und Schülern. Seine Anregung, separate Vormittagsvorstellungen für Jugendliche durchzuführen und besonders zu bewerben, fiel beim Berner Schuldirektor Paul Dübi auf fruchtbaren Boden. Gardi rechnete mit 3000–4000 Jugendlichen, die dank ihm mit dem «guten Film» in Kontakt kommen würden. Sie sollten nicht zuletzt auch kommen, weil es sich um eine durchaus «bernische Angelegenheit» handle.[58] Gardi versprach, an diesen Veranstaltungen selbst die Einführungen zu machen. Er hoffte ausserdem, dass die Schüler nach dem Pflichtbesuch ihre Eltern zu einem Filmbesuch ermuntern würden.

Das Berner Argument war nicht nur eine Marketingstrategie, sondern zeigt eine Konstante in Gardis Weltsicht. Er wollte Bern in der Welt repräsentieren und durch seine Arbeiten Bern mit der Welt verbinden. Dass die Bern-Fixierung nicht einseitig war, beweisen die vielen Preise, die er dort für seine Werke erhielt.[59]

Gardi setzte auch in Basel auf seine «Stammkundschaft»[60] und auf die Prominenz des Ethnologen und Museumsdirektors Alfred Bühler,[61] den er 1955 nach Neuguinea begleitet hatte. Ausser von Bühler versprach sich Gardi

---

56 Um alle Bedürfnisse befriedigen zu können, wurden gar zwei Vorführungen hintereinander organisiert. Nach der Spätvorstellung, an der alle Beteiligten sowie viel Presse und Prominenz zugegen waren, luden Gardi und der Verleiher zu einem Umtrunk ins Restaurant «Bristol» ein. Vgl. René Gardi, Brief an Charles Zbinden, 26. 1. 1960, in: PARG, Schachtel Mandara Film, Papiermappe zu Mandara-Entstehung.

57 René Gardi, Brief an Eduard Freimüller, 9. 1. 1960, und René Gardi, Brief an Virgile Moine, Erziehungsdirektor Kanton Bern, 14. 1. 1960, in: PARG, Schachtel Mandara Film, Papiermappe zu Mandara-Entstehung.

58 Gardi berichtet von seiner Unterredung mit dem Schulvorsteher in einem Brief an Hoch von Columbusfilm, als er anregte, dasselbe auch in Basel und Zürich zu versuchen. Vgl. René Gardi, Brief an Hoch, 25. 1. 1960, in: PARG, Schachtel Mandara Film, Papiermappe zu Mandara-Entstehung.

59 1954 erhielt er für das Buch «Mandara» den Literaturpreis des Kantons Bern, 1969 denjenigen der Stadt Bern für das Büchlein «Heiteres aus Afrika» und 1979 eine Ehrengabe des Kantons Bern für sein Gesamtschaffen.

60 René Gardi, Brief an Cinema Capitol Basel, 17. 1. 1960, in: PARG, Ordner Verträge – Filme.

61 René Gardi, Brief an Zbinden, 29. 1. 1960, in: PARG Schachtel Mandara Film, Papiermappe zu Mandara-Entstehung. Stolz berichtet Gardi, dass Bühler sich sehr einsetze und u. a. Objekte des Museums ins Kino-Foyer stelle. Zu Alfred Bühlers Wirken in Basel vgl. Serge Reubi, Gentlemen, prolétaires et primitifs. Institutionnalisation, pratiques de collection et choix muséographiques dans l'ethnographie suisse, 1880–1950, Bern 2011, S. 282–287.

Unterstützung von Fritz Raaflaub von der Basler Mission. Konkret rechnete er mit einer lobenden Besprechung in der Missionszeitschrift.[62] Raaflaub antwortet, dass er den Film sehr gut finde, die Zeitung sei aber nicht nur für Basel, weshalb er keine Filmbesprechung bringen werde. Er versprach jedoch, kräftig die Werbetrommel zu rühren, und gab sich überzeugt, dass viele Leute aus dem Missionshaus den Film schauen würden.[63]

In Zürich hingegen fehlten Freunde mit grossem Mobilisierungspotenzial. Obwohl die Erstaufführung dort stattgefunden hatte, kam der Film nicht richtig in Fahrt.[64] Werner Sautter, der Direktor der Verleihgesellschaft Columbus Film AG, machte Gardi auf die Grenzen seines Einflussbereichs und auf die Abhängigkeiten von kinospezifischen Gesetzmässigkeiten aufmerksam.[65] Er erinnerte Gardi daran, dass die Direktion des Kinos «Capitol» anstelle des seriös wissenschaftlichen Titels *Mandara* einen «zügigeren Titel» gewünscht habe, zum Beispiel «‹Nackte Magie bei den Matakam›», was Gardi «aus begreiflichen Gründen» ablehnt habe. Sauter erklärte Gardi den Mobilisierungsmechanismus folgendermassen: Mit dem gewählten Titel, der auf das erfolgreiche Buch verweise, könne zwar das «gute Publikum» für Abendvorstellungen und Sonntagsmatineen gewonnen werden. Das Massenpublikum bleibe hingegen aus. Das gehe lieber ins Kino «Orient», wo der Film *Liebesbräuche ferner Völker* laufe, «wobei die in den Inseraten und in den Foto-Schaukästen gezeigten Bilder mit diesem Titel übereinstimmen». Abschliessend relativierte Sauter seine Aussage, indem er auf die beiden erfolgreichen Grzimek-Produktionen *Kein Platz für wilde Tiere* und *Serengeti darf nicht sterben* verwies. Diese würden die Leute mit einem leidenschaftlichen Appell für den Tierschutz ins Kino locken. Für Sautter war ferner klar, dass Zürich nicht mit Basel, wo es ein musisch und intellektuell sehr aufgeschlossenes Publikum gebe, und Bern, das die Heimatstadt des Filmers sei, verglichen werden könne.

Auf diese Standpauke hin gab Gardi demütig zu, dass er als «Aussenseiter und grässlicher Neuling» Wunschträume mit Realität verwechselt habe.[66]

Dieser Briefwechsel zeigt, dass sich Gardi auf filmwirtschaftliches Neuland begab, wo andere Regeln galten als auf seinen Vortragstouren. Es ging um die Positionierung in einem hart umkämpften Markt, wo exotische Filme mit viel nackter

62 René Gardi, Brief an Fritz Raaflaub, 21. 2. 1960, in: PARG, Schachtel Mandara Film, Papiermappe zu Mandara-Entstehung. Gardi schreibt auch an die Eichenbergers nach Kamerun, sie sollten ihre Missionsbrüder mobilisieren. Vgl. René Gardi, Brief an Hans Eichenberger, 24. 2. 1960, PARG, Schachtel Mandara Film, Papiermappe zu Mandara-Entstehung.

63 Fritz Raaflaub, Brief an René Gardi, 22. 2. 1960, in: PARG, Schachtel Mandara Film, Papiermappe zu Mandara-Entstehung.

64 René Gardi, Brief an Walter Weber, 20. 2. 1960, in: PARG, Schachtel Mandara Film, Papiermappe zu Mandara-Entstehung.

65 Werner Sautter, Brief an René Gardi, 17. 2. 1960, in: PARG, Schachtel Mandara Film, Papiermappe zu Mandara-Entstehung.

66 René Gardi, Brief an Werner Sautter, 19. 2. 1960, in: PARG, Schachtel Mandara Film, Papiermappe zu Mandara-Entstehung.

Haut das Publikum mobilisierten[67] und wo der Spielraum, sich ausserhalb des Matineeprogramms zu etablieren,[68] für Kultur- und Dokumentarfilme sehr klein war.

Mandara wurde zum Grosserfolg, besonders in Bern, in Basel und wider Erwarten in Zürich.[69] Die vielen Rezensionen zeigen, dass der Film auch in kleineren Städten der deutschen Schweiz gezeigt wurde,[70] teils verbunden mit einer Präsentation des Autors als Zugpferd.[71] Die Kritiken waren voll des Lobs. Gardis Zugang zu fremden Kulturen wurde als besonders realitätsnah wahrgenommen, *Mandara* als «eindrückliches Filmwerk»,[72] als «filmisches Meisterwerk»[73] oder als «Prachtfilm»[74] beschrieben. Für den Rezensenten des «Bunds» ging mit diesem Film gar ein Traum in Erfüllung, *Mandara* sei «ein schöner, ein reicher, ein wahrer Film».[75] Oft wurde *Mandara* von anderen Produktionen abgehoben. Im Gegensatz etwa zu den Kulturfilmen von Walt Disney gebe es hier «keine Tricks, keine Mätzchen».[76] *Mandara* sei ein ungestellter «Kulturfilm», der das Leben des Volks «schlicht und wahr schildert, uns die Freuden und Leiden dieser schwarzen Menschen so mitleben lässt, als befinde man sich in ihrer Mitte».[77] Die von Gardi im Vorfeld beschriebenen Eingriffe (zum Beispiel in der Hochzeitsszene) taten der Überzeugung keinen Abbruch, dank *Mandara* das authentische Leben der «Matakam» miterleben zu können. In vielen Rezensionen schwingt ein Bedauern darüber mit, dass diese Kultur vom Verschwinden bedroht sei und der Film deshalb bald historischen Wert erhalten werde.[78]

---

67 Zum Beispiel lief *Liebesbräuche ferner Völker* von Howard C. Brown (Original: *The Mating Urge,* USA 1958) in Zürich noch, als *Mandara* bereits angelaufen war. In der Ankündigung heisst es: «Nur für Erwachsene! Nie Gesehenes – nie Erlebtes zeigt dieser erregende, abendfüllende Farbfilm!». Vgl. Anzeige in NZZ, 13. 2. 1960.

68 Die Matinees waren vom Kartell zwischen Filmverleiher und Kinobetreiber nicht betroffen. Sie wurden u. a. von den Kulturfilmgemeinden bestritten, die das SSVK mit Filmen versorgte. Gardi hatte sich explizit gegen den «circuit parallel» und für das Programmkino entschieden. René Gardi, Brief an Arthur Rickli, 25. 1. 1960, in: PARG, Schachtel Mandara Film, Papiermappe zu Mandara-Entstehung.

69 Gardi teilte seine Begeisterung über den positiven Verlauf der *Mandara*-Besucherzahlen Victor Surbek mit. Allein an einem Wochenende seien fast 7000 Leute im «Rex» gewesen und auch die Vorführungen in Basel und Zürich seien mit 1000 Leuten am Samstag ausverkauft gewesen. Vgl. René Gardi, Brief an Victor Surbek, 29. 2. 1960, in: PARG, Schachtel Mandara Film, Papiermappe zu Mandara-Entstehung. Wie viele Leute *Mandara* insgesamt sahen, ist nicht bekannt. Bernhard Gardi schreibt in einem Aufsatz von 80'000 Besuchern in der Schweiz. Vgl. Gardi, Father.

70 Vgl. die gesammelten Rezensionen in: PARG, Schachtel Mandara-Film, Besprechungen, Propaganda.

71 Zum Beispiel für die Einführung des Films in Luzern, wo Gardis Anwesenheit in den Inseraten angekündigt wurde. Vgl. H. und W. Plüss, Kino und Theater Capitol Luzern, an René Gardi, 26. 9. 1960, in: PARG, Schachtel Mandara Film, Papiermappe zu Mandara-Entstehung.

72 H. S., Ein eindrückliches Filmwerk in Bern: «Mandara», in: Emmentaler Blatt, 25. 2. 1960.

73 Carl Seelig, Ein filmisches Meisterwerk aus Kamerun, in: Badener Tagblatt, 23. 4. 1960.

74 C. S., Ein Prachtfilm aus Afrika, in: St. Galler Tagblatt, 16. 2. 1960.

75 rdr., Ein Traum geht in Erfüllung: «Mandara», in: Der Bund, 24. 2. 1960.

76 ge, Capitol: «Mandara», in: NZZ, 21. 2. 1960.

77 hk, Mit René Gardi ins Schwarze Arkadien, in: Vaterland, 3. 10. 1960.

78 Zum Beispiel wk, Filmempfehlung, in: Basellandschaftliche Zeitung, 28. 11. 1960. Das «Badener Tagblatt» vom 10. 10. 1960 gebraucht gar den Begriff «Denkmal».

Durchzogene Auslandsbilanz

Die einzige negative Kritik erhielt *Mandara* in Deutschland. Gardi setzte grosse Erwartungen in den deutschen Markt. Besonders im Fokus standen das Filmfestival in Berlin und die Filmbewertungsstelle Wiesbaden. Für den wirtschaftlichen Erfolg von Dokumentarfilmen in Deutschland waren die Festivalpräsenz und die Verleihung des Prädikats «wertvoll» durch die Filmbewertungsstelle von entscheidender Bedeutung. Die seit 1951 auf Bundesebene organisierte Filmbewertung funktionierte als indirekte Filmförderung. Dank der Prädikate «wertvoll» oder «sehr wertvoll» entfiel ein Teil der Vergnügungssteuer, was den Verleih vergünstigte.[79]

Während in Berlin immerhin eine «lobende Erwähnung» resultierte,[80] lehnte die Filmbewertungsstelle Wiesbaden es im ersten Anlauf ab, *Mandara* ein positives Prädikat zu geben. Der Bewertungsausschuss störte sich an der «Vielzahl stilistischer Unarten»[81] des Kommentars: «Er ist geschwollen, phrasenhaft und mit einem betulichen Eifer bemüht, Bildvorgänge poetisch zu umkleiden. Ganz abgesehen davon ist er von einer pausenlosen Geschwätzigkeit, die dazu angetan ist, das Bild förmlich zu Tode zu reden.» Die Jury meinte damit Sätze wie «Wer ohne Zweifel lebt, lebt zweifellos glücklich» oder «Gern rasteten wir bei seltenen Wasserstellen, wo sich das Volk fröhlich tummelte». Der Text beschönige und idealisiere, widerspreche sich zuweilen und sei deshalb im Informationsgehalt unsicher.

Dieser vernichtenden Kritik folgte die Aufforderung, bis zum 31. Dezember 1960 einen neuen Kommentar zu verfassen, der sich durch «Sachlichkeit, stilistische Sauberkeit und vor allem Diskretion bei bestimmten kultischen Vorgängen» auszuzeichnen hätte.[82]

Die Jury störte sich nicht an der paternalistischen Perspektive des Films, sondern an der Expressivität des Kommentars. Sie belegt damit Empfindlichkeiten von Filminteressierten, die Nüchternheit auch für den populärethnografischen Film ohne wissenschaftlichen Anspruch verlangten.[83]

Der Rekurs der Intercontinentale Filmvertriebs KG hatte Erfolg.[84] Der Hauptausschuss der Filmbewertungsstelle beschloss einstimmig, dass die Kritik

79 Steinle, Fliegenfänger, S. 282.
80 Vgl. http://www.berlinale.de/en/archiv/jahresarchive/1960/02_programm_1960/02_Filmdatenblatt_1960_19600007.php (12. 6. 2016).
81 Filmbewertungsstelle Wiesbaden, Brief an Intercontinentale Filmvertriebs AG Zürich, 29. 8. 1960, in: Hessisches Staatsarchiv, Bestand Filmbewertungsstelle Wiesbaden.
82 Ebd.
83 In Deutschland wurde die wissenschaftliche Filmethnografie vom Institut für den Wissenschaftlichen Film (IWF) in Göttingen vertreten, das sehr strenge, auf Nüchternheit bedachte Kriterien für die Wissenschaftlichkeit festlegte. Es ist nicht bekannt, ob die Jury von diesen beeinflusst war. Zu den IWF-Kriterien vgl. Wolf, Dokumentationsfilm, S. 8–12.
84 Intercontinentale Filmvertriebs KG, Brief an Filmbewertungsstelle Wiesbaden, 20. 12. 1960, in: PARG, Schachtel Mandara Film, Papiermappe zu Mandara-Entstehung.

der Jury am Kommentar die Verweigerung des Prädikats nicht rechtfertige.[85] Er ging in seiner Begründung gar nicht auf die Kriterien ein, sondern übernahm Formulierungen, die sich in den publizierten Rezensionen wiederfinden. Der Film als Ganzes zeichne sich durch seine Sauberkeit, Gewissenhaftigkeit und Authentizität aus. Zwar sei der Kommentar an gewissen Stellen «nicht ganz geglückt», für das Prädikat seien aber die Themenwahl und die Kameraarbeit ausschlaggebend. Abschliessend urteilte der Hauptausschuss, dass «die dargestellte Zivilisationsstufe mit einer heutzutage ungewöhnlichen dokumentarischen Strenge und Echtheit»[86] wiedergeben werde.

Mandara lief nicht nur in deutschen, sondern auch in anderen europäischen Kinos. Noch vor dem Abschluss in Deutschland konnte die Intercontinental Film AG Verträge mit Verleihern in Dänemark und Island abschliessen, später kamen Holland, England, Finnland und Japan hinzu.[87] Das Angebot, *Mandara* am Filmfestival von Moskau zu zeigen, lehnten Gardi und Sautter ab. Sie befürchteten, der Film könnte als kommunistische Propaganda missbraucht werden.[88]

Der Erfolg von *Mandara* machte Gardi über seine Bücher und Vorträge hinaus bekannt. Als filmende Afrikaautorität war er fortan für Entwicklungsorganisationen interessant, die ihre Tätigkeiten mit Dokumentarfilmen bekannt machen wollten. Für Gardi eröffneten die Aufträge die Möglichkeit, ein weiteres Geschäftsfeld im Auftragsfilm auszuprobieren.

4.2 «Dahomey – ein Bilderbuch» und «Nous les autres»: Entwicklungshilfefilmer Gardi

In den frühen 1960er Jahren klopften zwei Organisationen bei Gardi an. Zuerst wünschte der Verband schweizerischer Konsumvereine (VSK) ein Länderporträt über Dahomey (seit 1975 Benin), um das Schweizer Publikum auf eine dort

85 Filmbewertungsstelle Wiesbaden, Brief an Intercontinentale Filmvertriebs KG, 16. 3. 1961, in: Hessisches Staatsarchiv, Bestand Filmbewertungsstelle Wiesbaden.

86 Ebd.

87 Vgl. die Verträge in PARG, Ordner Verträge – Filme. Vgl. auch Werner Sautter, Brief an Ernst Börlin, 20. 2. 1962, in: PARG, Schachtel Mandara Film, Papiermappe zu Mandara-Entstehung. Börlin war der Präsident der Schweizer Unesco-Kommission. Sautter warb in diesem Brief bei der Unesco-Kommission für *Mandara* und unterstrich den Erfolg des Films mit dem Hinweis, es seien bereits Lizenzrechte nach «Deutschland, Holland, England, Dänemark, Finnland, Japan etc.» für die Kino- oder zum Teil auch für eine Fernsehauswertung verkauft worden.

88 Gardi selbst tendierte gegen die Aufführung seines Films in Moskau, wollte sich aber bei den *Mandara*-Gesellschaftern rückversichern und erhielt fast nur negative Antworten. Vgl. René Gardi, Brief an Aktionäre, 19. 1. 1961, in: PARG, Schachtel Mandara Film, Papiermappe zu Mandara-Entstehung. *Mandara* schaffte es aber später doch noch hinter den Eisernen Vorhang. Im Februar 1967 meldete die NZZ, der Film habe für die Auswertung im Kino und im Fernsehen in die Tschechoslowakei verkauft werden können. Vgl. ag, Erfolg eines schweizerischen Dokumentarfilms, in: NZZ, 17. 2. 1967.

geplante Hilfsaktion vorzubereiten. Der zweite Auftrag kam vom Hilfswerk der evangelischen Kirchen der Schweiz (HEKS). Gardi sollte einen Werbefilm über eine vom HEKS betriebene Schule im Kongo drehen.

Genossenschaften für Dahomey

Eines der frühen privaten schweizerischen Hilfsprojekte war die sogenannte Dahomey-Aktion des VSK. Als Dachgenossenschaft hatte sich der 1890 gegründete VSK, der seit 1970 den Namen Coop trägt, eine starke Stellung im Schweizer Detailhandel aufgebaut.[89] Das Engagement in der Entwicklungshilfe führte VSK-Direktor Charles-Henri Barbier auf einen Aufruf von William Pascoe Watkins, Präsident des Internationalen Genossenschaftsbunds, zurück. Dieser hatte an der Delegiertenversammlung 1960 in Interlaken über «Selbsthilfe und Genossenschaftshilfe in den Entwicklungsländern» gesprochen und dazu aufgerufen, genossenschaftliche Hilfe zu leisten. Barbier orientierte sich an Watkins: «Jede echte Hilfe muss von innen her kommen und muss in der Mitarbeit der daran Beteiligten selbst ihre Kraft finden. Das will heissen, dass die wahre Hilfe in der genossenschaftlichen Zusammenarbeit liegt, in der Vermittlung der genossenschaftlichen Erkenntnis und Methoden und in der Praxis der wahren Selbsthilfe.»[90]

Das Prinzip «Hilfe zur Selbsthilfe» dominierte die Planung des VSK-Projekts. Zum Zielland wurde das westafrikanische Dahomey erkoren. Gründe dafür waren die relative Nähe zur Schweiz, die geringe Grösse des Landes und die Verständigung, die in den ehemaligen französischen Kolonien als unproblematisch eingeschätzt wurde.[91] Ziel des VSK-Engagements war der Aufbau von landwirtschaftlichen Genossenschaften in Dahomey und die Ausbildung von Dahomeyern vor Ort und in der Schweiz.[92] Genossenschaftsgründungen mit Schweizer Hilfe gab es auch in anderen Ländern. Die Volg-Zeitschrift «Der Genossenschafter» veröffentlichte 1963 den Artikel «Die Schweiz ‹kolonisiert› auf genossenschaftlichem Weg» und nannte neben Dahomey Projekte in Nepal und in Rwanda, die «genossenschaftliche Hilfe zur Selbsthilfe» leisteten.[93]

---

89 Zur Geschichte des VSK vgl. Werner Kellerhals, Coop in der Schweiz. Materialien zur Entwicklung der Coop Schweiz und der Coop-Genossenschaften seit dem Ende des Zweiten Weltkrieges, Basel 1990.

90 Charles-Henri Barbier, Die Hilfe der schweizerischen Genossenschaftsbewegung an die Entwicklungsländer, in: Schweizerischer Konsum-Verein, 23. 7. 1960.

91 Zur Lancierung des Projekts vgl. Felix Rauh, Hilfsbedürftiges Afrika? Zum Gebrauch von Dokumentarfilmen in der Entwicklungszusammenarbeit, in: Manuel Menrath, Afrika im Blick. Afrikabilder im deutschsprachigen Europa, 1870–1970, Zürich 2012, S. 285–293. Vgl. auch Kellerhals, Coop, S. 198 f.

92 Gleichzeitig wie der VSK baute die Schweizerische Stiftung für technische Entwicklungshilfe (ab 1971 Swisscontact) in Dahomey eine Landwirtschaftsschule auf. Vgl. Diener, Swisscontact, S. 108–123.

93 Die Schweiz «kolonisiert» auf genossenschaftlichem Weg, in: Der Genossenschafter, 23. 11. 1963. Zur Schweizer Entwicklungshilfe in Ruanda vgl. Zürcher, Ruanda.

Die mediale Begleitung und Bewerbung der Dahomey-Aktion begann bereits vor dem eigentlichen Start. Da sich das Finanzierungsmodell auf Solidaritätsbeiträge der Genossenschaftsmitglieder und der Mitarbeitenden abstützte, konzentrierte sich die Propaganda auf diese Adressaten. Am internationalen Genossenschaftstag, dem 1. Juli 1961, verkauften etliche Konsumvereine Spezialmarken oder Bananen zugunsten von Dahomey. In den Läden wiesen Tafeln mit dem für das Projekt konzipierten Logo auf die Dahomey-Aktion hin.[94] Bis Ende November wurden 238 Vorträge vor rund 40'000 Zuhörern gehalten. Dazu kamen kleine Fotoausstellungen, Ladenplakate, Flugblätter und Presseartikel, wobei die dreisprachige Mitgliederpresse den Löwenanteil ausmachte.[95]

Gardis Engagement war Teil dieser PR-Strategie. Der VSK sah ihn als Werbeträger vor. Er sollte mit dem Film, mit seiner Beteiligung an der geplanten Wanderausstellung sowie als medial oder persönlich anwesende Person eine Vermittlungsfunktion zwischen der Schweiz und dem Projektland Dahomey übernehmen. Da Gardi vom Auftrag überrascht wurde und seine Abreise kurzfristig planen musste, kann von einer kurzen Vorbereitungsphase ausgegangen werden.[96] Bei der Filmgestaltung scheint Gardi freie Hand gehabt zu haben.

Allerdings gab es noch vor der Fertigstellung des Films einen Zwischenfall, der die Rolle Gardis infrage stellte. Projektleiter Charles-Henri Barbier hatte aus einigen Stellen von Gardi-Briefen «Zweifel an der Entwicklungsfähigkeit» der Afrikaner herausgelesen. Er befürchtete deshalb, dass Äusserungen in diese Richtung die Spendenfreudigkeit der VSK-Mitglieder beeinträchtigen könnten. Gardi wurde aufgefordert, nach seiner Rückkehr umgehend vor Barbier und anderen VSK-Direktionsmitgliedern «seine persönliche Einstellung» zur Dahomey-Aktion zu erläutern. Vor der Klärung dieser Frage dürften «keinerlei Engagements für R. Gardi in den Verbandsvereinen vorgesehen werden».[97] Obwohl Gardi sich, wie geschildert, bereits andernorts skeptisch zu Entwicklungsperspektiven geäussert hatte, wollte der VSK das Risiko eines Rückenschusses vermeiden. Das Gespräch ist nicht dokumentiert. Da Gardi in der Folge für den VSK auftrat, müssen die Unstimmigkeiten vorgängig ausgeräumt worden sein.

Der Vorfall zeigt, dass Barbier sehr klare Vorstellungen von der Rolle Gardis hatte. Er sollte sein Wissen dafür einsetzen, den VSK-Kundinnen und -Kunden Land und Leute zu präsentieren, und andeuten, wo Entwicklungspotenzial vorhanden war.

---

94 Vgl. die Fotos zum Artikel Bananen für Dahomey, in: Genossenschaft, 22. 7. 1961.

95 Die schweizerische Genossenschaftsbewegung und die Hilfe an Dahomey. Kurzreferate anlässlich der 1. Sitzung des Patronatskomitees vom 7. 12. 1961. Darin: Kurt Leu, Kontakte mit den Konsumgenossenschaften und der Öffentlichkeit, in: Coop-Archiv, 308 (668.2–77), Dahomey/Benin. Hilfswerk Dahomey. Vertrag mit der Regierung von Dahomey. Patronatskomitee Hilfswerk Dahomey.

96 René Gardi, Brief an Werner Sautter, 3. 1. 1961, in: PARG, Dossier Dahomey 1961–1963, VSK-Projekt Film.

97 4. Kurzprotokoll. Sitzung vom 21. 3. 1961, in: Coop-Archiv, 308 (668.2–77), Dahomey/Benin. Hilfswerk Dahomey. Diverse Zirkulare und Berichte.

Als Kameramann engagierte Gardi den Berner Auftragsfilmer Armin Schlosser, der seine 16-mm-Ausrüstung nach Dahomey mitnahm. Im Gegensatz zum 35-mm-Format, mit dem *Mandara* gedreht wurde, erlaubte die kleinere und leichtere Kamera einfachere, günstigere Dreharbeiten. Auch war die Auswertung von solchen «Gebrauchsfilmen» ausserhalb des Kinos auf dieses Format ausgerichtet. Der Biologe Hannes Saegesser, der die Reisegruppe ergänzte, sammelte Pflanzen und Tiere für das Berner Naturhistorische Museum.[98]

Während der Reise, die Ende Januar 1961 begann und zehn Wochen dauerte, nahmen Gardi und Schlosser nicht nur Bilder und Töne für den Film auf. Sie brachten ausserdem Tausende Fotografien und Diapositive sowie eine Sammlung von Gegenständen für die geplante Wanderausstellung des VSK in die Schweiz zurück.[99]

Wie schon im Fall von *Mandara* konnte Gardi das Publikum mit einer Artikelserie über die Reise und die Dreharbeiten informieren. Sie erschien in der VSK-Zeitschrift «Genossenschaft» ein halbes Jahr vor der Filmpremiere.[100] Sowohl textlich wie ikonografisch bestand eine klare Arbeitsteilung zwischen Gardis populärethnografischen Artikeln und jenen der VSK-Autoren, bei denen es sich meistens entweder um Barbier selbst oder um den Informationsbeauftragten Kurt Leu handelte. In ihren Berichten ging es darum, Verständnis für die Entwicklungshilfe im Allgemeinen und für die Dahomey-Aktion im Besonderen zu wecken.[101] Häufig waren die Texte mit dem Dahomey-Logo gekennzeichnet und informierten über Fortschritte der Projekte vor Ort, über Versammlungen oder Aktionen zu diesem Thema oder über die Besuche von Dahomeyern in der Schweiz. Sie übernahmen ausserdem die Rolle der politischen Berichterstatter, die aktuelle und potenzielle Spender davon überzeugten, dass die Fortsetzung der Dahomey-Aktion nicht gefährdet sei.[102]

Auch im Bildgebrauch zeigen sich Unterschiede zu den meisten Gardi-Artikeln. Häufig sind Europäer in Afrika oder Dahomeyer in der Schweiz zu sehen. Besondere Aufmerksamkeit erhielten Studierende aus Dahomey, die für einige Monate in der Schweiz weilten und bei Besuchen in Landwirtschafts-

98 René Gardi schreibt aus Dahomey, in: Genossenschaft, 8. 4. 1961.

99 Ein Dahomey-Buch ist nie erschienen. Fotos aus Dahomey verwendete Gardi aber später in anderen Publikationen.

100 Die Artikel erschienen in der Zeitschrift «Genossenschaft» an folgenden Daten: 1. 7., 5. 8., 12. 8., 21. 10. und 4. 11. 1961, 21. 2., 24. 3. und 19. 5. 1962.

101 Ein schönes Beispiel ist ein langer Artikel in der «Genossenschaft» vom 20. 5. 1961, in dem die Leser aufgefordert wurden, die Afrikakarte herauszunehmen und aufzubewahren: «Ein ganzer Erdteil im Schmelztiegel – was wird herauskommen? Es wird dort wohl noch lange brodeln. Umso wichtiger ist es, sich mit dem Gesicht vertraut zu machen, das Afrika nach den aufregenden umstürzenden Ereignissen der letzten Jahre erhalten hat. Afrika ist uns Genossenschaftern besonders nahegerückt. Wir haben dort in Dahomey unser so bedeutsames Hilfswerk begonnen.» Das neue Afrika, in: Genossenschaft, 20. 5. 1961.

102 Zum Beispiel Charles-Henri Barbier, Was geschah in Ouidah?, in: Genossenschaft, 16. 12. 1961. Barbier beschwichtigte, nachdem in der Schweizer Presse von einem bevorstehenden Krieg zwischen Dahomey und Portugal die Rede gewesen war, dass es zwar einen Vorfall gegeben habe, dieser aber nur «einige wenige Hektaren Land» betroffen habe.

betrieben, im Feld oder auf der Schulbank fotografiert wurden.[103] Solche Bilder dienten als Beweis, dass das gespendete Geld wirklich in einen Ausbildungsgang investiert wurde und dass die Teilnehmer im Sinn der Hilfe zur Selbsthilfe willig und fähig waren, von der Schweizer Landwirtschaft zu lernen.

René Gardis primäre Funktion war dagegen, ein weitschweifiges Porträt des Landes Dahomey zu zeichnen und auf den Film und die Ausstellung vorzubereiten. Wenige bemerkenswerte Ausnahmen erlaubten Gardi, auch über Entwicklung zu schreiben.

Im ersten Artikel für den VSK kam er auf die neue Situation des unabhängigen Landes zu sprechen:[104] «Die Regierung versucht voll guten Willens, das Land zu ‹entwickeln›, aber das ist nicht leicht, es gibt zahllose Hindernisse, und die Freiheit erzeugt keine Wunder. Die Hilfe des Westens ist wirklich nötig und hier hochwillkommen.»[105] Indem er das Wort «entwickeln» in Anführungszeichen setzte, drückte er Zweifel an der Fähigkeit des dekolonisierten Staats aus, eine solche in Gang zu setzen.[106]

In einem anderen Artikel lieferte er eine ausführliche Begründung für die Notwendigkeit von Entwicklungshilfe.[107] Mit Blick auf ganz Afrika platzierte er erneut die Formel «Afrika ist kein Paradies». Gardis Argumentation setzt beim Gespräch mit Freunden ein, die aufgrund seiner bisherigen Artikel den Eindruck gewonnen hätten, die von ihm porträtierten Menschen seien so stark und gesund, dass sie keine Hilfe bräuchten. Er habe darauf die Freunde über Armut und Hunger, was er auf seinen Reisen oft gesehen habe, aufgeklärt.

Im Gegensatz zu den vorherigen Berichten aus Dahomey, zu denen laut Gardi keine Elendsbilder gepasst hätten, brachte er hier einige Fotografien von früheren Afrika-Reisen. Zu sehen sind ein blinder Mann, ein ausgemergelter Greis, zwei Strafgefangene und leprakranke Menschen, die von einer Ordensfrau betreut werden. Gardi nahm diese «Elendsbilder» zum Anlass, die Leserinnen und Leser zum grosszügigen Spenden aufzurufen. Er forderte ausserdem dazu auf, auch in jenen Berichten, die nicht von Not und Elend handeln, «stets auch mit dem Herzen, zwischen den Zeilen [zu] lesen».[108]

---

103 Zum Beispiel das Bild einer Gruppe von Praktikanten aus Dahomey, die inmitten eines Feldes der Landwirtschaftsschule Courtemelon stehen und Instruktionen erhalten. Vgl. Genossenschaft, 1. 9. 1962. Auch die Schweizer Filmwochenschau (SFW) berichtete am 15. 6. und am 24. 8. 1962 über die Dahomey-Besucher in der Schweiz. Vgl. SRF-Mediendatenbank FARO (passwortgeschützte Online-Version) und www.memobase.ch (ab Herbst 2018).

104 René Gardi schreibt aus Dahomey, in: Genossenschaft, 8. 4. 1961. Der Artikel ist ein Auszug aus einem Sammelbrief Gardis an seine Freunde, was ihm eine höhere Intimität gab.

105 Ebd.

106 Eine weitere Ausnahme bildet eine kurze Bemerkung im Artikel über die Palmölherstellung in Dahomey. Gardi empfiehlt effizientere Verarbeitungsmethoden durch «Hilfe zur Selbsthilfe». Vgl. René Gardi, In der Ölfabrik von Bohico, in: Genossenschaft, 24. 2. 1962.

107 Dieser Artikel erschien zwischen den anderen mit dem Film zusammenhängenden Gardi-Artikeln in der VSK-Zeitschrift. Vgl. René Gardi, Afrika ist kein Paradies, in: Genossenschaft, 16. 9. 1961.

108 Ebd.

Es ist nicht bekannt, ob die Idee zu diesem Artikel von Gardi selbst oder von der VSK-Leitung kam. Er weist aber auf eine Kommunikationsstrategie hin, die in Gardis populärethnografischem Zugang eine Gefahr sah, das Publikum nicht von der Entwicklungsnotwendigkeit der Menschen in Dahomey überzeugen zu können. Gardis Argumentation verrät die pädagogische Erfahrung. Anstatt abstraktes Entwicklungswissen zu vermitteln, erzählt er eine persönliche Geschichte, die sich so oder ähnlich tatsächlich hätte zutragen können, und holt damit die Leserinnen und Leser in ihrer Lebenswirklichkeit ab.

Die deutschsprachige Version des fertigen Films trägt den Titel *Dahomey – ein Bilderbuch,* die französischsprachige heisst schlicht *Dahomey.* In klassischer Kulturfilmmanier mit dichter Kommentarspur thematisiert der Film im ersten Teil Geografie, Flora und Fauna, Bevölkerungszusammensetzung und Wirtschaftsleistung. Das politische System nach der Dekolonisation wird nicht erklärt, Politik nur auf lokaler Ebene kurz angedeutet. Der zweite Teil zeichnet das Porträt von vier ausgewählten Regionen, ihren Bewohnern und ihrer Kultur. Die Kurzporträts der Menschen zeigen ihre Wohnsituation, den Marktgang, Handwerkstätigkeiten, Nahrungsbeschaffung und magische Praktiken. Konkrete Entwicklungshilfeprojekte sind keine erwähnt. Einzelne Kommentarstellen identifizieren aber entwicklungsbedürftige Bereiche.[109]

Vielfältiger Filmeinsatz

Gardis Mission für den VSK war mit der Filmfertigstellung nicht beendet. Im September 1961 wurde *Dahomey – ein Bilderbuch* im VSK-Hauptsitz in Basel erstmals gezeigt. Da die Kommentarspur noch fehlte, kommentierte Gardi die Bilder auf Berndeutsch.[110] Kurz darauf fand in Bern die offizielle Uraufführung statt, an der Gardi in den Film einführte und VSK-Direktor Charles-Henri Barbier über die Dahomey-Aktion informierte. Die Bedeutung des Anlasses für die Schweizer Entwicklungshilfe der Frühzeit wird durch den Umstand illustriert, dass der zuständige Bundesrat Friedrich Traugott Wahlen angemeldet war. Wegen anderweitiger Verpflichtungen musste er sich allerdings vertreten lassen.[111]

Die Wanderausstellung, an welcher der Film jeweils lief,[112] startete ein Jahr später und tourte durch die ganze Schweiz. Sie war von Gardi zusammen mit seinem ehemaligen Reisegefährten Paul Hinderling gestaltet worden. Beide schrieben

109 Vgl. dazu Kapitel 7.
110 sbz., René Gardi war für den VSK in Dahomey, in: Volksrecht, 8. 9. 1961.
111 D., Die Uraufführung unseres Gardi-Films in Bern, in: Genossenschaft, 23. 9. 1961.
112 Gleichzeitig waren kürzere Filme im Einsatz, die an den rund 90 Generalversammlungen der Verbandsvereine benutzt wurden, um für die Dahomey-Aktion zu werben. Im Budget von 1961 sind je drei bis vier Kopien von drei Kurzfilmen aufgeführt, die nichts mit Dahomey zu tun haben, und ein Dahomey-Kurzfilm, von dem sieben Kopien bestellt wurden. Vgl. Ausgaben-Budget 1. Etappe, 14. 7. 1961, in: Coop-Archiv, 308 (668.2–77), Dahomey/Benin. Hilfswerk Dahomey. Diverse Zirkulare und Berichte. Vgl. auch Titelbild.

zudem Texte für den Ausstellungskatalog.[113] An der Eröffnung war Gardi ebenfalls anwesend. Eines der raren Fotos zeigt ihn im Gespräch mit dem Delegierten des Bundesrats für technische Zusammenarbeit, Dr. Hans Keller, der in Vertretung des wieder verhinderten Bundesrats Wahlen die Eröffnungsrede hielt.[114]

Das Presseecho war ausserordentlich positiv. Für die Rezensenten garantierte Gardi wegen seiner «wundervollen Afrika-Filme und -Bücher»[115] für Qualität. Die Zeitungen lobten die «schlichte Ehrlichkeit»[116] der Darstellung und die «prachtvollen Einblicke in das Leben der Bevölkerung».[117]

Für die VSK-Verantwortlichen hatte sich das Engagement Gardis offensichtlich bewährt. Sein Name garantierte Authentizität und Qualität. Er diente als Lockvogel für das sehr zahlreiche Publikum, das sich durch Film und Ausstellung bereits vor dem Start über das Dahomey-Projekt informieren liess.[118] Gardi selbst verwendete die in Dahomey aufgenommenen Bilder für zwei Fernsehsendungen.[119] Er reichte den Film ausserdem erfolgreich bei mehreren Festivals ein.[120]

Die Dahomey-Aktion startete 1962 mit den Hilfsprojekten. Die erste Phase mit dem Aufbau von Genossenschaften und Ausbildungen dauerte bis 1969.[121] Obwohl der VSK bis in die 1980er Jahre in Dahomey präsent blieb, erreichte er die anfänglich gesteckten Ziele nicht.[122]

---

113 René Gardi, Von der Freude am Sammeln, in: VSK (Hg.), Dahomey, Basel 1962, S. 5–13; Paul Hinderling, Die Volksgruppen Dahomeys und ihre Kultur, in: VSK (Hg.), Dahomey, Basel 1962, S. 14–34.

114 Genossenschaft, 13. 10. 1962. Auch in der Schwesterpublikation «Schweizerischer Konsum-Verein» ist Gardi anlässlich der Ausstellungseröffnung vom 27. 9. 1962 auf einem Bild zu sehen. Vgl. Schweizerischer Konsum-Verein, 6. 10. 1962.

115 sbz., René Gardi war für den VSK in Dahomey, in: Volksrecht, 8. 9. 1961.

116 Ebd.

117 Kurt Leu, Dahomey bei uns, in: Winterthurer AZ, 6. 7. 1963.

118 Es kursieren verschiedene Zahlen. Gemäss dem Text der Rede des VSK-Präsidenten Heinrich Küng zur Ausstellungseröffnung sahen den Film bis im September 1962 mehr als 100'000 Personen. Vgl. Ansprache von Dr. h. c. Heinrich Küng zur Eröffnung der Wanderausstellung über Dahomey, in: Coop-Archiv, 308 (668.2–77), Dahomey/Benin. Hilfswerk Dahomey. Diverse Zirkulare und Berichte. Der Informationsverantwortliche für das Projekt berichtete im Februar 1963, dass der Gardi-Film 394-mal aufgeführt worden sei. Vgl. 2. Sitzung des Patronatskomitees, 14. 2. 1963, in: Coop-Archiv, 308 (668.2–77), Dahomey/Benin. Hilfswerk Dahomey. Diverse Zirkulare und Berichte. Vertrag mit der Regierung von Dahomey. Patronatskomitee Hilfswerk Dahomey. Kurt Leu schrieb im Juli 1963 von mehr als 600 Vorführungen. Vgl. Kurt Leu, Dahomey bei uns, in: Winterthurer AZ, 6. 7. 1963. Wie lange *Dahomey – ein Bilderbuch* gezeigt wurde, geht aus den Quellen nicht hervor.

119 Am 29. 5. 1961: *Lebendige Pfahlbauerzeit. Über die Lagunenfischer in Ganvié;* am 26. 6. 1961 *Abomey – die alte Königsstadt von Dahomey.* Vgl. Radio + Fernsehen 21 und 25 (1961). Beide Sendungen behandelten Themen, die auch in den «Genossenschaft»-Artikeln und im Film behandelt wurden. Sie sind nicht mehr erhalten.

120 René Gardi, Brief an Charles-Henri Barbier, 19. 12. 1962, in: PARG, Dossier Dahomey 1961–1963, VSK-Projekt Film. Gardi berichtet über den Gewinn des 2. Preises am Festival für den ethnografischen und soziologischen Film in Florenz. Ausserdem wurde der Film 1963 am XII. internationalen Festival für Berg- und Forschungsfilme in Trento mit dem Preis für den besten Afrikafilm ausgezeichnet. Vgl. Schweizerischer Konsum-Verein, 2. 11. 1963.

121 Nur summarisch: Kellerhals, Coop, S. 198 f.

122 Hounchede Noudedji, Entwicklung des Genossenschaftswesens in Benin (ehemals Dahomey)

Zwei Jahre nach der ersten Dahomey-Reise besuchte Gardi das VSK-Projekt ein zweites Mal. Diesmal wurde er vom jungen Kameramann Ulrich Schweizer begleitet, dem er die Aufgabe überliess, im eigenen Namen den Projektfilm *Aufbruch in Dahomey* für den VSK zu realisieren.[123] Gardi konzentrierte sich derweil auf das Sammeln von Objekten afrikanischer Kunst für das Historische Museum in Bern[124] sowie auf Fernsehproduktionen für das Schweizer Fernsehen und den Saarländischen Rundfunk. Ausserdem wollte er die umfangreiche Fotosammlung der ersten Reise ergänzen, um sie für ein geplantes Buch über Dahomey einzusetzen.[125] Aus diesem Buchprojekt wurde nichts, genauso wenig wie aus dem geplanten Film über die Station der Basler Mission im nigerianischen Gavva, dessen Dreharbeiten aus terminlichen und klimatischen Gründen kurzfristig abgesagt werden mussten.[126]

Gardis Engagement für die VSK-Aktion führte dazu, dass er als Entwicklungsexperte eingeladen wurde. Im September 1963 war er Gast bei Radio Beromünster in einer Sendung, deren Titel vielsagend *Entwicklungshilfe – ein schwieriges Problem*[127] lautete. Aus dem kurzen, von Gardi selbst verfassten Text in der Programmzeitschrift geht hervor, dass es ihm primär darum ging, «beim Zuhörer das Verständnis dafür zu wecken, dass keine Wunder zu erwarten sind und dass nur mit unendlicher Geduld wirkliche und echte Fortschritte erzielt werden können».[128] Er illustrierte das von ihm behauptete «Zivilisationsgefälle» mit drei Bildpaaren, die ein modernes Afrika einem traditionellen gegenüberstellte.[129]

---

und der Beitrag integrierter Entwicklungsprojekte zur regionalen Förderung der Landwirtschaft, Bonn 1979, S. 215–218. Noudedji gibt drei Gründe für den ausbleibenden Erfolg an: Der hohe Kapitaleinsatz bringe zwar kurzfristige Vorteile, sei aber keine Option für das arme Dahomey; wegen Kapitalknappheit sei die räumliche Expansion nicht gelungen; die durch einen solchen Ansatz nötige Zentralisierung verhindere die Beteiligung der Bauern, was für den Erfolg notwendig wäre. Auch der Soziologieprofessor Paul Trappe von der Universität Basel kritisierte bereits 1966 die Bemühungen des VSK wegen fehlender günstiger Absatzbedingungen. Vgl. Paul Trappe, Die Entwicklungsfunktion des Genossenschaftswesens am Beispiel der ostafrikanischen Stämme, Neuwied 1966, S. 376.

123 Vgl. dazu Kapitel 5.

124 Gardi spezifiziert die Objekte nicht genauer. Vgl. René Gardi, Briefvorlage (ohne Anschrift), 14. 11. 1962, in: PARG, Dossier Dahomey 1961–1963, VSK-Projekt Film.

125 2. Sitzung des Patronatskomitees, 14. 2. 1963, in: Coop-Archiv, 308 (668.2–77), Dahomey/Benin. Hilfswerk Dahomey. Vertrag mit der Regierung von Dahomey. Patronatskomitee Hilfswerk Dahomey.

126 Gardi hatte mit den Verantwortlichen der Basler Mission vor Ort und in Basel bereits alles vorbesprochen. Termindruck wegen der Fernsehproduktionen und die kommende Regenzeit liessen das Projekt aber sterben. Vgl. René Gardi, Brief an Fritz Raaflaub und W. Schöni, 6. 3. 1963, Fritz Raaflaub, Brief an René Gardi, 19. 3. 1963, W. Schöni, Brief an René Gardi, 19. 3. 1963, René Gardi, Brief an W. Schöni, 2. 4. 1963, in: PARG, Dossier Dahomey 1961–1963, VSK-Projekt Film.

127 Gesendet am 18. 9. 1963 um 21 Uhr 45. Zum Artikel vgl. René Gardi, Entwicklungshilfe – ein schwieriges Problem, in: Radio + Fernsehen 37 (1963), S. 6–8.

128 Ebd.

129 Ein weiterer Beleg, dass Gardi in dieser Zeit als Experte für Entwicklungsfragen wahrgenommen wurde, war die Einladung des Schweizer Fernsehens zu einer Sendung, die am 24. 1.

Auch Gardis Referat an der Delegiertenversammlung des Schweizer Schriftstellervereins vom Dezember 1963 stand im Zeichen der Entwicklungshilfe. In Anwesenheit von Entwicklungshilfe-Prominenz wie August R. Lindt, dem Delegierten des Bundesrats für technische Zusammenarbeit, hielt Gardi eines der Einführungsreferate.[130] Er forderte die schreibende Zunft auf, einen Verständigungsbeitrag zu leisten, denn Entwicklung sei in erster Linie ein menschliches und kein technisches Problem. Seine Schriftstellerkollegen sollten es ihm gleichtun und «richtige Vorstellungen von den Völkern der Entwicklungsländer mit ihren teilweise alten Kulturen (das Kunsthandwerk in Afrika!) schaffen, Verständnis für die einheimische Tradition wecken, zu Geduld und Toleranz mahnen. Nur dadurch kann das erstrebte Ziel erreicht werden, diese Völkerschaften durch Entwicklungshilfe zur Selbsthilfe zu befähigen.»[131]

Sowohl im Radio wie vor den Autorinnen und Autoren nutzte Gardi seine Reputation als Afrika-Spezialist, um Verständnis für langsame Entwicklung zu fordern. Er nahm damit jene Argumente vorweg, die ab 1964 bei Werbeaktionen für die Entwicklungshilfe eingesetzt wurden, um der wachsenden Skepsis der Bevölkerung zu begegnen. Das Besondere an Gardis Plädoyer aber war, dass er mit seinen Interventionen dazu ermuntern wollte, Entwicklungshilfe mit der Erhaltung des afrikanischen Kunsthandwerks zu verbinden.

Eine Schweizer Schule im Kongo

Während der Dahomey-Film in der kurzen Entwicklungseuphorie zu Beginn der 1960er Jahre entstand, wurde der zweite Film bereits vor dem Hintergrund kritischer Fragen über Sinn und Wirksamkeit von Entwicklungshilfe in Auftrag gegeben.[132] Die Anfrage an Gardi kam 1964 vom Hilfswerk der evangelischen Kirchen der Schweiz (HEKS).[133]

Das HEKS hatte 1961 mit dem Aufbau einer Sekundar- und einer Mittelschule in der Republik Kongo begonnen,[134] nachdem zwei Jahre früher eine Schule in

1964 ausgestrahlt wurde. Unter dem Titel «Entwicklungshilfe ja! Aber wie?» diskutierten Experten unter der Leitung von Prof. Dr. Walther Hug von der ETH Zürich über Sinn und Ausmass von Entwicklungshilfe. Vgl. fn., Entwicklungshilfe ja! Aber wie?, in: Radio + Fernsehen 3 (1964), S. 28. Gemäss der Programmzeitschrift waren die weiteren Teilnehmer der Tropenmediziner Rudolf Geigy, Ernst Schnellmann von der Schweizer Auslandhilfe (SAH) und die beiden Politiker Hans Oprecht, SP, und William Vontobel, LdU. Vgl. die Ausführungen zu Entwicklungshilfesendungen am Fernsehen im Kapitel 3.

130 Das andere hielt der professionelle Ethnologe Jean Gabus aus Neuenburg.

131 Franz W. Beidler, Schriftsteller und Entwicklungshilfe, in: NZZ, 15. 12. 1963.

132 Vgl. Kapitel 1.

133 Zur Geschichte von HEKS vgl.: Kalt, Tiersmondismus, S. 119–123; Holenstein, Dritte Welt, S. 111–141.

134 Bisher fehlen historische Arbeiten zu den Schulen im Kongo. Eine Binnenperspektive bietet: Heinrich Hellstern, Weltweite Nachbarschaft. Zwanzig Jahre HEKS – (20 ans EPER). Das Hilfswerk der Evangelischen Kirchen der Schweiz in den Jahren 1945 bis 1964, Zürich 1965. Hellstern war von 1946 bis 1968 HEKS-Sekretär. Vgl. auch das Tagebuch des Lehrerehepaars

Südindien eröffnet worden war.[135] Der Schulbetrieb an den beiden Standorten Matadi und Léopoldville (heute Kinshasa) startete mit Schweizer Lehrern, hatte aber zum erklärten Ziel, aus den eigenen Schülerreihen künftige Lehrkräfte auszubilden, die ab 1971 die Schule übernehmen sollten. Finanziert wurden die Schulen durch Mittel des DftZ, der deutschen Evangelischen Zentralstelle für Entwicklungshilfe und der holländischen reformierten Kirche. Besonders wichtig waren auch Beiträge, die durch die verschiedenen Brot-für-Brüder-Aktionen zusammenkamen.[136]

Für die kirchlichen Hilfswerke gehörte Bildung zum Kerngeschäft, das sie in Form von Grundausbildungen oder von Berufslehrgängen wahrnahmen. Sie begründeten ihr Bildungsengagement damit, dass sie Armut bekämpfen und die gesellschaftliche und wirtschaftliche Entwicklung fördern würden. Die mit ihnen mehr oder weniger verbundenen Missionen betrieben in vielen Ländern schon lange vor der Erfindung der Entwicklungshilfe Schulen, die dem Christentum neue Gläubige sicherten und die häufig die einzigen Ausbildungsmöglichkeiten vor Ort darstellten.[137]

Im Fall der Republik Kongo, die nach dem überstürzten Abzug der belgischen Kolonialadministration unter neokolonialer Ausbeutung und internen Konflikten litt,[138] hoffte das HEKS, mit den beiden Schulen Ordnung und Stabilität sichern zu helfen.[139]

Das Berner HEKS-Komitee stellte im Frühsommer 1964 den ersten Kontakt zu Gardi her. HEKS-Sekretär Heinrich Hellstern liess sich nach anfänglicher Skepsis für die Filmidee begeistern. Er verwies auf die guten Erfahrungen, die Brot für Brüder (BfB) in der ersten Aktion 1961 mit dem Einsatz von Filmen gemacht habe.[140] Für die Person René Gardi spreche, dass er Zugang zum Fernsehen habe und dass im Fall einer TV-Verwertung des Films Gratiswerbung für HEKS entstünde.[141] So wurde im Lauf der Diskussion um das Engagement Gardis

Greuter, das zwei Jahre in der HEKS-Schule von Léopoldville arbeitete: Ursula Greuter-Fröhlich / Hans Greuter, Im Kongo zwischen Lumumba und Mobutu. Beobachtungen zweier Afrikaneulinge. Tagebuchnotizen 1962–1964, Tönning 2004.

135 Holenstein, Dritte Welt, S. 120.

136 Heinrich Hellstern, Wussten Sie schon?, in: Evangelische Bruderhilfe 74/Juli (1965) (o. S.).

137 Holenstein, Dritte Welt, S. 119–121.

138 Speitkamp, Kleine Geschichte Afrikas, S. 382–385.

139 Bei der Lancierung der zweiten Aktion Brot für Brüder 1965 wurde Ausbildung als Ausweg aus dem Chaos beschrieben und der Schweizer Entwicklungshilfe eine Rolle in diesem Prozess zugeschrieben. Vgl. Broschüre zur 2. Aktion Brot für Brüder, in: Bfa-Archiv, Ordner Papiere zur Gründung von BfB. Erste Publikationen. Auch der Rektor einer der Kongo-Schulen, Helmut Gutknecht, betonte, dass Schulgründungen gerade in einem so unsicheren politischen Umfeld, das der überstürzte belgische Abzug und die nachfolgende neokoloniale Ausbeutung bewirkt hätten, besonders wichtig seien. Vgl. Helmut Gutknecht, Gymnase Pestalozzi. Eine protestantische Mittelschule im Kongo, in: Der Wanderer von Land zu Land 40 (1966), S. 1–3.

140 Protokoll Sitzung der Verwaltungskommission, 19. 3. 1964, in: BAR, J 2.233-01#1997/161#21.

141 *Nous les autres* lief allerdings nicht als Ganzes im Fernsehen, am 24. Januar 1966 berichtete Gardi aber im Rahmen seiner Sendung *René Gardi erzählt* über die «Begegnung mit jungen Kongolesen». Vgl. Radio + Fernsehen 3 (1966).

gleich ein Auftrag für mehrere Filme erwogen.[142] Ein weiteres überzeugendes Argument war der tiefe Preis: Gardi verlangte pauschal nur 60'000 Franken für einen einstündigen Film.[143]

Noch vor seiner Abreise in den Kongo[144] bekam Gardi an einer internen HEKS-Veranstaltung die Gelegenheit, die aus seiner Sicht vier wichtigsten Entwicklungshindernisse zu erläutern.[145] Als erstes nannte er das «grosse Zivilisationsgefälle. Zivilisation und Primitivität sind sehr nahe beieinander.» Das zweite sei der «dünne Firnis der Zivilisation. Was man in den Städten von Zivilisation sieht, ist Illusion, denn innerlich haben die Afrikaner wenig von uns angenommen. Viele Leute sind noch sehr abergläubisch.» Als drittes Hindernis bezeichnete er die «natürliche, zum Teil rassen- und zum Teil klimabedingte Lethargie des Afrikaners». Und schliesslich fehle die «eigentliche, innere Freiheit». Noch immer würden «der Dorfchef und der Zauberer» kommandieren. «Man ist abhängig von der Sippe. Von diesen Leuten verlangt man nun, dass sie eine Verantwortung für den Staat übernehmen. Die Länder waren nicht vorbereitet auf die Freiheit.»

Mit dieser Essenzialisierungsargumentation brachte Gardi den Hilfswerksspezialisten bei, dass alle Entwicklungshindernisse letztlich im «Wesen» der Afrikanerinnen und Afrikaner lägen. Sie zeigt ausserdem sein tiefes Misstrauen gegenüber der Dekolonisation. Gardi plädierte dafür, dass die Entwicklungshilfe die Nachfolge der Kolonialverwaltungen antreten müsse, um die Mehrheit vor der Unfähigkeit der neuen Elite zu schützen, damit sie einen Entwicklungsweg beschreiten könne: «Die Überheblichkeit der führenden Schwarzen gegenüber den Untergebenen muss aufhören. Für diese Aufgaben sind unter anderem auch ethnologisch und soziologisch gebildete Missionare nötig, die ohne Überheblichkeit, aus rein menschlicher Zuneigung zu diesen Völkern, helfen wollen.»[146]

Für HEKS-Sekretär Heinrich Hellstern lieferte Gardis paternalistische und neokoloniale Begründung von Hilfe die Rechtfertigung dafür, die Schulen trotz aller Schwierigkeiten zu führen: «Die Erfahrungen zeigen, dass diese Art Schulung, die sich nicht nur im Intellektuellen erschöpft, das Richtige ist. Man will dadurch den Afrikanern helfen, dass sie in ihrem Land eine Aufgabe übernehmen können.»[147] Damit schliesst sich Hellstern der Elitekritik Gardis an, indem er

142 Protokoll Verwaltungsausschuss, 18. 6. 1964, in: BAR, J 2.233-01#1997/161#21.

143 Protokoll Sitzung der Verwaltungskommission, 19. 3. 1964, in: BAR, J 2.233-01#1997/161#21.

144 Gemäss der Zusammenstellung von Bernhard Gardi waren Gardi und Schweizer vom 14. 10. 1964 bis ca. 5. 3. 1965 auf der Reise, bei der *Nous les autres* entstand. Vgl. Gardi, Verzeichnis.

145 Der genaue Wortlaut des Vortrags ist nicht bekannt, es handelt sich hier um die Protokollierung durch einen Zuhörer. Deshalb ist bei der Interpretation der genauen Begriffswahl Vorsicht geboten. Vgl. Protokoll der Konferenz der Kantonalen Komitees, 1. 6. 1964, in: BAR, J 2.233-01#1997/161#21*.

146 Ebd.

147 Ebd. Hellstern konnte sich dabei auch auf einen früheren Vortrag berufen, den er von Gardi gehört hatte, wo dieser vor Schweizer Lehrern auf den «entscheidenden Einfluss von Missionsschulen auf die Völker Afrikas» hingewiesen hatte. Vgl. Heinrich Hellstern, Afrika, in: Evangelische Bruderhilfe 68/April (1964).

die HEKS-Schule mit der Erwartung verbindet, eine bessere Generation von Verantwortungsträgern heranziehen zu können.

Gardi wetterte auch in einem Bericht, den er für die zweite Aktion von BfB über das Gymnase Pestalozzi in Matadi und die Filmarbeiten schrieb, über die afrikanischen Politiker:[148] «Dem ‹kleinen Manne› geht es schlecht in Afrika, und die Begegnung mit ihm überzeugt einen immer wieder, dass es wohl unsere Pflicht ist, etwas für ihn zu tun, für ihn, nicht für die ‹Grossen›, die sich ‹in die Politik geworfen haben› und von ihren Privilegien schamlos profitieren.»[149]

Mit der Trennung zwischen Politikern und einfachen Leuten entkoppelte Gardi die Entwicklungshilfe von den negativen Schlagzeilen, welche die Bürgerkriegsereignisse im Kongo verursachten. Im gleichen Text betonte er, dass die Berichte in Europa von den Kämpfen übertrieben seien und man in Matadi davon nichts merke.

Neue Form, erste Kritik

Nous les autres unterscheidet sich deutlich von den früheren Gardifilmen.[150] Im ersten Teil konzentriert sich die Filmerzählung auf die kulturellen Unterschiede zwischen Stadt und Land, mit denen die Schüler konfrontiert wurden, wenn sie von ihren Familien fort in die Stadt mussten. Die Kommentarstimme wird immer wieder durch Gedanken von Schülern über ihre Situation unterbrochen, die auf Französisch zu hören sind.[151] Im zweiten Teil steht die Schulsituation im Zentrum. Mehrere Male werden die Lektionen allerdings durch Episoden unterbrochen, die an die Erzählungen des ersten Teils anknüpfen und welche die Schüler in populärethnografischen Bildern an ihrem Herkunftsort zeigen. Der Film endet mit einem Krippenspiel der Schüler. Die Filmgestaltung, die an einigen Stellen durch expressive Kontrastmontagen auffällt, zeugt vom Einfluss Ulrich Schweizers.[152]

Auch die Uraufführung von *Nous les autres* an einer Veranstaltung der zweiten BfB-Aktion am 28. August 1965 in Zürich[153] wurde mit einer Ansprache

148 Brot für Brüder, Aktionskomitee, Informationsdienst 3 (Juni 1965), in: Bfa-Archiv, Schachtel Anfang I.

149 Ebd.

150 Im Jahr zuvor hatte Gardi mit Ulrich Schweizer an der Kamera den 23-minütigen Film *Die Glasmacher von Bida* gedreht, der vor allem in Ethnologenkreisen gut ankam und bei der Verleihung der Ehrendoktorwürde durch die Universität Bern zusammen mit *Mandara* besonders hervorgehoben wurde.

151 Im Vertrag mit HEKS wurde ausgemacht, «dass der Film an Hand von Beispielen die Herkunft und näheren Lebensumstände einiger Schüler zeigen und die allgemeine Situation des Lebens im Kongo, soweit dies in diesem Rahmen möglich ist, berücksichtigen soll». Vertrag zwischen dem Verein zur Förderung des Hilfswerks der Evangelischen Kirchen der Schweiz (im Folgenden Hilfswerk genannt) und Herrn René Gardi über die Erstellung eines Filmes über das «Gymnase Pestalozzi», im Kongo, 16. 7. 1964, in: PARG, Ordner Verträge – Filme.

152 Zum Beispiel in der Szene mit dem Politiker und den Weihnachtskugeln. Siehe dazu Kapitel 8.

153 Beschluss-Protokoll der 5. Sitzung des Schweizerischen Aktionskomitees BfB 2. Phase, 26. 5. 1965, in: Bfa-Archiv Schachtel Anfang I. Für die gesamtschweizerische Eröffnungsfeier der

von Gardi eingeleitet.[154] Der Film war in der Folge an vielen BfB-Veranstaltungen präsent. Vier deutschsprachige und eine französischsprachige Kopie sorgten für eine fast gesamtschweizerische Abdeckung.[155]

Verschiedene Presseerzeugnisse rezensierten den Film. Im Unterschied zu *Mandara* und *Dahomey – ein Bilderbuch* waren sich die Kritiker diesmal nicht einig. Die «Berner Tagwacht» und die kirchliche Presse sangen Lobeshymnen.[156] Die kritischen Stimmen sprachen dem Film den guten Willen zwar nicht ab. Als filmisches Werk überzeugte sie *Nous les autres* aber nicht. Angriffspunkte waren der Inszenierungscharakter in den Szenen, in denen die Schüler laut denken,[157] oder die Mischung verschiedener Stilmittel und Erzählrhythmen.[158] Andererseits lobte die «Neue Zürcher Zeitung» gerade diese stilistischen Mittel.[159]

Kritisch ging der PR-Beauftragte des DftZ Dieter Chenaux-Repond mit dem Film ins Gericht. Nach der Pressevorführung in Bern verfasste er zuhanden seines Chefs August R. Lindt eine Aktennotiz.[160] Um eine positive Darstellung von Entwicklungsprojekten bemüht, setzte sich Chenaux-Repond dafür ein, nicht nur mit Texten, sondern auch mit Bildern für die Entwicklungshilfe zu werben.[161] Er beurteilte *Nous les autres* denn auch im Hinblick auf einen möglichen PR-Einsatz, da der Bund finanziell am Gymnase Pestalozzi beteiligt war. Aus seiner Sicht taugte der Film dafür aber nicht, da sich Gardi «nicht hinreichend vom Kulturfilm zu lösen» vermocht habe. Chenaux-Repond störte sich daran, dass *Nous les autres* keine reine Erfolgsgeschichte erzähle und der technischen Entwicklungshilfe nicht genügend Raum lasse. Er kritisierte, dass die «Kluft» zwischen den Schülern und der Schule in den Vordergrund gerückt werde und dass «manche Szenen gerade des Teils, der sich mit Ausbildungshilfe befasst, zu sehr gestellt» seien.

Für Chenaux-Repond hatten Dokumentarfilme zu Entwicklungsthemen reine Propagandafunktionen zu erfüllen, die nicht menschliche Befindlichkeiten ins Zentrum stellen, sondern wirksame Projekte zeigen sollten. Seine Äusserungen deuten darauf hin, dass die einzelnen Entwicklungsakteure unterschiedliche Prioritäten setzten. Während die kirchlichen Hilfswerke Raum für filmgestalte-

---

zweiten Aktion Brot für Brüder am 13. 3. 1965 in Schaffhausen war *Nous les autres* noch nicht bereit. Als Ersatz kam der Entwicklungshilfefilm der Expo 64 zum Einsatz. Vgl. Programm der Eröffnungsfeier der 2. Aktion «Brot für Brüder», in: Bfa-Archiv, Schachtel Anfang I.

154 Einladungskarte für Kundgebung «Brot für Brüder» vom 28. 8. 1965, in: Bfa-Archiv, Schachtel Anfang I. Der Inhalt der Ansprache ist nicht überliefert.

155 Protokoll des HEKS Verwaltungsausschusses, 8. 10. 1965, in: BAR, J 2.233-01#1997/161#22*

156 Berner Tagwacht, 27. 8. 1965; Heinrich Hellstern, Drei Könige am Kongostrom, in: Evangelische Bruderhilfe 75 (1965).

157 Rudolf Blum, Filmkritik Nous les autres, in: Radio + Fernsehen 37 (1965), S. 42 f.

158 vgn., «Nous les autres», in: Der Bund, 26. 8. 1965.

159 sb., «Brot für Brüder». Der neue Film von René Gardi und Ulrich Schweizer, in: NZZ, 3. 9. 1965.

160 Dieter Chenaux-Repond, Notiz für Herrn Lindt, Bern, 26. 8. 1965, in: BAR, J 2.233-01# 1997/161#22*.

161 Gees, Amtliche Aufklärung, S. 544.

rische Experimente liessen, setzte das DftZ wie schon im Expo-Film auf nüchterne Ursache-Wirkung-Filme ohne Zwischentöne.[162]

HEKS war mit dem Einsatz von *Nous les autres* sehr zufrieden.[163] Für das evangelische Hilfswerk hatte sich das Engagement des bekannten René Gardi gelohnt. Die Zufriedenheit der HEKS-Verantwortlichen lässt sich etwa daran ablesen, dass sie zustimmten, Gardi zusätzlich 20'000 Franken zukommen zu lassen. Sie akzeptierten seine Begründung, er habe die nötigen Abschreibungen für seine Apparatur und sein Fahrzeug nicht machen können. Eine Nachfrage bei Filmprofis habe ergeben, dass 80'000 Franken immer noch sehr günstig seien.[164]

Für René Gardi waren die beiden Aufträge der Hilfswerke neu. Mit der Hilfe seiner Kameramänner gelang es ihm, den VSK wie das HEKS mit Produkten zu versorgen, die ihren Erwartungen entsprachen. Da die Auftraggeber ihm grossen Gestaltungsspielraum gewährten, brauchte er keine euphorischen Projektfilme abzuliefern. Er konnte seine Warnung vor zu grossen Entwicklungserwartungen mit ethnografischen Bildern verweben. Ausserdem verband er die Arbeit an diesen Filmen jeweils mit anderen Projekten, die ihm Material für Ausstellungen, Bücher oder Fernsehsendungen lieferten.

Seine Rolle als öffentlich auftretender Entwicklungsexperte erschöpfte sich mit *Nous les autres.* Obwohl der Film für das HEKS ein Erfolg war und man vor den Dreharbeiten bereits an mehrere Produktionen gedacht hatte, kam es zu keinen weiteren Engagements durch Entwicklungsorganisationen oder zu Teilnahmen an Entwicklungsdiskussionen. Der Grund dafür ist nicht bekannt. Vermutlich gab es in der schärfer werdenden Entwicklungsdebatte Ende der 1960er Jahre keinen Platz mehr für Gardis argumentative Mischung von Entwicklungsskepsis, Zivilisations- und Elitekritik.

In seinen Fernsehsendungen und auf privater Ebene beschäftigte Gardi sich auch nach 1965 mit Entwicklungshilfefragen. In einem Briefwechsel mit dem Filmkritiker Konrad Stamm behauptet Gardi 1972, er habe seit Langem immer wieder über die Schwierigkeiten der Entwicklungshilfe gesprochen, «übrigens bereits lange bevor es zum Schlagwort geworden ist».[165] 1973 richtete er zusammen

162 Chenaux-Repond setzte sich denn auch dafür ein, dass der Film *Indien, Land der Hoffnung* Bundesunterstützung bekam. Dieser handelt von einer landwirtschaftlichen Versuchsstation im südindischen Kerala, die dank Schweizer Landwirtschaftshilfe die Trägheit der lokalen Bevölkerung zu überwinden vermag. Regie und Produktion: Jacques Thévoz. Die Bundesunterstützung betrug 46'000 Franken. Zum Kerala-Film gibt es im Bundesarchiv ein ganzes Dossier: BAR E2005A#1978/137#89*.

163 In der Einschätzung von HEKS lief der Film ausserordentlich gut an, bis Mitte November 1965 lagen mehr als 350 Anmeldungen für Aufführungen vor. Wertvoll war er vor allem als Hilfe beim Start der zweiten Brot für Brüder-Aktion. Vgl. Protokoll der Konferenz der Kantonalen Komitees vom 15. 11. 1965, in: BAR, J 2.233-01#1997/161#22*. Auch für das Jahr 1966 gibt es eine Zahl: Hellstern berichtet, dass der Film 1966 an 191 Orten gezeigt worden sei. Vgl. Heinrich Hellstern, Arm oder reich? Das Hilfswerk der Evangelischen Kirchen der Schweiz im Jahre 1966, Zürich 1967, S. 84.

164 Protokoll der HEKS Verwaltungskommission, 2. 11. 1965, in: BAR, J 2.233-01#1997/161#21*.

165 René Gardi, Brief an Konrad Stamm, 25. 2. 1972, Konrad Stamm, Brief an René Gardi, 29. 2.

mit dem Missionar Hans Eichenberger ein kleines Hilfswerk in Nordkamerun ein, das er «Zebu und Pflug» nannte. An Vorträgen sammelte er Geld für den Kauf von einem Pflug und zwei Zebus, die einem Bauern zur Verfügung gestellt wurden. Dieser musste dann pro Jahr eine bestimmte Summe zurückzahlen, die wiederum in den Kauf von Pflügen und Tieren investiert wurde.[166] In seinen Publikationen ist das Hilfswerk allerdings kein Thema.

Die Zusammenarbeit mit Ulrich Schweizer ging noch einen Film weiter. 1966 drehten sie den 90-minütigen Kino-Dokumentarfilm *Die letzten Karawanen*[167] über die Salzkarawane der Tuareg durch die Wüste Ténéré. Die Sahara gehörte neben den Mandara-Bergen zu Gardis wichtigsten Reisezielen. In mehreren Büchern, Vorträgen und Fernsehsendungen widmete er sich den Bewohnern der grossen afrikanischen Wüste.[168] Gardi hoffte vergebens, mit diesem Film an den Erfolg von *Mandara* anschliessen zu können.[169]

Die letzten Karawanen ignoriert die Entwicklungsproblematik. Die Tuareg zeichnen sich bei Gardi durch ihre Stärke und ihren Freiheitsdurst aus.[170] Der Film verzichtet denn auch darauf, die westliche Zivilisation als Kultur-Bedrohung zu bezeichnen. Weder die Formel «Afrika ist kein Paradies» kommt vor, noch wird über unfähige Eliten geschimpft. Bei den Tuareg fand Gardi verwirklicht, was er in seinen anderen Geschichten als Gefahr für die afrikanische Tradition beschrieb: traditionelle Lebensweisen, die trotz des Einzugs westlicher Technik (Ölförderungsanlagen in der Wüste) weiterexistierten.[171]

1972, René Gardi, Brief an Konrad Stamm, 3. 3. 1972, in: PARG, Dossier Generell Fernsehen und Radio.

166 stl., Wiedersehen mit den Mandarabergen, in: NZZ, 27. 11. 1974. In Gardis publizierten Berichten finden sich keine Beschreibungen dieses Projekts.

167 Der Film erzählt die Geschichte des alten Targi Azeluan und seiner Söhne auf der «Azalai», der Reise vom Aïr-Bergland durch die Wüste Ténéré zur Oase Bilma. Dort werden Salzstöcke erworben und auf Kamelen durch die Wüste Aïr zurücktransportiert, wo sie verkauft oder getauscht werden. Dazwischen geschnitten sind Szenen der Daheimgebliebenen in ihrem aus Zelten bestehenden Dorf.

168 Vgl. z. B.: Gardi, Schleier; René Gardi, Tenere. Die Wüste, in der man Fische fing, Zürich 1978; die sechsteilige Fernsehserie *Sahara, Monografie einer Wüste,* deren erste Sendung am 15. 11. 1966 im Schweizer Fernsehen lief. Vgl. Radio + Fernsehen 45 (1966).

169 Der Filmerfolg von *Die letzten Karawanen* blieb gemessen an der Spieldauer weit hinter *Mandara* zurück. Im Zürcher Kino «Luxor» war am 9. 1. 1967 Premiere und bereits am 1. 2. 1967 fand die letzte Vorstellung statt. Vgl. NZZ, 9. 1. und 1. 2. 1967.

170 In einer grossen Bildreportage für die SIZ, die ein Jahr nach den Dreharbeiten veröffentlicht wurde, beschrieb er die «hellhäutigen Tuareg» als «freiheitsdurstige Menschen», die sich weigerten, in «finsteren Lehmhütten zu leben» und «lieber mit halbleerem Bauch in der Freiheit, als mit vollem Bauch in der Unfreiheit» leben würden. Vgl. René Gardi, Weg ohne Schatten, in: SIZ, 10. 4. 1967, S. 64–73.

171 Ebd.

4.3 «René Gardi erzählt»: eine lange Fernsehkarriere

Während mehr als 25 Jahren war Gardi mit seiner Sendung *René Gardi erzählt* am Deutschschweizer Fernsehen präsent.[172] Beide Seiten profitierten von der Zusammenarbeit. Gardi fand im Fernsehen eine dankbare Plattform, um sein Material und seine Geschichten von verschwindenden Kulturen zu verwerten. Das Fernsehen hatte mit Gardi einen der bekanntesten Schweizer Reiseschriftsteller im Programm und konnte damit dem Publikum einen sicheren Wert bieten. Die lange und konstante Bildschirmpräsenz machte aus Gardis Auftritten eine eigentliche Marke, die sich ins kulturelle Gedächtnis der deutschen Schweiz einbrannte.

Der erste Fernsehauftritt fand am 7. November 1958 zur besten Sendezeit, gleich nach der *Tagesschau*, statt. Das junge Medium mit bescheidenen Ressourcen und noch kleinem Publikum[173] stellte damals bekannte Personen an, die über ihr Wissensgebiet referierten. Gardi wurde als «Reiseberichter» bezeichnet, der sich zum bereits präsenten Erich Tilgenkamp gesellte.[174]

Gegen Ende seiner Fernsehkarriere war *René Gardi erzählt* als Teil der Sendegefässe für Seniorinnen und Senioren zu sehen. Seinen letzten Bildschirmauftritt als erzählender Afrika-Reisender hatte er 1985. Eva Mezger empfing ihn damals als Gast in der Sendung *Treffpunkt.* Im Gepäck hatte Gardi einige Ausschnitte des Films *Die letzten Karawanen.*[175]

Gardis Bildschirmauftritte waren immer gleich inszeniert. Der am Tisch sitzende schwere Mann im Anzug erzählte während 25 Minuten – in die Kamera blickend und das Publikum direkt ansprechend – von seinen Reiseerlebnissen. Dazu zeigte er Fotos oder Filmausschnitte und hielt mitgebrachte Objekte in die Kamera.

Über all die Jahre erlangte Gardi für das Fernsehpublikum einen hohen Wiedererkennungswert. Das Dekor wechselte zwar von Schwarzweiss auf Farbe und die Hintergründe passten sich dem jeweiligen Thema der Sendung an. Gardi selbst sah aber immer gleich aus, wohl alternd, aber in der gleichen Stellung im Anzug am Tisch sitzend. Auch die Art des Sprechens und des Argumentierens veränderte sich über die Zeit kaum.

---

172 Die Durchsicht der Programmzeitschrift «Radio + Fernsehen» bzw. «TV-Radio-Zeitung» (ab Nr. 10, 1972) bzw. «Tele. tv radio zeitung» (ab Nr. 35, 1979) hat mehr als 70 Auftritte Gardis im Schweizer Fernsehen ergeben, wobei es sich teilweise um Zweitsendungen handelte. Im deutschen Fernsehen konnten 35 Produktionen nachgewiesen werden, wobei die benutzte Programmzeitschrift nicht alle dritten deutschen Sender ausweist.

173 Vgl. Kapitel 1.3.

174 Programmhinweis in NZZ, 3. 11. 1958. Zu Tilgenkamp vgl. Kapitel 1. Zu Gardis Anfängen im Fernsehen vgl. das Zeitzeugeninterview mit dem damals zuständigen Redaktor Walter Plüss, Pioniere des Schweizer Fernsehens: Gespräch mit Walter Plüss, in: SRF-Archiv, Zeitzeugeninterviews mit Fernseh-Pionieren.

175 Die Ausschnitte sind in der passwortgeschützten Mediendatenbank FARO von SRF nachgewiesen. Sendedaten waren der 24. 1. und der 15. 8. 1985. Siehe Programmhinweise in: Tele. tv radio zeitung 3 und 32 (1985).

Vergleicht man die veröffentlichten Einschätzungen zu Gardis Fernsehpräsenz, war die Präsentation sein Markenzeichen und unterschied ihn positiv von anderen. Begriffskombinationen wie «gemütlich, herzlich und spannend geplaudert»[176] oder «in seiner schlichten, sympathischen Art»[177] oder «mit seinem urchigen Berndeutsch»[178] charakterisieren ihn als Erzähler, dem alle gern zuhörten. Ausserdem werden in den Kritiken Gardis Redlichkeit gelobt, die nicht auf billige Effekte schiele, und sein Anspruch, gleichzeitig verständlich und wissenschaftlich korrekt zu argumentieren.[179]

Als sich Ende der 1960er Jahre die Filmlandschaft veränderte und junge Cineasten sich von herrschenden Spiel- und Dokumentarfilmformen distanzierten, wurde Gardi von einigen Kommentatoren zu einem Symbol des guten Kulturfilms gemacht. Für die «Neue Zürcher Zeitung», die ihn als TV-Forschungsreisenden mit «am meisten Ausstrahlung» adelte, verkörperte Gardi eine bedrohte, wertvolle Tradition: «Bei René Gardi verbindet sich ein sauberes filmisches Handwerk mit einer sachlichen und menschlichen Redlichkeit, die eben diese Zuverlässigkeit zur Folge hat.»[180]

Erst 1973, anlässlich der sechsteiligen Serie *René Gardi erzählt von afrikanischen Baumeistern*,[181] war erstmals Kritik an Gardis TV-Präsenz zu lesen. Im «Bieler Tagblatt» titelte die Journalistin Silvia Schäfer: «Monotoner René Gardi». Sie störte sich ausgerechnet an dem, was die Marke Gardi ausmachte: an der erzählerischen Form und der statischen Präsentationsweise, die sie ungeeignet für den Bildschirm hielt: «Die Zuschauer verlangen nicht nur Belehrung, sie wollen unterhalten werden, und dies ist dem Autor hier nicht ganz gelungen.»[182] Ihre Argumentation zeigt einen Generationenbruch. Sie war nicht mit Gardi aufgewachsen und war an aktuellere Umsetzungen dokumentarischer Sendeformate gewöhnt. Gardi blieb trotz dieser singulären Kritik am Bildschirm präsent.[183]

Die Präsentationsform von *René Gardi erzählt* erlaubte ihm eine grosse Flexibilität in der Themenwahl. Er profitierte dabei von den Vorarbeiten, die

176 Schweizer Fernsehen, interne Sendungskritik zu René Gardi erzählt. Begegnung mit jungen Kongolesen vom 24. 1. 1966, in: SRF-Archiv, Ordner 1089, Schweizereien.

177 fhm., Ausbildung junger Afrikaner, in: Tages-Anzeiger, 20. 4. 1966.

178 Ampex, Apropos Fernsehen, in: Grenchner Tagblatt, 15. 4. 1969.

179 Jeremias, Sahara – die grosse Liebe, in: Die Tat, 4. 5. 1968.

180 ms., Blick auf den Bildschirm, in: NZZ, 11. 4. 1969.

181 Die Reihe lief ein erstes Mal im März und April 1973, die erste Sendung am 21. 3. 1973. Vgl. TV Radio Zeitung 11–16 (1973). Gardi nutzte auch diesmal Synergien, indem er gleichzeitig mit der Vorbereitung zur Fernsehproduktion ein Buch zum Thema verfasste, das er zuerst im Selbstverlag herausgab; später übernahm Ex Libris die Publikation von René Gardi, Auch im Lehmhaus lässt sich's leben. Über traditionelles Bauen und Wohnen in Westafrika, Zürich 1973. Die sechsteilige Reihe ist eine der wenigen, die im SRF-Archiv erhalten ist. Sie ist über die passwortgeschützte Mediendatenbank FARO zugänglich.

182 Silvia Schäfer, Monotoner René Gardi, in: Bieler Tagblatt, 25. 4. 1973.

183 Diese Kritik rief sofort Widerspruch in Form von Leserbriefen im «Bieler Tagblatt» hervor, auch Eduard Stäuble persönlich setzte sich für Gardi ein. Vgl. Eduard Stäuble, Brief an Familie Gerber, 3. 5. 1973, in: SRF-Archiv, Ordner 1089, Schweizereien.

er für die Bücher und die Vorträge leisten musste. Argumentationslinien mit gleichen oder ähnlichen Satzteilen kommen immer wieder vor. Dank der direkten Kommentierung der Filme beeinflusste er – wie bei seinen Vorträgen – die Deutung der Bilder direkter als bei den Filmen. Sie ermöglichte es ihm, seine paternalistischen Perspektiven in die Geschichten von Menschen fremder Kulturen einfliessen zu lassen.

In den frühen 1960er Jahren realisierte Gardi einige Sendungen, die sich ausschliesslich mit Entwicklungshilfe befassten. Darin ist dieselbe Skepsis erkennbar, die Gardi in den beiden Entwicklungshilfefilmen und den Begleitpublikationen formulierte. Auch später kritisierte er in seinen Fernsehsendungen Entwicklungen, die seinem Idealbild afrikanischer Kultur widersprachen. Er wurde dadurch zu einem attraktiven Zeugen für diejenigen Kräfte, die mit den Folgen der gesellschaftlichen Umwälzungen Ende der 1960er Jahre für die Entwicklungsdebatte nicht einverstanden waren.[184]

Auf der zweiten Dahomey-Reise 1963 sammelten Gardi und Ulrich Schweizer Material für vier Fernsehsendungen über Entwicklungshilfeprojekte.[185] Besonders aufschlussreich ist die Sendung mit dem vielsagenden Untertitel *Ramsch für Brüder.* Gardi drückt darin sein persönliches Entwicklungshilfedilemma aus: «Niemand weiss eigentlich, wie man dem Bruder im Busch helfen kann, wie man seinen Sozialstand heben könnte, wie man seine Seuchen, die Krankheiten, all das bekämpfen könnte, seinen Lebensstandard wirklich heben, ohne dass man gleichzeitig die altafrikanischen Kulturen dabei zerstört.»[186] Damit formulierte er knapp, was er bereits in *Mandara* in die Formel «Afrika ist kein Paradies» packte. Im weiteren Verlauf der Sendung konfrontiert Gardi gute mit schlechter Entwicklungszusammenarbeit. Zu den idealen Projekten gehört für ihn die Einrichtung einer Töpferschule durch das Internationale Arbeitsamt in Genf, die «Hilfe zur Selbsthilfe» fördert. Auch die Baumwollproduktion und die Fabrikation von traditionellen Stoffen erachtet Gardi als zukunftsträchtig.

Heftig kritisiert werden dagegen Aktivitäten, die im Gewand von Entwicklungshilfe neue Absatzmärkte erschliessen möchten. Gardi spricht damit die sogenannte handelsmässige Entwicklungshilfe an, welche die technische Hilfe durch den Export europäischer Waren in die Entwicklungsländer ergänzte.[187] Aus

184 Vgl. dazu Kapitel 2.

185 Mit dem Schweizer Fernsehen vereinbarte er die Produktion von vier Sendungen, mit dem Saarländischen Rundfunk deren zwei. Die Sendungen sind nicht erhalten und im SRF-Archiv fehlen die Quellen dazu. Sendedaten und Titel finden sich in der Programmzeitschrift: *Dreimal dreissig von Zehntausend,* Erstsendung am 13. 11. 1963, *Die Bauerngenossenschaft von Nikki* am 20. 11. 1963. Vgl. Radio + Fernsehen 45 und 46 (1963).

186 *Ramsch für Brüder,* gesendet am 4. 12. 1963. Vgl. Radio + Fernsehen 48 (1963). Das Thema dieser Sendung verwendete Gardi später in einer Sendung für den WDR wieder. Unter dem Titel *Weisser Tand und schwarze Kostbarkeiten* lief sie am 15. Juli 1967 in der ARD. Die Sendung ist im WDR-Archiv archiviert und wurde mir als DVD-Kopie zur Verfügung gestellt. Vgl. Weisser Tand und schwarze Kostbarkeiten, 15. 7. 1967, in: WDR Videoarchiv, Archivnummer 0005760. Der zitierte Redetext stammt aus dieser Sendung.

187 Waldburger/Zürcher/Scheidegger, Dienst, S. 26.

seiner Sicht beschleunigt sich dadurch nur die Einfuhr von «Ramsch»,[188] was die traditionelle handwerkliche Herstellung von Dingen des Alltags gefährdet.

Gardis zweite Kritik richtet sich gegen «gute Wohltätigkeitsdamen aus Europa», die Kleider nach Afrika schicken. In heftigen Worten schimpft er über mehrere im Bild zu sehende Männer in europäischen Kleidern. Einer von ihnen trägt einen Mantel, ein anderer Kappe und Sonnenbrille, der erste raucht Pfeife, der zweite Zigarette. Gardi bezeichnet ihr Auftreten als «vollständig würdelose Angelegenheit». Die Kleider würden «diese stolzen Bergbauern» in «vollständige Karikaturen» verwandeln.[189] Gardis Ausbruch ist ein weiteres Beispiel für sein Unvermögen, den ehemaligen Kolonialuntertanen eine Eigeninterpretation ihrer Kultur zuzubilligen. Jegliche Selbstbestimmung wird den «Anderen» abgesprochen, sobald sie die Kulturpfade verlassen, welche die Spezialisten aus dem Norden[190] für sie vorsehen.

Zwei weitere Beispiele, die aufzeigen, dass Gardi seine skeptischen Entwicklungsvorstellungen noch Anfang 1980er Jahre im Fernsehen präsentieren konnte, seien hier abschliessend erwähnt: *Nomadenschulen,* ausgestrahlt am 3. September 1970, und *Wiedersehen mit Mandara,* das am 11. Februar 1980 gesendet wurde.

Nomadenschulen[191] begleitet den seit 20 Jahren in Niger als Schulinspektor arbeitenden «Monsieur Coularis» in die abgelegene Oase Abardac im Aïr-Gebirge. Gardi wollte in dieser Sendung die schwierigen Bedingungen aufzeigen, unter denen die überforderten Lehrer die schlecht untergebrachten Kinder in der Wüste unterrichteten. Die Schuld an dieser Überforderung gab Gardi der Regierung, die mit der Einführung der Schulpflicht nach französischem Vorbild unrealistische Erwartungen geweckt habe. Gardi ergriff in dieser Sendung ein weiteres Mal die Gelegenheit, um auf die seiner Ansicht nach falschen Entscheidungen afrikanischer politischer Eliten aufmerksam zu machen. Er verpackte die Kritik ins Argument, sein Wissen nur einzusetzen, um Verständnis für Entwicklungsprobleme zu schaffen: «Ich tue dies nicht um der Kritik willen, sondern um zu zeigen, mit welchen Schwierigkeiten die Verantwortlichen in diesen armen, zurückgebliebenen Ländern zu rechnen haben. Die Wirklichkeit ist hier immer noch bedeutend stärker als der gute Wille.»[192]

188 *Weisser Tand und schwarze Kostbarkeiten,* 0.26.26.

189 Homi Bhabha hat den Begriff «Mimikry» eingeführt, der beschreibt, wie sich ehemals koloniale Objekte Ausstattungsmerkmale ihrer ehemaligen Kolonialherren bemächtigen und sie neu interpretieren. Vgl. Castro Varela, Postkoloniale Theorie, S. 92.

190 Gardi nahm in der Sendung für sich und seine Zunft – er nannte Völkerkundler, Museumsleute, Ethnologen – in Anspruch, als Einzige den wahren Wert der afrikanischen Handwerkskunst zu erkennen und sich um deren Erhaltung zu sorgen.

191 Eigentlich hätte ein längerer Film zu diesem Thema, finanziert vom Schweizer Fernsehen, entstehen sollen. Das Bildmaterial, das der Fotograf Jakob Lauri aufnahm, konnte aber nicht zu einem Film montiert werden. Um den Ärger der Fernsehverantwortlichen zu besänftigen, erklärte sich Gardi bereit, eine 45-minütige Gardi-Sendung unter dem Titel *Nomadenschulen* daraus zu machen, die am 3. 9. 1970 ausgestrahlt wurde. Vgl. Radio + Fernsehen 35 (1970). Ausführliche Unterlagen zur Planung der Sendung und zum Streit finden sich in SRF-Archiv, Ordner 1089, Schweizereien.

192 René Gardi, Nomadenschulen im Aïr-Bergland, in: Radio + Fernsehen 35 (1970), S. 8–11.

Fast zehn Jahre später bekam Gardi noch einmal Gelegenheit, kritisch über die Entwicklung Afrikas zu sprechen. In der einstündigen Sendung *Wiedersehen mit Mandara*[193] erzählte er nicht nur ein weiteres Mal von seinem «Traumland», sondern auch davon, was aus einigen der damals porträtierten Menschen geworden war. Anhand von Fotos zeigte er sie in der Gegenwart Kameruns, abgewandert in die Städte, weil sie den Verlockungen der neuen Zeit in Form von Bars und Alkohol nicht hätten standhalten können. Für Gardi belegten diese Beispiele, dass seine ständigen zivilisationskritischen Ermahnungen in den Wind geschlagen worden waren. Die «Neue Zürcher Zeitung» ging gar einen Schritt weiter. Sie nahm die Sendung zum Anlass, um Gardis ethnografische Arbeit in einen entwicklungspolitischen Zusammenhang zu stellen. Der Rezensent von 1980 blickte zurück auf die Fernseh-Ausstrahlung des *Mandara*-Films,[194] die erst im Umbruchjahr 1971[195] stattgefunden hatte, «zu einer Zeit freilich, die für einen Film dieser Art wenig günstig war. Wenig günstig nämlich für einen Film, der ethnographische Bilder für sich bestehen liess, nicht sie einordnete in eine Ideologie, die zwar Entwicklungshilfe befürwortete, diese Hilfe aber im Sinn einer revolutionären Veränderung verstanden wissen wollte und zu diesem Zweck auch das Filmschaffen instrumentierte.»[196] Gardi garantierte der «Neuen Zürcher Zeitung» die Dauerhaftigkeit einer Weltsicht, die sich an der ethnografisch dokumentierten Andersheit der «Anderen» ergötzen konnte, ohne Entwicklungsprobleme auf einer globalen Ebene betrachten zu müssen.

René Gardis langjähriger Erfolg in verschiedenen Disziplinen war nicht nur seiner Kreativität zu verdanken. Vielmehr verstand er es, mit Geschick auf allen verfügbaren medialen Hochzeiten zu tanzen und seine Themen in vielfacher Weise immer wieder zu verwerten. Er nutzte dabei sein persönliches Beziehungsnetz, das ihm Privilegien bei Wissenschaftlern, Politikern und Medienhäusern verschaffte. Ausserdem zeichnete er sich durch grosse Nehmerqualitäten aus, die gescheiterte Projekte oder den Verzicht auf hochfliegende Pläne vertrugen. Die Reisedichte und die hohe Kadenz, mit der er veröffentlichte und auftrat, verliehen ihm Authentizität und verstärkten seine Autorität als Kenner fremder Kulturen. Dazu kam die Fähigkeit, allgemeinverständlich und spannend zu erzählen.

Während sich zwischen 1959 und 1985 die Welt im Allgemeinen und Afrika im Besonderen massiv veränderten, blieb Gardi über all die Jahre ein verlässlicher Wert. Seine Grundargumente und seine Präsentationsweise blieben konstant. Er etablierte damit eine eigentliche Marke Gardi, die sich vor allem dort manifestierte, wo er als Person auftrat. Die Filme, bei denen er auf den Geschmack und

193 Ausgestrahlt am 11. 2. 1980. Vgl. Tele. radio tv zeitung 6 (1980). Die Sendung ist in der passwortgeschützten Mediendatenbank FARO von SRF abrufbar.

194 *Mandara* wurde am Sonntag, den 21. 11. 1971, im Nachmittagsprogramm um 15 Uhr gezeigt. Vgl. Radio + Fernsehen 47 (1971).

195 Vgl. Kapitel 2.

196 ms, Wiedersehen mit Mandara, in: NZZ, 13. 2. 1980.

die Fähigkeiten der Kameramänner angewiesen war, liessen sich aufgrund ihrer formalen Gestaltung nicht auf die Marke Gardi reduzieren. Trotzdem wurden auch sie in erster Linie als Gardi-Produkte wahrgenommen, weil er sie nach aussen vertrat und weil seine Themen darin vorkamen. Die explizite Entwicklungsproblematik spielte darin nur eine von vielen Rollen. Die Skepsis gegenüber den Entwicklungschancen postkolonialer Gesellschaften aber bildet eine Konstante seiner Arbeit, die er gekonnt in populärethnografische Erzählungen von verschwindenden Kulturen verpackte.

5 Ulrich Schweizer: Wegbereiter des neuen Missionsfilms

Nach der Zusammenarbeit mit René Gardi schuf Ulrich Schweizer mehrere Dokumentarfilme, welche die Entwicklungsdebatte im kirchlichen Umfeld prägten. Sie entstanden zwischen Ende der 1960er und Mitte der 1970er Jahre, als die Schweizer Kirchen und Missionen ihr Entwicklungsverständnis anpassten und Filme als Informationsmittel und zur Bewusstseinsbildung einsetzten. Sie zeugen von zunehmenden Zweifeln Schweizers an modernisierungstheoretischen Vorstellungen und zeigen auf, wie er im Lauf der 1970er Jahre eine engagierte, kritische politische Position einzunehmen begann.

Wie viele seiner auftragsfilmenden Berufsgenossen wurde Schweizer von der Filmgeschichtsschreibung bisher weitgehend ignoriert.[1] Im Unterschied zu Gardi suchte er nicht das Rampenlicht, sondern stellte sich voll und ganz in den Dienst seiner Auftraggeber. Dabei setzte er sich allerdings vehement und erfolgreich für eine eigene filmische Handschrift ein.

Der 1941 geborene Ulrich Schweizer lernte das Filmhandwerk nach einer Fotografenlehre beim Auftragsfilmer und Filmwochenschau-Mitarbeiter Albert Revel in Lausanne.[2] Zu Gardi kam er durch die Vermittlung der Firma Schwarz-Film in Ostermundigen, einer der wichtigen Dienstleisterinnen in der Schweizer Filmwirtschaft.[3] Gardi nahm den jungen und noch unerfahrenen Filmer 1963 als Kameramann mit nach Dahomey, obwohl er ihn nicht kannte.[4] Während dieser Reise kam Schweizer auch zu seinem ersten eigenen Film. Im Auftrag des VSK

1 In den Werken zur Schweizer Filmgeschichte ist Schweizer fast nur im Zusammenhang mit René Gardi erwähnt. Die einzige Ausnahme bildet sein letzter Film für die KEM, *Bern Transit,* von 1977. Vgl. Hervé Dumont / Maria Tordajada (Hg.), Histoire du cinéma suisse, 1966–2000, Lausanne 2007, 1. Bd., S. 251 f. Dort findet sich auch eine allerdings fehlerhafte Filmografie von Schweizer.

2 Er war dort von 1960 bis 1962. Die biografischen Angaben stammen vom Lebenslauf Ulrich Schweizers. Vgl. Ulrich Schweizer, Curriculum-Vitae (o. D.), in: PAFR. Albert Revel realisierte mit seiner Firma Telepress-Film Auftragsfilme, in dieser Zeit u. a. für Bolex Paillard den Imagefilm *Images vivantes* (1961). Vgl. die Aufstellung von Roland Cosandey zum Filmkritiker Marcel Leiser: Roland Cosandey, Marcel Leiser, 2011, http://www.cinematheque.ch/fileadmin/user_upload/Expo/dossier_leiser/leiser_sources.pdf (12. 6. 2016).

3 Schwarz-Film bot zusammen mit einigen wenigen anderen Laboren in der Schweiz Filmern die Möglichkeiten, ihr Handwerk zu lernen. Vgl. Schärer, Gotthelf, S. 241.

4 Gardi schloss mit Schweizer einen Vertrag ab, in dem die Rechte und Pflichten aufgeführt waren. So hatte Schweizer auf Anweisung von Gardi die Kamera zu führen und bei Bedarf für sämtliche anderen Arbeiten zur Verfügung zu stehen. Ausserdem bestand Gardi im Vertrag darauf, dass sich Schweizer den älteren Mitreisenden anzupassen habe, dass bei Problemen im Zusammenleben der Vertrag gekündigt werden könne und Schweizer nach Hause geschickt würde. Vgl. Vereinbarung René Gardi mit Ulrich Schweizer, 4. 12. 1962, in: PARG, Dossier Dahomey 1961–1963, VSK-Projekt Film.

realisierte er *Aufbruch in Dahomey.* Im Unterschied zum Film *Dahomey – ein Bilderbuch,* der vor dem Beginn der Dahomey-Aktion entstand, porträtiert Schweizers Film einige Projektarbeiten vor Ort. Im Mittelpunkt steht ein VSK-Experte aus der Schweiz, der in kurzen Hosen und verschwitztem Hemd den dahomeyischen Bauern zeigt, wie sie den Boden bearbeiten sollen.[5] Sowohl inhaltlich wie in seiner Bildsprache ist *Aufbruch in Dahomey* ein konventioneller Entwicklungshilfefilm, dessen Aufgabe es war, die Wirksamkeit der VSK-Aktivitäten und die Dankbarkeit der Einheimischen darzustellen.

Das Kapitel konzentriert sich auf die drei Phasen der Zusammenarbeit zwischen Ulrich Schweizer und der Kooperation Evangelischer Kirchen und Missionen in der deutschsprachigen Schweiz (KEM). Das Kapitel 5.1 rückt die Ausarbeitung eines neuen Filmkonzepts für die KEM und dessen Umsetzung in Form von vier Kurzfilmen aus Asien in den Fokus. Danach werden die heftigen Auseinandersetzungen um die beiden im südlichen Afrika gedrehten Filme *Katutura* (1972) und *Im Sog des Goldes* (1972) behandelt. Das Kapitel 5.3 schliesslich widmet sich dem ambitionierten Filmprojekt *African Riviera – Entwicklung wohin?* von 1975, mit dem Schweizer neue filmische und thematische Wege beschritt.

5.1 Neue Filme für Kirchen und Missionen

Kirchen und Missionen engagierten sich in den 1960er Jahren in den Debatten um die Neuausrichtung der Entwicklungsthematik. Die progressiven Kräfte bemühten sich, den Missionsgedanken breit zu fassen und als christliches Wirken im Dienst aller Menschen zu verstehen.[6] Gleichzeitig schärften sie ihr Medienbewusstsein und passten ihre Kommunikationsstrategien der wachsenden Bedeutung audiovisueller Medien an. Dabei spielte die KEM eine wichtige Rolle. Sie zeichnete sowohl für die Produktion von neuen Filmen wie auch für den Verleih von audiovisuellen Materialien verantwortlich.

Die KEM entstand 1968 aus dem Zusammenschluss von 13 Deutschschweizer evangelischen Landeskirchen, dem Diasporaverband Innerschweiz-Tessin und sieben Missionsgesellschaften.[7] Prioritäre Handlungsfelder waren der Finanz-

5 Für den Kommentar zeichnete Kurt Leu verantwortlich, der für die Öffentlichkeitsarbeit der Dahomey-Aktion zuständig war. Vgl. Kapitel 4.2.

6 Vgl. Urs Altermatt, Das schweizerische Missionswesen im Wandel. Strukturelle und mentalitätsmässige Veränderungen im schweizerischen Missionswesen 1955–1962, Immensee 1988, S. 26–41. Vgl. auch Marita Haller-Dirr, Missionen, in: Historisches Lexikon der Schweiz, http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D11456.php (15. 6. 2016).

7 Zur Gründungsgeschichte der KEM vgl.: Martin Stettler, Zwanzig Jahre gemeinsame Fahrt, in: Auftrag 4 (1973), S. 3–7; Willy Bachmann, 10 Jahre KEM. Kooperation Evangelischer Kirchen und Missionen in der deutschsprachigen Schweiz. 1968–1978, Basel 1980. Die Missionen, die sich in der KEM zusammenschlossen, waren: Schweizerische Mission in Südafrika, Basler Mission, Pariser Mission, Mission der Brüdergemeine, Nilland-Mission, Schweizerische Ostasienmission, Evangelische Mission in Kwango, Zaire.

ausgleich zwischen den beteiligten Kirchen und Missionen, die Personalwerbung, die Planung von missionarischen Aufgaben in der Schweiz und die Bereitstellung von Information zur Bewusstseinsbildung. Der «KEM-Photodienst» verlieh Fotografien, eigenproduzierte Tonbildschauen und Filme für Veranstaltungen und erweiterte damit das Angebot des evangelischen Verleihs Zoom.[8] Die bereits 1967 gegründete KEM-Filmkommission stellte Ulrich Schweizer als Filmfachmann ein.[9] Es begann eine intensive, neun Jahre dauernde Zusammenarbeit, während der Schweizer acht Filme realisierte.

Zuerst erarbeitete die Filmkommission ein Filmkonzept für den KEM-Vorstand. Es enthielt Überlegungen zu möglichen Inhalten, zur formalen Gestaltung und zum Gebrauch künftiger Dokumentarfilmproduktionen. Die neuen Filme sollten vier Zwecke erfüllen: Personal für Missionseinsätze anwerben, den Interessentenkreis für die Missionsarbeit erweitern, zu Mitverantwortung anregen und Diskussionen anstossen. Diese Ziele konnten aus Sicht der Kommission mit den vorhandenen Missionsfilmen nur ungenügend verfolgt werden. Kritisiert wurde insbesondere, dass die herkömmlichen Missionsfilme den bewussten Einsatz filmischer Mittel vermissen liessen und sich deshalb nicht vom «kommentierten Lichtbildvortrag» unterschieden.[10] Die Kommission schlug deshalb vor, die neuen Produktionen knapp zu halten: «Sachliche Information in straffer Beschränkung auf das Wesentliche engagiert und weckt.»[11] Ausserdem erwartete die Kommission von den neuen Filmen, dass sie über den engen Missionsbereich hinaus zum Beispiel in BfB-Aktionen verbreitet werden könnten.

Diese allgemeinen Überlegungen wurden durch einige grundsätzliche Bemerkungen zur Herstellung eines Dokumentarfilms aus der Feder Ulrich Schweizers ergänzt.[12] Er wollte damit seine potenziellen Auftraggeber vor falschen Erwartungen schützen und ihnen klarmachen, dass für ihn Dokumentarfilmarbeit nicht getreues Abbilden einer vorhandenen Realität bedeute,

8 Dieser wurde allerdings erst zu Beginn der 1970er Jahre relevant. Vgl. Kapitel 2. Nach einem Abkommen von 21. 9. 1973 waren die KEM-Filme auch im Verleih Zoom zu haben. Vgl. Dienstleistungsvertrag zwischen KEM und Zoom, Entwurf, 21. 9. 1973, in: ABM, PS2-B05-02, Ordner KEM, Kommissionen, Vorstand, AV, 1968–1971.

9 Die anderen Mitglieder waren Martin Stettler, Zentralsekretär der KEM, Dölf Rindlisbacher, H. Bienz und Franz Baumann als Präsident. Vgl. Ulrich Schweizer, Bericht, mit persönlichen Gedanken über bisherige und zukünftige Arbeit der KEM-Filmkommission, 19. 3. 1976, in: Privatarchiv Ulrich Schweizer (PAUS), Dossier KEM-Filmkommission, Mäppchen KEM + Information.

10 Dieser Vorwurf wurde dem Film *Kirche in der Brandung* gemacht. Die KEM führte eine Liste mit Filmen und Diaserien, die von ihr selbst oder den angeschlossenen Missionen verliehen wurden. Die von der Kommission analysierten Filme hiessen *Christen in Nigeria* und *Kirche in der Brandung.* Vgl. Protokoll der Filmkommission der KEM, 11. 8. 1967, in: ABM, Ordner KEM Publikationen Photos Film 1967–31. 12. 70. Trotz des neuen Filmkonzepts wurden alte Filme weiterhin im Katalog geführt und ausgeliehen.

11 KEM-Filmkommission, Bericht an Exekutive der KEM, 22. 2. 1968, in: ABM, Ordner KEM Publikationen Photos Film 1967–31. 12. 70.

12 Ebd.

sondern eine Gestaltungsaufgabe sei. Bereits beim Sammeln des Materials sei es unvermeidlich, dass der Filmer auswähle, begrenze und mit seinen Augen und seinem Verstand mitgestalte. Damit «schafft [er] ein individuelles Bild, sucht eine neue Wahrheit und gestaltet seine Aussage». Schweizer betonte, dass sich der Inhalt eines Films erst mit der Zeit erschliesse. Dem Filmgestalter, seinen Ideen und Konzepten komme dabei eine Schlüsselrolle zu, auch wenn er im Unterschied zum Spielfilmregisseur kein Drehbuch zur Verfügung habe. Um einen Leitgedanken, der den Filmer bei der Suche nach Bildern und Tönen führe, zu entwickeln, müssten Auftraggeber und Filmer die eigenen Ansichten und Vorstellungen koordinieren.[13]

Dieser gestalterischen Grundsatzerklärung fügte Schweizer drei kurze Filmexposés bei, welche die Ideen der Kommission aufnahmen. In Sabah auf Borneo sollte die Frage behandelt werden, was die Mission Menschen zu bieten habe, die, wie das «Naturvolk» der Rungus, aus den «traditionellen Grundfesten herausgerissen» worden seien. In Hongkong wollte Schweizer sich auf einen kurzen, mit stark kontrastierenden Bildern montierten Film mit markigem Kommentar konzentrieren. Im Unterschied zum Sabah-Film, in dem Entwurzelung durch erzwungene Aufgabe von Tradition im Zentrum stehen sollte, war Hongkong für ihn das «Gesicht einer Gesellschaft von morgen» mit Hunger, Krankheit sowie geistiger und materieller Armut. Wieder einen anderen Zugang plante Schweizer für den dritten, in Indien angesiedelten Film. Dieser sollte sich dem Problemkreis «Arbeitsbeschaffung und Arbeitenwollen» am Beispiel einer Landbauschule widmen und das Spannungsfeld zwischen Schulbetrieb und praktischem Leben der Schüler thematisieren. Vom vierten Filmprojekt konnte Schweizer kein Exposé vorlegen, da erst der Drehort Japan bekannt, die Diskussion über mögliche Inhalte mit der dort tätigen Ostasienmission aber noch im Gang war.

Das Filmkonzept gab die Richtung der künftigen KEM-Filme vor. Sie sollten sich in knapper Form mit der Existenzberechtigung von Missionen in einer sich schnell wandelnden Welt auseinandersetzen. Die KEM-Leitung war mit der Umsetzung des Filmkonzepts einverstanden. Für die Finanzierung der geschätzten Produktionskosten von 125'000 Franken[14] überzeugte sie die an der KEM beteiligten Missionsgesellschaften, ihre für Filme reservierten Mittel in den KEM-Filmfonds einzuschiessen.[15]

Der Umsetzungsauftrag ging an Ulrich Schweizer. Dieser war zwar Mitglied der KEM-Filmkommission, den Filmauftrag nahm er aber als unabhängiger Filmproduzent wahr. Der KEM-Vorstand wusste, dass Ulrich Schweizer die Gestaltungsfreiheit sehr wichtig war. Im Produktionsvertrag[16] für die vier Asien-

13 Ebd.
14 Ebd.
15 Martin Stettler, Brief an Basler Mission, 1. 3. 1968, in: ABM, Ordner KEM Publikationen Photos Film 1967–31. 12. 70.
16 Der Originalvertrag ist nicht erhalten. Die Angaben stammen aus dem Entwurf, den Ulrich

filme legte dieser denn auch grossen Wert darauf, «alle moralischen Rechte» an den Filmen zu behalten. Das bedeutete, dass keine Veränderungen ohne sein Einverständnis vorgenommen werden durften. Schweizer sicherte sich auch die Kontrolle über die Herstellung weiterer Kopien und Sprachversionen. Die KEM erhielt aber die Erlaubnis, frei über alle Kopien in der Schweiz und im Ausland zu verfügen.

Vier kurze Asienfilme: erste Schritte auf unbekanntem Terrain

Schweizer informierte auch die Missionen an den Drehorten in Asien über die geplanten Themen und über seine Vorgehensweise. Sie gingen mit ihm einig, dass der definitive Filminhalt erst nach einer Akklimatisierungszeit vor Ort festgelegt werden könne.[17]

Nach der Rückkehr aus Asien[18] war es Schweizer ein Anliegen, das Publikum auf neue Seherfahrungen vorzubereiten. In der KEM-Zeitschrift «Auftrag» schilderte er, wie er und seine Ehefrau Danièle Bilder und Töne für die Filme mit einfacher Ausrüstung möglichst unauffällig aufgenommen hätten. Auf gestellte Szenen sei bewusst verzichtet worden. Schweizer betonte ein weiteres Mal, dass seine Filme erst am Schneidetisch entstehen und dass er für Überraschungen, die nicht im Arbeitstitel angelegt seien, so lange offen bleiben wolle, bis «jeder einzelne Teil, Bild und Ton und Kommentar, seine entsprechende Bedeutung» habe.[19]

Obwohl Schweizer die relative Ergebnisoffenheit des Filmprozesses betonte, entsprachen der 25-minütige Borneo-Film *Ein erster Schritt* und der 15-minütige Hongkong-Film *Stadt H.* den im Exposé beschriebenen Ideen. Der um 5 Minuten längere Indienfilm *Überleben* aber ging darüber hinaus. Er fragt zwar, was die Ausbildung in der Landwirtschaftsschule mit dem praktischen Leben der Schüler zu tun habe. Zusätzlich stellt er aber grundsätzliche Fragen zur globalen Verteilungsgerechtigkeit und zum unterschiedlichen reli-

Schweizer dem Bericht an die Exekutive der KEM vom Februar 1968 beilegte. Vgl. KEM-Filmkommission, Bericht an Exekutive der KEM, 22. 2. 1968, in: ABM, Ordner KEM Publikationen Photos Film 1967–31. 12. 70.

17 Otto Dilger, Brief an Ulrich Schweizer, 26. 6. 1968, in: PAUS, Ordner KEM-Korrespondenz, Asien 1968–69, Südafrika 1971–72. Dilger schrieb aus Kudat, der ersten Station der Reise.

18 Ulrich Schweizer war zusammen mit seiner Ehefrau Danièle vom 4. 8. 1968 bis zum 3. 2. 1969 in Asien unterwegs. Die Reise führte zuerst nach Sabah auf der Insel Borneo, anschliessend via Japan nach Hongkong. Die letzte Station war die Landwirtschaftsschule Gadag-Betgeri im südindischen Bundesstaat Mysore (heute Karnataka). Vgl. dazu: G. Baldinger, Brief an Ulrich Schweizer, 18. 6. 2013, Ulrich Schweizer, Brief an E. Polster, Landwirtschaftsschule in Gadag-Betgeri, 26. 11. 1968, Franz Baumann, Einladung zur KEM-Filmkommissionssitzung am 21. 2. 1969, 7. 2. 1969, in: PAUS, Ordner KEM-Korrespondenz, Asien 1968–69, Südafrika 1971–72. Dort heisst es, Herr und Frau Schweizer seien am vergangenen Montag wieder zurückgekehrt. Leider fehlen die Protokolle der Sitzung, an der Schweizer über die Reise und das weitere Vorgehen berichtete.

19 Interview mit Ulrich Schweizer, in: Auftrag 3/2 (1969), S. 12 f.

giösen und kulturellen Fundament der Lebensgestaltung. Der viertelstündige Japan-Film *Begegnung,* zu dem im Filmkonzept kein Exposé vorlag, fällt aus dem Rahmen. Im Unterschied zu den drei anderen Filmen thematisiert er nicht die Auseinandersetzung mit Armut und Elend, sondern die Herausforderungen der christlichen Missionsarbeit in einem buddhistisch geprägten asiatischen Industrieland.

Ulrich Schweizer setzte seine gestalterischen Vorstellungen um, die sich bereits in *Nous les autres* angedeutet hatten. Schnelle Schnitte und Bilder, die im Zusammenspiel mit dem Kommentar sinnverstärkend wirken, kommen in allen Filmen vor. Besonders ausgeprägt ist Schweizers Montagetechnik in der kommentarlosen Eingangssequenz von *Stadt H.* Sie zeigt das facettenreiche Leben in Hongkong als Nebeneinander von Tradition und Moderne, von alten und jungen Menschen, von Soldaten und Sexshops, von Fussverkehr und Verkehrschaos. Zur Authentifizierung der Bilder kopierte Schweizer vor Ort aufgenommene Volksmusik auf die Tonspuren seiner Filme.[20]

Die vier Filme beschäftigen sich mit der Frage, wie Menschen aus anderen Kulturen und anderen Religionskreisen mit den negativen Einflüssen der westlichen Moderne umgehen. Sie unterscheiden sich von konventionellen Entwicklungshilfefilmen, wie beispielsweise *Aufbruch in Dahomey,* dadurch, dass sie keine Heldengeschichten von christlicher Hilfe erzählen. Ausser in *Ein erster Schritt,* wo die Konversion zum Christentum als Befreiung von lebensbehindernden Vorstellungen dargestellt wird, liegt die Aufgabe der Missionen nicht in der Bekehrung zum christlichen Glauben. Ihre Vertreterinnen und Vertreter sollen stattdessen den Menschen bei der Bewältigung ihrer Lebensprobleme in einer Welt helfen, in der traditionelle Wirtschafts- und Kulturpraktiken zur Existenzbedrohung werden können.

Viel Zustimmung, wenig Kritik

Die KEM-Filmkommission bereitete sich auf den Filmeinsatz in der deutschen Schweiz und in der Romandie vor. Sie bestellte deshalb bei Ulrich Schweizer bereits vor der Premiere je acht deutschsprachige und drei französischsprachige Vorführkopien von *Stadt H, Ein erster Schritt* und *Überleben.* Der Japanfilm *Begegnung* wurde als weniger attraktiv eingeschätzt, weshalb Schweizer davon nur sechs Kopien in Deutsch und eine in Französisch herstellen sollte. Die KEM ging davon aus, dass ein Teil der Kopien von BfB übernommen würde.[21]

20 Ulrich Schweizer musste der für Musik zuständigen Verwertungsgesellschaft SUISA Auskunft über die Herkunft der im Film verwendeten Musik geben. Vgl. Ulrich Schweizer, Brief an A. Mauriand, SUISA, 6. 10. 1970, in: PAUS, Ordner KEM-Korrespondenz, Asien 1968–69, Südafrika 1971–72.

21 Protokoll der Vorstandssitzung vom 8. 10. 1969, in: ABM, PS2-B05-02, Ordner KEM, Kommissionen, Vorstand, AV, 1968–1971. Die Verkaufspreise pro Kopie belaufen sich auf 2750 Franken für den Sabah- und den Indien-Film und 2500 Franken für die beiden Stadtfilme.

Als Ergänzung zu den Filmen beschloss die KEM-Leitung, ein Buch mit Bildern und Texten von Ulrich Schweizer herauszugeben und an Filmvorführungen zu verkaufen.[22]

Die Uraufführung der vier Filme fand am 23. Oktober 1969 im Kino «Rex» in Bern statt.[23] Die Einladung versprach «Kurzfilme, die wertvollen Einblick in die Probleme der Entwicklungsländer gewähren und gleichzeitig Aufschluss geben über einzelne Projekte, die von der Schweiz aus unterstützt werden».[24] Die KEM machte aus den Filmen ausserdem ein Kampfmittel in der politischen Entwicklungshilfediskussion. Vor der anstehenden Parlamentsdebatte um den 180-Millionen-Franken Kredit für die Entwicklungshilfe[25] informierten die Filme über die «wirkliche Lage in den Entwicklungsländern und vor allem über das, was mit den eingesetzten Geldern geschieht».[26] Der Einladungstext verdeutlicht die Absicht der KEM, die Missionsbewegung als Entwicklungsakteur zu positionieren und Filmen dabei eine bedeutende Rolle zukommen zu lassen.

KEM-Präsident Pfarrer Robert Kurz betonte vor den zahlreichen Premierengästen denn auch, dass die absichtlich kurz gehaltenen «Anspielfilme» nicht für beschauliche Missionsabende gedacht seien, sondern als Grundlage für Diskussionen über den Auftrag der Christen.[27] Ulrich Schweizer doppelte nach: «Diese Filme werden erst fertig in ihrer Bestimmung mit der Beteiligung jedes Zuschauers. Also überall da, wo ein Gespräch entsteht. […] Damit werden die Streifen vielleicht zu dem, was Film auch sein könnte: zu einem Werk kollektiver Leistung, einer Leistung, die Leben ermöglichen will.»[28] Mit dieser Aussage verortete er die Filme ausdrücklich in einem Gebrauchsfilmdispositiv, in dem die Wahrnehmung des Filminhalts durch Ankündigungen, durch schriftliches Ergänzungsmaterial und durch Diskussionen strukturiert wird.

Die KEM-Abgeordneten, die am Nachmittag der Premiere an der Abgeordnetenversammlung teilnahmen, äusserten sich mehrheitlich positiv zu den Filmen.

---

22 Protokoll der Vorstandssitzung vom 11. 3. 1969, in: ABM, PS2-B05-02, Ordner KEM, Kommissionen, Vorstand, AV, 1968–1971. Die Produktionskosten betrugen 15'000 Franken, getragen von der KEM, der Verlagspreis war 6 Franken, der Verkaufspreis bei BfB-Aktionen 6 Franken. Ulrich Schweizer bekam ein halbes Jahr vor der Filmpremiere im Radio die Gelegenheit, über seine Erfahrungen bei den Rungu in Sabah auf Borneo zu erzählen und die Filme anzukündigen. Die doppelseitige Ankündigung im Programmheft mit fünf Fotografien Schweizers erwähnte den Zweck des Aufenthalts ebenso. Die Radiosendung *Begegnungen in Sabah* lief am 21. 4. 1969 um 15 Uhr 30 auf DRS 1. Vgl. K. R., Begegnungen in Sabah, in: Radio + Fernsehen 16 (1969), S. 72 f.

23 Protokoll der Vorstandssitzung vom 2. 10. 1969, in: ABM, PS2-B05-02, Ordner KEM, Kommissionen, Vorstand, AV, 1968–1971.

24 KEM, Brief an Schweizer Fernsehen, 10. 10. 1969, SRF-Archiv, Ordner 144, Traktandum Dok.filme Unterlagen ab 11. 8. 69.

25 Waldburger/Zürcher/Scheidegger, Dienst, S. 62–64.

26 Vgl. dazu Kapitel 1.

27 Siehe Rezension von Dolf Rindlisbacher, Filmpremiere im Kino Rex in Bern, in: Film und Radio 21/23 (1969), S. 358–360. Später nennt sich dieser Autor Dölf Rindlisbacher.

28 Ulrich Schweizer, Kurzansprache anlässlich der Uraufführung seiner vier Filme in Bern, 23. 10. 1969, in: ABM, Schachtel Dokumente zu KEM-Filmen, Dossier Überleben Film KEM-036.

Einige allerdings waren mit der Neuausrichtung der Missionskommunikation nicht einverstanden und kritisierten, «dass das missionarische Anliegen in diesen Filmen zu kurz komme […]».[29] Diese Stimmen begleiteten Ulrich Schweizer während seiner ganzen Filmkarriere bei der KEM.

Damit die Filme als «Anspielfilme» funktionierten, stellte die Filmkommission «ein paar Faustregeln zur Vorführung» bereit. So forderten die didaktischen Anweisungen zur Gesprächsleitung nach dem Film dazu auf, sich zurückzuhalten und mittels gezielter, offen formulierter Fragen weiterzukommen. Das Publikum solle selbst Fragen zur filmischen Gestaltung formulieren und diskutieren. Der Film habe dann seine Funktion erfüllt, wenn die Leute «nicht mit einem ‹ah!›, sondern mit einem ‹Aha!› nach Hause» gingen.[30]

Neben dem Vertrieb durch die KEM beteiligte sich erwartungsgemäss auch BfB an der Verbreitung der vier Filme. Auf der BfB-Filmliste wurden sie als besonders geeignetes Mittel für die Entwicklungsdiskussion beworben. Die kurzen Einführungstexte erwähnten bereits einige Diskussionsvorschläge.[31]

Die Filme passten auch in die Medienstrategie der neuen «Arbeitsgemeinschaft der Hilfswerke», deren Gründung Ende der 1960er Jahre von BfB, Fastenopfer und Swissaid in Angriff genommen wurde. Die Arbeitsgemeinschaft beabsichtigte, mehr und bessere Informationen zu Entwicklungsfragen bereitzustellen, um dadurch die Voraussetzungen für die Finanzierung und die Durchführung von Entwicklungsprojekten in der Schweiz zu verbessern.[32]

Noch vor der offiziellen Gründung der Arbeitsgemeinschaft wurde der Kontakt mit dem Fernsehen gesucht, um die vier Asienfilme von Ulrich Schweizer ins Programm zu bringen. Bereits im Juli 1969 war klar, dass das traditionelle Neujahrsgespräch des Deutschschweizer Fernsehens vom 1. Januar 1970 «ganz dem Problem ‹Wir und unsere Entwicklungshilfe›» gewidmet sein würde.[33] Zusätzlich zum Gespräch, das mit Vertretern von BfB, Fastenopfer und Swissaid am Neujahrstag geführt wurde, zeigte das Fernsehen alle vier Filme im Wochenabstand auf einem prominenten Sendeplatz zwischen dem Vorabendmagazin *Antenne* und der *Tagesschau.*[34] Die Serie trug denselben Titel wie die erste Informationskampagne der Arbeitsgemeinschaft der Hilfswerke: *Leben ist für alle da.* Die Programmzeitschrift kündigte an, die Reihe beleuchte «soziale, kulturelle, politische und wirtschaftliche Zusammenhänge der Entwicklungshilfe».[35]

---

29 Protokoll der Abgeordnetenversammlung vom 23. 10. 1969, in: ABM, PS2-B05-02, Ordner KEM, Kommissionen, Vorstand, AV, 1968–1971.

30 Versuch eines Einstieges, 16. 1. 1970, in: ABM, Schachtel Dokumente zu KEM-Filmen, Dossier Überleben Film KEM-036.

31 BfB, Films (o. D.), in: Bfa-Archiv, Schachtel Anfang II 1972.

32 Ernst, Öffentlichkeitsarbeit, S. 213.

33 Roland Dumartheray / Meinrad Hengartner / Heinrich Fischer, Orientierung über die gemeinsame «Informationskampagne 1969»: «Leben ist für alle da», 22. 7. 1969, in: Bfa-Archiv, Ordner BfB III 1968–69 Komitee.

34 Die Filme liefen am 8. 1. um 19 Uhr 25, am 15. 1. um 19 Uhr 35, am 22. 1. um 19 Uhr 35 und am 29. 1. um 19 Uhr 30. Vgl. Radio + Fernsehen 1–4 (1970).

35 Leben ist für alle da, in: Radio + Fernsehen 1 (1970), S. 26.

Für die Arbeitsgemeinschaft war es ein grosser Erfolg, gleich zu Beginn ihrer Tätigkeit fünf Termine an einem so prominenten Sendeplatz zugesprochen zu bekommen. Ulrich Schweizer blieb im Hintergrund. Zwar wurde er in der Programmzeitschrift als Filmautor genannt. Im Vordergrund standen aber die Arbeitsgemeinschaft der Hilfswerke und ihre Informationskampagne.

Verschiedene Zeitungen und Zeitschriften berichteten über die Filme. Die Beurteilung hing wesentlich von der Erwartung ab, ob die Filme als Ausdruck eines modernen Missionsverständnisses oder als Werbung für die Entwicklungshilfe verstanden wurden. Positiv reagierten jene kirchlichen Kreise, die in den Filmen ein aktuelles Porträt der Missionsbewegung sahen. Diejenigen hingegen, die Entwicklungshilfefilme oder entwicklungspolitische Argumentationen erwartet hatten, sahen sich ob zu braver oder zu plakativer Bilder und Kommentare enttäuscht.

Dölf Rindlisbacher, der selbst Mitglied der KEM-Filmkommission und gleichzeitig Chefredaktor der evangelischen Medienzeitschrift «Film und Radio»[36] war, erkannte in den Filmen das Potenzial, «das Image der Mission im grossen Umbruch unserer Zeit» zu verändern.[37] Sie bedeuteten die Abkehr von alten Missionsfilmen und «kulturfilmerischer Schönfärberei» und zeigten stattdessen, wie die Missionsarbeit Probleme in Entwicklungsländern lösen könne. Gleichzeitig stelle die ganze Serie «wesentliche Fragenkreise der Entwicklungshilfe und Mission exemplarisch dar». Schweizers Filme wirkten «wie Hilfeschreie oder tatsächlich wie scharfer Pfeffer in unserem Wohlstandsbraten». Rindlisbacher freute sich auch über die gestalterische Arbeit Schweizers. Er brachte mehrere Beispiele von «dramatische[n] Sequenzen», die durch «Kontrastmontage» eine zusätzliche Deutungsebene bekommen. Besonders angetan war er von den kommentarlosen Sequenzen zu Beginn von *Stadt H,* wo «die geschickt eingeschnittenen Verkehrszeichen (One way only = Einbahnstrasse, oder No exit = kein Ausgang)» zu Besinnungspausen führten und «eine bis unter die Haut gehende bedrohliche Situation» heraufbeschwören würden.[38] Rindlisbachers Euphorie verdeutlicht die Hoffnung, die Ende der 1960er Jahre in die Veränderbarkeit der Missionsarbeit durch Filme gesetzt wurde.

Auch Al Imfeld, der wenig später der erste Leiter der Informationsstelle Dritte Welt der Arbeitsgemeinschaft der Hilfswerke (i3w) wurde,[39] sah «[v]öllig neue Aspekte der Mission in völlig neuartigen Filmtypen».[40] Die Filme würden die Praxis der neuen Missionstheologie zeigen: «als bescheidene Kleinarbeit, im Hintergrund, aber notwendig wie die Feldforschung für die Wissenschaft, notwendig für Asien und für uns.» Imfeld sah in den Filmen den Ausdruck eines

36 «Film und Radio» war die Vorgängerin der evangelischen Medienzeitschrift «ZOOM».
37 Dölf Rindlisbacher, Filmpremiere im Kino Rex in Bern, in: Film und Radio 23 (1969), S. 358–360.
38 Ebd.
39 Die Gründung der Informationsstelle Dritte Welt (i3w) erfolgte 1971. Vgl. Ernst, Öffentlichkeitsarbeit, S. 218.
40 Al Imfeld, «Missionsfilme» mit Pfeffer statt Zucker, in: Aargauer Volksblatt, 28. 10. 1969.

Mitringens und Mitfragens der Missionare mit Menschen, die mit den pluralistischen Gesellschaften des 20. Jahrhunderts konfrontiert werden. Er empfahl die Filme auch «für junge Weltverbesserer und ‹Revolutionäre›, die nicht nur den ersten Teil, sondern auch die Fortsetzung wollen. Die Filme sind erst dann fertig!» Damit wies Imfeld den Filmen die pädagogische Kraft zu, um Umsturzfantasien in praktikable Entwicklungsperspektiven umzuwandeln, bei der die neuen Missionare eine fruchtbare Rolle spielen könnten.

Schweizers Filmgestaltung wurde unterschiedlich bewertet. Die Berner «Tages-Nachrichten» sahen in seiner Montagetechnik eine grosse Leistung, etwa wenn Gegensätze mehrmals rasch aufeinanderfolgen und dadurch die «sehr scharfe Dialektik des Bildes» die Kernaussage der Filme verdeutliche: «Brot für Brüder, ja! Das Brot des Abendmahls jedoch erst, wenn genug anderes Brot da ist, davon satt zu werden.»[41] Die «Neue Zürcher Zeitung» dagegen störte sich gerade an der Montage und am Kommentar, der die hehre Absicht, die «Gleichgültigkeit gegenüber den Entwicklungsländern» zu erschüttern, nicht umsetzen könne. Schweizer lasse «die gestaltende, künstlerisch geführte Hand» missen. Der Rezensent sah gar Dilettantismus am Werk. Mit dem langfädigen Kommentar und der Verwendung von Symbolbildern in unterschiedlichen Kontexten verwische Schweizer «seine Intentionen bis zur Unkenntlichkeit».[42] Insgesamt wirft die «Neue Zürcher Zeitung» den Auftraggebern vor, mit diesen Filmen eine Chance verpasst zu haben, Fakten über die Entwicklungshilfe zu transportieren.

Während Rindlisbacher und Imfeld in der Arbeitsweise Ulrich Schweizers einen innovativen Umgang mit dem Thema Entwicklungshilfe aus Missionsperspektive erkannten, wurde diese von der «Neuen Zürcher Zeitung» kritisiert. Bei *Nous les autres* hatte sie die gestalterische Arbeit Schweizers noch gelobt. Nun, im gesellschaftlichen Umbruch am Ende des Jahrzehntes, wünschte sie sich konventionelles Entwicklungshilfefilmhandwerk.

Brüchige Missionsbewegung

Bereits bei der Präsentation der Filme an der KEM-Abgeordnetenversammlung waren Brüche in der Missionsbewegung auszumachen. Den euphorischen Stimmen standen kritische gegenüber, welche die Aufgabe der Mission in den Filmen überhaupt nicht repräsentiert sahen. Blieb die Kritik an der Premiere verhalten und intern, wuchs sie sich wenig später zu einem handfesten Streit um den Japan-Film *Begegnung* und um die Buchpublikation zu den Filmen aus, der Folgen für die weitere Zusammenarbeit mit Ulrich Schweizer zeitigte.

Stein des Anstosses war eine Szene mit Werner Kohler, dem Gründer des «Hauses der Begegnung» und Protagonisten des Films. An einer Stelle

41 mak., Mission heute: Zeitgemäss helfen, in: Tages-Nachrichten, 2. 10. 1969.
42 xb., Information über Missionsarbeit, in: NZZ, 3. 11. 1969.

sagt er: «Schrecklich sind die veralteten Missionserwartungen, da Menschen sich zu Hause der geheimen Hoffnung hingeben, die Missionare würden hinausgehen, um die Mitmenschen vom Heidentum zum Christentum zu bekehren.»[43] Zu diesen Worten erscheint das Bild einer betagten europäischen Frau. Diese Kombination brachte Hermann Witschi von der Basler Mission so in Rage, dass er ein halbes Jahr nach der Premiere einen empörten Brief an den Präsidenten der Basler Mission, Pfarrer Jacques Rossel, schrieb:[44] «Es genügt festzustellen, dass die grosse Mehrheit der Hörer den erwähnten Satz so verstehen muss, dass die Bekehrung von Nichtchristen als solche eine hoffnungslos veraltete, ‹schreckliche› Absicht und niemals mehr zum Sinn und Motiv der heutigen Mission gehörig zu betrachten sei.» Der Satz greife das Fundament der Mission, wie sie im Missionsbefehl der Bibel stehe, an und richte sich damit gegen die Auffassung des Missionsauftrags, «wie [er] für die meisten Missionswerke, auch für die Basler Mission gültig» sei. Witschi störte sich nicht nur am Inhalt des Satzes, sondern auch am Eindruck, der durch die eingeblendete Frau entstehe. Für ihn handelte es sich um die «Zurschaustellung einer alten Missionsfreundin», wodurch die Heimatgemeinde verhöhnt werde. Er spricht der KEM die Befugnis ab, im Namen der beteiligten Missionen «das Wesentliche des Missionsauftrages, seinen eigentlichen Sinn als überholt hinzustellen und mit dem Ausdruck ‹schrecklich› selber zu diffamieren». Alle in der KEM vertretenen Werke würden dadurch in Kollektivhaft genommen, weshalb er es sehr sonderbar finde, dass die Basler Mission nicht interveniert habe.

Mit seinem Brief setzte Witschi eine Lawine in Gang, die nicht nur zur Zensur der kritisierten Szene führte,[45] sondern auch zur Ankündigung, die Arbeit Ulrich Schweizers künftig genauer zu beobachten. KEM-Präsident Robert Kurtz reagierte schnell und entschuldigte sich.[46] Der KEM-Vorstand habe die Filme «trotz bestehender Abmachung» nicht vorvisionieren können. Ausserdem sei der Japanfilm verspätet fertiggestellt worden, sodass auch die betroffene Ostasienmission nicht mehr korrigierend hätte eingreifen können. Er wolle aus dem Vorfall Lehren für die Zukunft ziehen, zumal es ja bereits

43 In der mir vorliegenden Fassung des Films fehlt die umstrittene Szene. Vgl. https://doi.org/10.5281/zenodo.1228667.

44 Hermann Witschi, Brief an Jacques Rossel, 13. 3. 1970, in: ABM, Ordner KEM Publikationen Photos Film 1967–31. 12. 70.

45 Die KEM kam der Bitte des Komitees der Basler Mission nach. Zusätzlich zur Kürzung wünschte das Komitee zu vermerken, dass bei diesem Film das Gespräch besonders wichtig sei. Vgl. Basler Mission, Brief an den Präsidenten der KEM, 23. 3. 1970, in: ABM, Ordner KEM-Filme. Im gleichzeitig verschickten Brief an die Mitglieder des KEM-Vorstands informierte Stettler, dass die ungeschnittene Kopie weiterhin zur Verfügung stehe, sie «sollte aber nur in Verbindung mit einem Fachmann vorgeführt werden, der in der Lage ist, ein Filmgespräch zu führen und etwelche Fragen zu beantworten». Vgl. Martin Stettler, Brief an KEM-Vorstand, 1. 7. 1970, in: ABM, Ordner KEM Publikationen Photos Film 1967–31. 12. 70.

46 Robert Kurtz, Brief an den Präsidenten der Basler Mission zuhanden des Komitees, 1. 4. 1970, in: ABM, Ordner KEM-Filme.

mit dem Text des Fotobuchs Schwierigkeiten gegeben habe. Kurtz spielte auf die Auseinandersetzungen um das Buch «In Asien gesehen» an, das Schweizer als Begleitpublikation zu den Filmen verfasst hatte. Einzelne Vorstandsmitglieder hatten «heftige Kritik» an gewissen Textpassagen geäussert. In der Folge waren der KEM-Sekretär Martin Stettler und Ulrich Schweizer die Stellen durchgegangen und hatten Änderungen vorgeschlagen, mit denen Schweizer leben konnte. Dieser hatte zuvor bekräftigt, dass gewisse Änderungsvorschläge «weder seinem Stil noch seiner Ansicht entsprechen und deshalb nicht in seinem Namen herausgegeben werden können».[47]

Die beiden Auseinandersetzungen legen zwei Konfliktlinien innerhalb der evangelisch-reformierten Missionsbewegung offen. Auf der einen Seite steht der Missionsauftrag, der für die Traditionalisten in Film und Buch verraten wird. Auf der anderen Seite wird Kritik an der Kompetenzbündelung in der KEM geübt, wodurch die Interessen der einzelnen Missionen ausgehebelt würden. Beide Konflikte stellen die Strategie der KEM infrage, sowohl den Missionsauftrag vom Buchstaben zu lösen und für weitere Aufgabenstellungen zu öffnen als auch die Kommunikation zu kanalisieren.

Ulrich Schweizer wurde zum Sündenbock dieser innermissionarischen Auseinandersetzung, obwohl er sowohl die Filme wie das Buch im Auftragsverhältnis verfasst hatte. Er erhielt jedoch Rückendeckung vom KEM-Sekretär Martin Stettler, der sich für die neue Strategie stark machte. Im Nachgang zur Kontroverse um den Film organisierte Stettler eine Diskussionsveranstaltung mit dem Japanfilm-Protagonisten Kohler, zu der er auch Ulrich Schweizer einlud: «Da Du gewissermassen für diesen ganzen Sturm Deinen Kopf herhalten musstest, glaube ich, dass es wertvoll wäre für Dich, auch an diesem Gespräch zugegen zu sein.»[48] Dieser konnte zu seinem Bedauern nicht dabei sein, bekannte sich aber als Anhänger von Kohler.[49] Er bezog sich dabei auf einen Text, in dem Kohler die missionarische Entwicklungsarbeit als eine Verflechtungstätigkeit beschrieb, bei der Hilfe nicht als einseitiges Unternehmen, sondern als ein Geben und Nehmen verstanden werde.[50]

Trotz der Kritik legten die vier Asienfilme eine solide Basis für die Zusammenarbeit zwischen Ulrich Schweizer und der KEM. Der Gegenwind zeigte ihm einerseits auf, dass die progressiven Kräfte Widerspruch provozierten, andererseits, dass die KEM ihn und seine Arbeit vor allem in der Person des Sekretärs Stettler schätzte und stützte. Umgekehrt war Schweizer für die KEM

47 Der genaue Inhalt der Kritik ist im Protokoll nicht präzisiert. Vgl. Protokoll der Vorstandss sitzung vom 8. 10. 1969, in: ABM, PS2-B05-02, Ordner KEM, Kommissionen, Vorstand, AV, 1968–1971.

48 Martin Stettler, Brief an Ulrich Schweizer, 17. 9. 1970, in: PAUS, Ordner KEM-Korrespondenz, Asien 1968–69, Südafrika 1971–72.

49 Ulrich Schweizer, Brief an Martin Stettler, 19. 9. 1970, in: PAUS, Ordner KEM-Korrespondenz, Asien 1968–69, Südafrika 1971–72.

50 Werner Kohler, Kirche und Mission im Umdenken, in: Evangelische Theologie 30 (1970), S. 379–392, hier S. 382.

ein Gewinn, da er formal unabhängig, jedoch integriert war. Er war damit zwar nicht vollständig zu kontrollieren, konnte aber bei Kritik als externer Prügelknabe dienen.

5.2 «Katutura» und «Im Sog des Goldes»: Die Kirchen und die kolonialen Systeme in Südafrika und Mosambik

Nach rund einem Jahr erfolgreich verlaufener Auswertung der Asien-Filme wünschte die KEM neues Material. Filmkommissionspräsident Franz Baumann schlug vor, sich diesmal auf das südliche Afrika zu konzentrieren. Das Département Missionaire (DM), die Schwesterorganisation der KEM in der Romandie, sagte zu, sich an der Finanzierung der neuen Filme zu beteiligen und sie auch auszuwerten. Die KEM bestimmte Südafrika, Lesotho und Mosambik als Reiseziele. Mit den Aufnahmen der Reise konnte Schweizer sein erfolgreichstes Werk, den 38-minütigen Antiapartheidfilm *Katutura,* realisieren. Die zweite, in Mosambik angesiedelte Produktion, *Im Sog des Goldes,* misslang allerdings. Der Hauptgrund lag darin, dass das DM sich gegen die Absicht Schweizers stellte, im Film das portugiesische Kolonialregime in Mosambik zu kritisieren.

Katutura und *Im Sog des Goldes* entstanden, als die südafrikanische Apartheid zu einem der wichtigen Themen in der entwicklungspolitischen Diskussion wurde. Akteure aus entwicklungspolitischen, kirchlichen und wirtschaftlichen Kreisen rangen darum, welche Stellung gegenüber der Politik der Rassentrennung zu beziehen und zu kommunizieren sei.[51]

In dieser Debatte kam dem Ökumenischen Rat der Kirchen (ÖRK) eine Schlüsselrolle zu. 1969 beschloss dieser ein Antirassismusprogramm, das unter anderem einen Sonderfonds für die Unterstützung von Organisationen vorsah, die gegen die Rassendiskriminierung kämpften.[52]

Die christlichen Kirchen und Missionen der Schweiz unterstützten die Forderungen des ÖRK zwar grundsätzlich, schreckten aber vor einer direkten finanziellen Beteiligung des Programms zurück. Als Alternative richteten einige ein Konto ein, auf das Spenden zugunsten des Programms eingezahlt werden konnten.[53]

Das ÖRK-Programm regte auch Eigeninitiativen von Hilfswerken an. Das Bernische Komitee von BfB verfasste ein fast 100-seitiges «Arbeitsheft» zum Thema Rassismus.[54] Mit einem klaren Fokus auf das südliche Afrika wurden Definitionen von Rassismus, seine Geschichte und die Rolle der Kirche diskutiert

51 Vgl. dazu: Caroline Jeannerat / Eric Morier-Genoud / Didier Péclard, Embroiled. Swiss Churches, South Africa and Apartheid, Zürich 2011; Lukas Zürcher, Gute Dienste in Südafrika. Die Südafrikapolitik des Schweizerischen Evangelischen Kirchenbundes zwischen 1970 und 1990, Zürich 2004.

52 Zürcher, Gute Dienste, S. 36 f.

53 Jeannerat/Morier-Genoud/Péclard, Embroiled, S. 220.

54 Bernisches Komitee Brot für Brüder, Rassismus. Ein Arbeitsheft für Eigeninformation und

sowie die Beziehungen der Schweiz zum südlichen Afrika kritisch beleuchtet. Ziel der Broschüre war es, ein antirassistisches Argumentarium für die praktische Arbeit zur Verfügung zu stellen.

Eine Sonderstellung nahm das DM ein, das enge Verbindungen zu Missionen in Südafrika und in Mosambik pflegte. Obwohl einzelne Exponenten sich für das Programm einsetzten, verzichtete das DM auf eine offizielle Stellungnahme. Die DM-Leitung wollte verhindern, dass dadurch Missionare gefährdet würden.[55]

Kurze Zeit später wurde die Kritik an Südafrika mit weiteren Fakten untermauert. Der 1972 publizierte Bericht des Centre Europe – Tiers Monde (CETIM)[56] belegte die Verflechtungen der Schweizer Wirtschaft mit dem Apartheidregime und die aktive Teilnahme an der Ausbeutung von Arbeitern.[57]

Drehen und Schneiden unter Beobachtung

Nach aufwendigen Einreiseformalitäten[58] war das Ehepaar Schweizer vom 25. März bis zum 2. Juli 1971 im südlichen Afrika unterwegs.[59] Anfangs war das KEM-Filmkommissionsmitglied Richard Haller mit dabei.[60] An der KEM-Abgeordnetenversammlung im September des gleichen Jahres fasste Haller seine Betroffenheit über das südafrikanische Regime in Thesen.[61] Er forderte die Kirchen auf, alle Auswirkungen der Apartheid, inklusive Lohnunterschiede, auszuräumen. Ausserdem sollte mehr und mobilere Hilfe für die Kirchen Südafrikas

---

Gemeindearbeit. Zusammengestellt von Klaus Bäumlin, Klauspeter Blaser, Andreas Fankhauser, Richard Haller, Rudolf Strahm, 1971, in: Bfa-Archiv, Schachtel Anfang III 1961–.

55 Zur schwierigen Situation des DM in Südafrika vgl. Jeannerat/Morier-Genoud/Péclard, Embroiled, S. 220–226.

56 Centre Europe – Tiers Monde (CETIM), Suisse – Afrique du Sud. Relations économiques et politiques. Genf 1972. Die deutschsprachige Übersetzung, die mit weiteren Fakten angereichert worden war, erschien zwei Jahre später. Vgl. Centre Europe – Tiers Monde (CETIM), Schweiz – Südafrika. Ende des Dialogs? Ein Beitrag zur Auseinandersetzung um die schweizerische Verantwortung am Rassismus in Südafrika, Genf 1974.

57 Philipp Merkofer, Apartheidgold, Kalter Krieg und Sanktionsgewinne. Das Framing der Beziehungen der Schweiz zum südafrikanischen Apartheidregime in der öffentlichen politischen Kommunikation der Schweiz, 1960–2001, Johannesburg 2005, S. 69 f.

58 Im Privatarchiv von Ulrich Schweizer finden sich mehrere Briefe von Frédéric Ouwenhand und René Bill, die zwischen Dezember 1970 und März 1971 in der Sache geschrieben wurden. Vgl. PAUS, Ordner KEM-Korrespondenz, Asien 1968–69, Südafrika 1971–72.

59 In einer Zusammenstellung der Etappen und Adressen der «Film- und Studienreise Schweizer/Haller» sind die Stationen Johannesburg 25. 3.–5. 4., Masana 6.–12. 4., Maseru (Lesotho) 13.–15. 4., Cape Town 17.–21. 4., Alice (Südafrika) 22.–26. 4., Umtata (Südafrika) 27. 4., Mosambik ab 1. 5., Kitwe (Sambia) 5.–9. 6., Elim Hospital (Südafrika) 15.–25. 6. und Pretoria 25. 6.–2. 7. aufgeführt. Vgl. Hauptetappen und Adressen Film- und Studienreise Schweizer/Haller, in: PAUS, Ordner KEM-Korrespondenz, Asien 1968–69, Südafrika 1971–72.

60 Martin Stettler, Brief an Richard Haller, 21. 1. 1971, in: PAUS, Ordner KEM-Korrespondenz, Asien 1968–69, Südafrika 1971–72.

61 Protokoll der Abgeordneten-Versammlung vom 21. 9. 1971, in: ABM, PS2-B05-02, Ordner KEM, Kommissionen, Vorstand, AV, 1968–1971.

bereitgestellt werden. Mit seiner engagierten Argumentation ebnete Haller das Terrain für den Film *Katutura.*

Kurz vor der Versammlung entschied die KEM-Filmkommission, Schweizer solle aus dem aufgenommenen Material zwei Filme montieren. Der KEM-Vorstand verlangte nach dem Streit um den Japan-Film, dass Ulrich Schweizer den Rohschnitt der Filme präsentieren musste.[62] Im Anschluss an die Visionierung des ersten Films folgte eine rege Aussprache mit grundsätzlicher Zustimmung, aber auch einigen kritischen Fragen und Änderungswünschen.[63] Die Kritiker bemängelten, dass die Kirchen zu wenig präsent seien und diejenigen Kräfte, die sich gegen die Ausbeutungspolitik des Apartheidstaats stellten, zu kurz kämen. Ausserdem wurden einige Aussagen, die Schweizer in seinen Kommentar eingebaut hatte, in Zweifel gezogen. Schweizer konterte, dass es sehr schwierig sei, die Rolle der Kirche adäquat darzustellen, er habe sie absichtlich mit Zurückhaltung behandelt. Der Vorstand bestand aber darauf, die «positiven Kräfte, die an Alternativen arbeiten» herauszuheben.

Vor dem Abschluss musste Schweizer den Kommentar überarbeiten und der Filmkommission und dem Vorstand vorlegen. Das DM als mitfinanzierende Institution sollte sowohl die deutsche als später auch die französische Version ebenfalls beurteilen können.[64] Schweizer nahm einige der Kritiken auf und passte den Schnitt an.

Die Bedeutung des Filmtitels wird bei dessen Einblendung durch die Kommentarstimme von Andreas Blum[65] erklärt: «Katutura, dieses Wort umschreibt einen Zustand. Wir wissen nicht, wo wir gestern wohnten, wir wissen nicht, wo wir heute wohnen, wir wissen nicht, wo wir wohnen werden. Katutura nennen die schwarzen Bewohner Südafrikas die Schlafstädte, die ihnen im weissen Gebiet reserviert sind.»[66] Diese Begriffserklärung führt das Publikum in die Problematik des Films ein. Es geht um das Schicksal der schwarzen Bevölkerung im Apartheidstaat, wo die Bevölkerungsmehrheit wegen Unterdrückung durch die weisse Minderheit in Armut und Elend leben muss.

Neben der pessimistischen Grundstimmung des Films kommen einige wenige Lichtblicke vor. Schweizer zeigt südafrikanische Kirchen als Orte der Geborgenheit: «Im Gottesdienst schaffen sich seine [des Afrikaners] Freude und Lebendigkeit Raum.» Weitere positive Beispiele sind die Ausbildung von Krankenpflegerinnen in einem Spital, das dank finanzieller Unterstützung

62 Protokoll KEM-Vorstandssitzung, 7. 9. 1971, in: ABM, PS2-B05-02, Ordner KEM, Kommissionen, Vorstand, AV, 1968–1971.

63 Die Vorführung fand mit einer Schwarzweiss-Version ohne Kommentarspur statt. Schweizer las den erst zum Teil fertigen Kommentar vor und fasste den Rest in Stichworten zusammen. Vgl. Protokoll der Filmkommissionssitzung mit der Arbeitsgruppe Team-Regionalsekretäre und dem KEM-Vorstand vom 20. 12. 1971, in: ABM, PS2-B05-02, Ordner KEM, Kommissionen, Vorstand, AV, 1968–1971.

64 Ebd.

65 Blum war Radiojournalist, von 1979 bis 1999 Direktor von Schweizer Radio DRS.

66 Die Titeleinblendung erfolgt erst nach der kommentarlosen Eröffnungssequenz mit städtischen Alltagsszenen und Radiotönen. Vgl. *Katutura,* https://doi.org/10.5281/zenodo.1228724, 0.02.49.

durch BfB betrieben werden kann, das theologische Seminar von Alice, das von mehreren Kirchen geführt wird und eine integrative Politik betreibt, sowie die Organisation Black Sash, geführt von weissen Südafrikanerinnen und Südafrikanern, die für die Rechte der Schwarzen kämpft. Erwähnt werden auch die Bemühungen einzelner Firmen, die Lohnungleichheit zu verringern.[67]

Diese Hoffnungsmomente, auf deren Integration einige KEM-Mitglieder gedrängt hatten, verhinderten nicht, dass *Katutura* eine Anklage gegen den südafrikanischen Unrechtsstaat wurde. Ulrich Schweizer stützte seine Argumentationen auf veröffentlichte südafrikanische Dokumente und auf UNO-Berichte.[68] Er war damit gut gerüstet für die zu erwartende Kritik.

Für die Vorbereitung des Filmgesprächs stellten KEM und Schweizer eine umfangreiche Dokumentation zusammen, welche die im Film angeschnittenen Themen mit Zahlenmaterial und Zusatzinformationen kontextualisierten.[69] Die diskussionsleitende Person erhielt damit ein zusätzliches Argumentarium in die Hand, um über Diskriminierungsmechanismen in den Homelands, im Gesundheits- und im Bildungswesen sowie über Lohnungleichheiten zu sprechen.

Erfolge und Angriffe

Katutura wurde am 24. Februar 1972 im «Cinema Rex» in Bern als Dokument zur aktuellen Situation von Kirchen und Missionen in Südafrika präsentiert.[70] In seiner Ansprache strich Ulrich Schweizer die schwierigen Drehbedingungen heraus. Dank der Unterstützung vor allem von einzelnen Missionaren sei es aber gelungen, auch Gebiete zu besuchen, die normalerweise für Weisse gesperrt seien.[71]

BfB setzte sich auch für diesen Film von Ulrich Schweizer ein[72] und Zoom nahm *Katutura* in den Verleih auf. Die Ausleihzahlen belegen, dass der Film rege genutzt wurde.[73] Besonders erfolgreich war er in Deutschland.[74] Die Landes-

67 Als Beispiel wird ein Zeitungsartikel mit der Überschrift «Polaroid say Africans will get good pay» eingeblendet. *Katutura,* https://doi.org/10.5281/zenodo.1228724, 0.34.42.

68 Vgl. Begleitdokumentation zu *Katutura,* in: PAUS.

69 Ebd.

70 Die Einladung für die Premiere wurde von der KEM am 16. 2. 1972 verschickt. Vgl. H. Spörri, Einladungsbrief zur Uraufführung (kein Adressat genannt), 16. 2. 1972, in: PAUS, Ordner KEM-Korrespondenz, Asien 1968–69, Südafrika 1971–72. Einladung zur Uraufführung von Katutura, in: PAUS, Dossier Katutura Diskussion.

71 Ulrich Schweizer, Redetext für Katutura-Premiere, 24. 2. 1972, in PAUS, Dossier Film Katutura Diskussion.

72 Protokoll der Sitzung des BfB-Aktionskomitees vom 18. 10. 1971, in: Bfa-Archiv, Schachtel Anfang II 1972.

73 Die Zoom-Statistik, die ab 1974 geführt wurde, weist 1975 mit 32 Ausleihungen die höchste Zahl aus, 1980 waren es noch 27, danach nahm das Interesse ab, aber noch 1990 konnte der Film 2 mal verliehen werden. Vgl. CSZH, Zoom-Ordner Verleihstatistiken, 1975–1990.

74 Ob es zu einer Verwertung ausserhalb des deutschsprachigen Raums kam, ist unklar. Die KEM arbeitete mit der Verleihfirma Contemporary in London zusammen, der auch Verhandlungen mit Fernsehstationen im restlichen Europa und in der Sowjetunion unter Ausklammerung von

zentrale für politische Bildung Nordrhein-Westfalen bestellte 18 Kopien,[75] das Evangelische Missionswerk in Südwestdeutschland (EMS) mit Sitz in Stuttgart gar 131 Stück.[76] Das Ziel von EMS war, den Ankauf der Filme durch kirchliche Organisationen finanzieren zu lassen und sie dann gratis an kommunale Verleihstellen abzugeben. Ausserdem wurde *Katutura* in Deutschland prämiert. An den renommierten Westdeutschen Kurzfilmtagen in Oberhausen verlieh ihm die reformierte Jury den Interfilmpreis.[77]

Katuturas Einsatz als Gebrauchsfilm war erfolgreich. Dagegen blieb ihm die Fernsehkarriere versagt. Dies lag vermutlich an der Konkurrenz durch andere Südafrika-Filme, zum Beispiel durch die an Brisanz und Authentizität herausstechende Produktion *Ende des Dialogs* (Original: *Phela Ndaba*), die von fünf schwarzen Südafrikanern im Geheimen gefilmt und in London montiert worden war. Sie lief am 7. September 1972 als Hauptfilm nach der *Tagesschau.*[78]

Al Imfeld, der bereits Schweizers Asienfilme wohlwollend rezensiert hatte, lobte *Katutura.* Schweizer habe unter schwierigen Drehbedingungen weder einen Agitationsfilm noch «billige Missionspropaganda» gemacht. Die präsentierte Lösung sei geeignet, die Diskussion zu versachlichen und damit den Dialog zu fördern.[79]

Urs Jaeggi vom «ZOOM-Filmberater» verstand nicht, dass der Film wegen formalästhetischen Mängeln keine Qualitätsprämie des Bundes erhalten hatte. Obwohl kein Meisterwerk handle es sich um «eine erschütternde soziale Studie».[80]

Auch der Berner «Bund» äusserte sich positiv. Der Film decke die von der offiziellen Propaganda verschwiegenen Probleme auf.[81] Die «Bund»-Rezension antizipierte die massive Kritik von südafrikafreundlichen Kreisen, die bemängelten, dass die guten und schönen Seiten Südafrikas in *Katutura* unterschlagen würden.

Deutschland und Holland übertragen wurden. Vgl. Martin Stettler, Brief an Ulrich Schweizer, 24. 10. 1973, in: PAUS, Ordner KEM-Korrespondenz, Asien 1968–69, Südafrika 1971–72.

75 Bungter, Brief an Martin Stettler, 19. 12. 1973, in: PAUS, Ordner KEM-Korrespondenz, Asien 1968–69, Südafrika 1971–72. Die Landeszentrale bezahlte für die ersten sechs Kopien je 1500 Franken, für die zwölf nachträglich bestellten Kopien 1200 Franken pro Stück. Vgl. dazu: Bungter, Brief an Martin Stettler, 27. 6. 1973, Martin Stettler, Brief an Bungter, 8. 1. 1974, in: ebd.

76 Protokoll der KEM-Filmkommissionssitzung vom 13. 6. 1973, in: AMB, PS2-B05-02, Ordner KEM AV, Kommissionen, Ags, 11. 1972–1973.

77 kjf, Der «Weg zum Nachbarn». 19. Westdeutsche Kurzfilmtage in Oberhausen, in: NZZ, 28. 4. 1973.

78 Der 45-minütige Film lief am 7. 9. 1972 um 20 Uhr 20 im Deutschschweizer Fernsehen im *Zeitspiegel.* Im Programmheft erschien dazu eine Doppelseite mit der Beschreibung der Produktionsumstände. Vgl. Martin Dörfler, Südafrika – von der andern Seite, in: Radio + Fernsehen 35 (1972), S. 12 f.

79 Al Imfeld, Gejagt, heimatlos und raffiniert versklavt, in: Neue Zürcher Nachrichten, 13. 3. 1972.

80 Kurzkritik von Urs Jaeggi, Katutura, in: ZOOM-Filmberater 5 (1973), S. 32 f.

81 ksb, «Getrenntes Zusammenleben», in: Der Bund, 25. 2. 1972. Vgl. auch cht., Katutura – ein Film über Südafrika, in: Tages-Anzeiger, 25. 2. 1972.

Bereits unmittelbar nach der Premiere zeichnete sich ab, dass der Film, Ulrich Schweizer und die KEM mit starken Gegnern rechnen mussten. Den Anfang machte die Südafrikanische Botschaft. Wie alle Vertretungen des Apartheidstaats beobachtete sie die publizistischen Aktivitäten im Gastland genau. Ihr Propagandadispositiv sah nicht nur die Versorgung der restlichen Welt mit Kultur- und Dokumentarfilmen[82] vor, sondern auch sofortigen Protest bei Apartheidkritik. Sie konnte dabei auf eine breite Grundakzeptanz in Wirtschaftskreisen, bei den Bundesbehörden und bei bürgerlichen Politikern zählen, die für den Dialog mit Südafrika und gegen Sanktionen eintraten.[83]

Die Südafrikanische Botschaft meldete sich beim DM in Lausanne und verlangte dringlich einen Kommentar. Der Filmrezension des «Bunds» entnahm sie, dass die von Schweizer in einem Brief vom 7. Dezember 1970 angekündigten Filmaufnahmen nicht das erwartete Resultat gezeitigt hätten. Schweizer habe damals die Botschaft informiert, dass er eine «number of short films, about mission-projects in which the Swiss protestant Churches are involved», plane.[84]

Das DM antwortete umgehend auch im Namen der KEM.[85] Es teilte die Kritik an der erwähnten Rezension wegen deren Ungenauigkeiten und weil die missionsrelevanten Aspekte des Films nicht erwähnt seien. Allerdings betonte das DM die Unabhängigkeit Schweizers in der Filmgestaltung und lud die Botschaft zu einer gemeinsamen Visionierung ein. Diese fand am 7. April 1972 in der Südafrikanischen Botschaft in Bern statt.[86] Die Botschaftsvertreter kritisierten vor allem, dass die positiven Leistungen der südafrikanischen Regierung nicht gewürdigt worden seien und stellten infrage, dass es sich wirklich um einen Missionsfilm handle. Sie drohten gar, der Film könne die

82 Zur Funktion dieser Filme vgl. Lynette Steenveld, Les documentaries de propagande, in: Keyan G. Tomaselli, Le cinéma sud-africain est-il tombé sur la tête, Paris 1986, S. 68–72. In der Schweiz verlieh das SSVK mindestens bis Mitte der 1980er Jahre südafrikanische Propagandafilme gratis. Vgl. Kapitel 2.

83 Vgl. Georg Kreis, Die Schweiz und Südafrika 1948–1994. Schlussbericht des im Auftrag des Bundesrats durchgeführten NFP 42+, Bern 2005, S. 78–105. Zur breiten Akzeptanz siehe auch Mascha Madörin / Martina Egli / Stefan Howald, Helfer der Apartheid oder «Verlässliche Freunde». Wie die Schweizer Banken das südafrikanische Apartheid-Regime stützten, Zürich 2008.

84 Counsellor of embassy (Südafrikanische Botschaft), Brief an Département missionnaire des églises protestantes, 29. 2. 1979, in: PAUS, Ordner KEM-Korrespondenz, Asien 1968–69, Südafrika 1971–72.

85 Der Brief war von den beiden Generalsekretären des DM und der KEM H. Mercier und M. Stettler unterschrieben. Vgl. H. Mercier / Martin Stettler, Brief an Counsellor, South African Embassy, 10. 3. 1972, in: PAUS, Ordner KEM-Korrespondenz, Asien 1968–69, Südafrika 1971–72.

86 Präsent waren O. Van Oordt, Kanzler der Südafrikanischen Botschaft und aktueller Botschaftsleiter, Herr Venter, Leiter der Informationsstelle der Südafrikanischen Botschaft, Franz Baumann von der KEM, Präsident der Filmkommission, Ulrich und Danièle Schweizer sowie H. Mercier und Martin Stettler. Alle folgenden Informationen basieren auf dem Bericht von Martin Stettler: Martin Stettler, Vertraulich: Resumee über die Gespräche mit der Südafrikanischen Botschaft zuhanden der Filmkommission der KEM, 20. 4. 1972, in: PAUS, Ordner KEM-Korrespondenz, Asien 1968–69, Südafrika 1971–72.

Beziehungen des Landes zur Schweiz und zur Südafrikamission nachhaltig beeinträchtigen. Nach einem zweiten Treffen verfasste die Botschaft eine Liste mit Änderungswünschen am Kommentar. Ulrich Schweizer lehnte jede Änderung ab und legte zur Begründung seiner Haltung Kopien von Dokumenten bei, die entweder aus Südafrika selbst oder aus anderen offiziellen Quellen stammten. Die fundierte Quellenarbeit in der Vorbereitung der Dreharbeiten kam Schweizer nun zugute.[87]

Nun brachte die Südafrikanische Botschaft die Kontroverse an die Öffentlichkeit. Sie verfasste eine Pressemitteilung, in der sie die Auftraggeber KEM und DM frontal angriff.[88] Bei *Katutura* handle es sich nicht um einen Missionsfilm, er enthalte nur falsche oder halbwahre negative politische Informationen und würdige die Anstrengungen Südafrikas zur Lösung des Rassenproblems überhaupt nicht. Der Film leite das Schweizer Volk in die Irre, indem er einseitig über ein Land informiere, in welchem Tausende von Schweizer Bürgern eine zweite Heimat gefunden hätten und zu Wohlstand gekommen seien.

Stettler konterte die Vorwürfe in einer eigenen Presseerklärung,[89] in der er die Rechtmässigkeit und Quellentreue der Aufnahmen und Aussagen betonte. Die KEM sei sich bewusst, dass der Film nicht alle Aspekte Südafrikas zeige. *Katutura* sei in dem Sinn einseitig, dass er die Situation der schwarzen Bürger Südafrikas von der Seite der Menschenrechte her betrachte und sich für gelebte Solidarität engagiere. Dem Vorwurf, der Film habe nichts mit Mission zu tun, widersprach er dezidiert. Mission geschehe immer unter Menschen, die in bestimmten gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und politischen Zusammenhängen lebten. *Katutura* zeige die Menschen in ihrem Alltag, denen die Freiheit aus dem Evangelium begegne. Er sei gerade deshalb ein eminent missionarischer Film, weil er keine Patentlösungen anbiete, sondern Fragen stelle, die uns alle angingen.

Beide Communiqués wurden in mehreren Zeitungen abgedruckt. Die meisten übernahmen den Wortlaut der SDA-Meldung, redaktionelle Stellungnahmen waren selten.[90]

Die «Neue Zürcher Zeitung» allerdings liess es sich nicht nehmen, in die Kontroverse einzusteigen und ihre bekannte Pro-Südafrika-Haltung zu demons-

87 Ulrich Schweizer, Reaktion und Entgegnung zu den 36 Punkten, die von Herrn Venter am Filmtext «KATUTURA» als Änderungs-Vorschläge beanstandet wurden, in: PAUS, Ordner KEM-Korrespondenz, Asien 1968–69, Südafrika 1971–72.

88 Die originale Pressemitteilung der Botschaft findet sich nicht in meinen Quellen. Sie ist aber in Zeitungen abgedruckt. Vgl. z. B. «Katutura». Stellungnahme der Südafrikanischen Pressestelle, in: Vaterland 2. 12. 1972.

89 Martin Stettler, Pressetext, 18. 11. 1972, in: PAUS, Dossier Katutura Diskussion.

90 In der Artikel-Sammlung von Ulrich Schweizer sind viele Beispiele abgelegt. Der «Tages-Anzeiger» fasste beide Stellungnahmen kurz zusammen: SDA, Kontroverse um «Katutura», in: Tages-Anzeiger (Wochenausgabe für das Ausland), 21. 11. 1972. Auch in der Romandie wurde der Streit rezipiert. Die Zeitung «La Suisse» fasste beide Stellungnahmen kurz zusammen, ohne selbst Stellung zu beziehen. Vgl. ATS, Controverse autour d'un film consacré à l'Afrique du Sud, in: La Suisse, 19. 11. 1972.

trieren.[91] Der kurze, autorlose Kommentar zur Agenturmeldung würdigt den Film zwar als «aufnahmetechnisch ganz ausgezeichnet»,[92] holt dann aber mit dem verbalen Zweihänder aus. Er verortet sowohl Auftraggeber wie Macher in der antikolonialen Ecke, wo man nicht erkennen wolle, «dass das meiste, was die Afrikaner heute an sogenanntem Fortschritt ihr eigen nennen, von den Europäern gebracht worden» sei. Wie es Mode sei, würden sie einem «simplizistischen Egalitarismus» huldigen und sich auf den «Prügelknaben sämtlicher Weltverbesserer, nämlich Südafrika», stürzen. Der Mission wurde vorgeworfen, von Ressentiments gegen die Weissen geleitet zu sein.

Für die «Neue Zürcher Zeitung» war *Katutura* ein weiterer Beweis für die Weltfremdheit der Apartheidkritiker. Mehr als zehn Jahre nach der grossen Dekolonisationswelle in Afrika hielt sie an einem Geschichtsbild fest, das den Kolonialismus als zivilisatorischen Heilsbringer verankern wollte.

Die zweite Welle der Kritik ging vom Club der Freunde Südafrikas aus. Dieser war im November 1972 in Bern gegründet worden,[93] um gegen alle massenmedialen Produkte, die aus seiner Sicht «unwahre, ungenaue und halbwahre Nachrichten über Südafrika» verbreiteten, vorzugehen.[94] In *Katutura* fanden Rudolf Balsiger, der Gründer und Geschäftsstellenleiter, und Albert Wettstein, der erste Präsident, ein praktisches Übungsfeld.

Die Freunde Südafrikas nutzten Auftritte an Filmveranstaltungen und die Diskussionen nach dem Film, um gegen *Katutura* Stellung zu beziehen und den Film der tendenziösen Vermittlung zu beschuldigen.[95] Ein beliebtes Argument war, «dass die Kirche mit dem einseitig orientierten Film zwischen den verschiedenen Rassen Hassgefühle erzeuge».[96]

Zusätzlich nutzten die Freunde Südafrikas die Leserbriefspalten der Presse. Rudolf Balsiger veröffentlichte am 12. Juli 1973 im «Bund» einen Leserbrief mit dem Titel «Ich war in Katutura».[97] Darin stellte er Ulrich Schweizers Kompetenz, über Südafrika zu urteilen, infrage. Balsiger behauptet, die Filmübersetzung des

91 Zur positiven Grundhaltung der «Neuen Zürcher Zeitung» gegenüber Südafrika vgl. Merkofer, Apartheidgold, S. 57–60.

92 sda, Kontroverse um einen Film über Südafrika, in: NZZ, 23. 11. 1972. Der redaktionelle Kommentar ist nicht gezeichnet.

93 Gemäss Aussagen des Initianten und Geschäftsstellenleiters Rudolf Balsiger wurde der Club nach einer Antiapartheidveranstaltung in der Berner Paulus-Kirche im November 1972 gegründet. Ob der Film *Katutura* gezeigt wurde, ist bisher nicht bekannt. Vgl. Club der Freunde Südafrikas, 10 Jahre CFS, in: Schweizerisches Sozialarchiv (SozArch), Ar 38.40, Archiv der Antiapartheidbewegung Schweiz, Dossier Rassismus (-Vertreter), ca. 1972–1988.

94 Ebd.

95 Der Club schickte an die Filmvorführungen zwei oder drei ihrer Vertreter, die sich früh zu Wort meldeten und versuchten, die Aussagen im Film mittels eines Argumentationskatalogs zu widerlegen. Vgl. Begleitdokumentation zu *Katutura,* in: PAUS.

96 Balsiger selbst benutzte diese Worte, um zu beschreiben, wie der Präsident der Freunde, Wettstein, an einer Filmvorführung argumentiert hatte. Vgl. Club der Freunde Südafrikas, 10 Jahre CFS, in: SozArch, Archiv der Antiapartheidbewegung Schweiz, Ar 38.40, Dossier Rassismus (-Vertreter), ca. 1972–1988.

97 Abgedruckt in: ebd.

Wortes Katutura sei falsch, richtig bedeute es: «Ort, auf den wir lange gewartet haben». Ausserdem sei er selbst dort gewesen und habe «viele zufriedene schwarze Menschen, die von der Kolonialzeit her noch deutsch sprachen», angetroffen, er habe auch eine Schule besucht, wo schwarze Krankenschwestern ausgebildet würden, und sei durch die Räume eines «ultramodernen Spitals für Bantus» gegangen. Balsigers Texte übernahmen unhinterfragt – und unter Verwendung derselben rassistischen Terminologie – das Argumentarium der südafrikanischen Regierung. Richtig zum Tragen kommt seine Begeisterung für den Apartheidstaat im Schlusssatz des Leserbriefs: «So könnte tatsächlich fast Satz für Satz des Filmkommentars widerlegt werden, ohne dass die Propaganda der südafrikanischen Regierung, die sich erst noch strikte an die Wahrheit hält, nachgeplappert werden muss.»

Die Filmkommission der KEM reagierte mit mehreren Massnahmen auf den Club.[98] Sie schrieb ein Argumentarium, um auf die Störungen der Freunde Südafrikas während der Filmdiskussionen zu antworten und die Durchführung eines Filmabends möglichst produktiv zu gestalten. Darin wird empfohlen, die Leitung des Abends einer Person zu überlassen, die viele Einheimische kennt und die sich die Diskussionsführung nicht einfach entreissen lässt. In einer ersten Runde sollten nur kurze Statements, die sich direkt auf den Film beziehen, zugelassen werden. Argumenten der Freunde Südafrikas sollte am wirkungsvollsten aus dem Publikum widersprochen werden, damit sich keine Streitgespräche am Publikum vorbei entwickelten.[99] Zusätzlich zu diesen Empfehlungen bauten Richard Haller und Ulrich Schweizer die vorhandene Dokumentation mit weiterem Beweismaterial aus.[100]

Mit der ÖRK-Initiative im Rücken schafften es die KEM und Ulrich Schweizer, die Kritik problemlos zu bewältigen. Ausserdem schärften sie dadurch die Argumente, um die Missionen auch auf den Kampf gegen politische Unterdrückung zu verpflichten.

Die unvollendete Mission

Mit dem weiteren Material der Reise – vor allem Bildern aus Lesotho und Mosambik – montierte Ulrich Schweizer den zweiten Film *Im Sog des Goldes.* Im Unterschied zu *Katutura* konnte Schweizer seine Ideen aber nicht bis zum Ende einbringen, sondern musste sich den Zensurwünschen des DM beugen,

98 Vgl. Dokumentation zu *Katutura,* in: PAUS.
99 Ebd.
100 Darunter drei Artikel der Zeitschrift «Treffpunkt» von 1973, die sich mit der CETIM-Studie über die Ausbeutungsmechanismen von Firmen in Südafrika beschäftigen. Der «Treffpunkt» zitierte nicht nur ausgiebig daraus, sondern brachte in zwei Folgeartikeln auch Antworten von Schweizer Firmen, die per Brief gebeten worden waren, zu den CETIM-Anschuldigungen Stellung zu nehmen. Vgl. dazu: So beuten Schweizer Firmen aus, in: Treffpunkt, 31. 1. 1973; So antworten Schweizer Firmen, in: Treffpunkt, 28. 2. 1973.

das grösste Vorbehalte hatte, Kritik am portugiesischen Kolonialismus in Mosambik offen zu äussern.[101] Befürchtet wurden Repressalien gegen Mitarbeiter der presbyterianischen Kirche in Mosambik, die aus der Schweizer Mission hervorgegangen war, zumal einige der antikolonialen Unabhängigkeitskämpfer bei Schweizer Missionaren in die Schule gegangen waren.[102]

Das Hauptthema des Films bildete das Schicksal der Wanderarbeiter aus Mosambik und Lesotho, die vom Gold angezogen und in den südafrikanischen Minen von den Minengesellschaften ausgebeutet wurden. Zusätzlich beabsichtigte Ulrich Schweizer, die Bürgerkriegssituation in Mosambik und die Unterdrückung durch die portugiesischen Kolonialherren in Bild und Kommentar aufzuzeigen. Das DM wehrte sich allerdings kategorisch dagegen. Daraufhin montierte Schweizer zwar den Film im Sinn des DM, weigerte sich aber, den Kommentar zu verfassen und seinen Namen als Autor zur Verfügung zu stellen. Das DM beauftragte deshalb den Waadtländer Schriftsteller Edmond Pidoux mit der Verfassung eines Kommentartextes.[103] Schweizer unterstützte ihn dabei. Sowohl KEM wie DM war es wichtig, eine Fassung zu veröffentlichen, die nicht zu einem späteren Zeitpunkt zurückgezogen werden müsste. Insbesondere die Szenen, wo es um den 1969 ermordeten FRELIMO-Präsidenten Mondlane ging, sollten herausgeschnitten werden.[104]

Schweizer bemühte sich, zumindest Basisinformationen zur portugiesischen Politik in Mosambik im Kommentar unterzubringen, konnte sich aber nicht durchsetzen.[105] Auch um die Begleitdokumentation zum Film wurde heftig gerungen. Schliesslich einigten sich DM, KEM und Schweizer darauf, der Dokumentation ein Merkblatt mit der Bemerkung beizulegen, dass eine persönliche Stellungnahme Schweizers und eine kurze Geschichte zum Film bei der KEM

---

101 Zur Problematik des Films und zu seinem Inhalt vgl. Rauh, Hilfsbedürftiges Afrika, S. 293–299.

102 Dass die Angst berechtigt war, zeigen die Verhaftung und der Tod des Präsidenten der presbyterianischen Kirche, Pfarrer Zedequias Manganhelas, im Dezember 1972 im Gefängnis. Die von den portugiesischen Kolonialbehörden verbreitete Version, Manganhela habe sich das Leben genommen, wurde angezweifelt. Manganhela hatte Ulrich Schweizer bei seinem Besuch in Mosambik noch darum gebeten, sich strikt an die Filmeinschränkungen der Kolonialbehörde zu halten. Vgl. Ulrich Schweizer, Zur Geschichte des Films Im Sog des Goldes, in: PAUS, Begleitdokumentation zu Im Sog des Goldes.

103 Pidoux war Autor von Büchern und Gedichtbänden über religiöse Themen und über Berge, aber auch Verfasser eines Buchs über eine fünfmonatige Afrikareise und eines Films mit demselben Namen. Vgl. Edmond Pidoux, Afrika. Ein Kontinent – zwei Welten, Basel 1957. Der Film von 1954 figurierte in der Liste der ersten BfB-Aktion. Vgl. Brot für Brüder, Referenten, Filme und Lichtbilder. Hinweise zur Durchführung der Aktion, in: Bfa-Archiv, Schachtel Diverse Materialien 1. Aktion.

104 Protokoll der KEM-Filmkommissionssitzung vom 10. 1. 1973, in: ABM, PS2-B05-02, Ordner KEM AV, Kommissionen, Ags, 11. 1972–1973. Wie viele spätere FRELIMO-Führer besuchte Mondlane als Kind eine von Schweizer Missionaren geleitete Schule. Zur Rolle der Schweizer Mission in Mosambik vgl. Teresa Cruz e Silva / Didier Péclard, Protestant Churches and the Formation of Political Consciousness in Southern Mozambique (1930–1974), Basel 2001.

105 Protokoll der KEM-Filmkommissionssitzung vom 10. 1. 1973, in: ABM, PS2-B05-02, Ordner KEM AV, Kommissionen, Ags, 11. 1972–1973.

bezogen werden könnten.[106] *Im Sog des Goldes* kam zwar in den Verleih, blieb aber ohne Breitenwirkung.[107]

Für Ulrich Schweizer war das Südafrika-Abenteuer trotz des Schiffbruchs mit dem zweiten Film ein Erfolg. Dank *Katutura* profilierte er sich als Auftragsfilmer, der ein politisches Bewusstsein über globale Ungerechtigkeiten entwickelt hatte und dieses mit filmischen Mitteln umzusetzen in der Lage war.

5.3 «African Riviera – Entwicklung wohin?» Ein ambitioniertes Projekt

Im Juni 1973 schlug Ulrich Schweizer der Filmkommission vor, die Themensetzung und die Auftragsvergabe für künftige Filmprojekte neu zu organisieren. Er brachte die Idee ins Spiel, einer Person ein Filmprojekt als «Vertrauensauftrag» zu übertragen und ihr maximalen Spielraum bei der Umsetzung zu lassen. Thematisch sollten sich die Filme mit grundsätzlichen Entwicklungsproblemen auseinandersetzen.[108] Die Filmkommission nahm Schweizers Anliegen auf und plante zwei Filmprojekte für die beiden kommenden Jahre. Für 1974 wurde das Thema «Entwicklung, wahre Werte des Lebens» mit Aufnahmen aus Westafrika ausgewählt. 1975 sollte anlässlich des nächsten ÖRK-Weltkongresses in Jakarta ein Film über die Ökumene realisiert werden.[109] Das erste Projekt übernahm Ulrich Schweizer selbst.[110] Schweizer lag dieses so sehr am Herzen, dass er als Koproduzent und Produktionsleiter eine finanzielle Mitverantwortung übernahm[111] und dadurch

106 Protokoll der KEM-Filmkommissionssitzung vom 18. 5. 1973, in: ABM, PS2-B05-02, Ordner KEM AV, Kommissionen, Ags, 11. 1972–1973. Auch spätere Versuche, die Dokumentation durch einen neuen Kommentar, eine Diaserie oder einen Kurzfilm neu zu kontextualisieren, fruchteten nicht. Die Kommission beschloss, eine sechsteilige Fotoserie zum Film zur Verfügung zu stellen. Ausserdem sollte Schweizer eine Offerte für eine Diaserie zum Film als Ergänzung unterbreiten, die in Zusammenarbeit mit der Arbeitsgruppe für audiovisuelle Hilfsmittel entstehen könnte. Ob diese realisiert wurde, ist nicht bekannt. Protokoll der KEM-Filmkommissionssitzung vom 16. 8. 1973, in: ABM, PS2-B05-02, Ordner KEM AV, Kommissionen, Ags, 11. 1972–1973.

107 Rauh, Hilfsbedürftiges Afrika, S. 298.

108 Protokoll der KEM-Filmkommissionssitzung vom 13. 6. 1973, in: ABM, PS2-B05-02, Ordner KEM AV, Kommissionen, Ags, 11. 1972–1973,

109 Richard Haller, Brief an KEM-Vorstand, 22. 11. 1973, in: ABM, PS2-B05-02, Ordner KEM AV, Kommissionen, Ags, 11. 1972–1973.

110 Ulrich Schweizer selbst setzte das Thema Ökumene für die KEM nicht mehr um. Die ÖRK-Vollversammlung fand nicht wie geplant in Jakarta statt, sondern in Nairobi. Dafür wurde in Zusammenarbeit mit den Schweizer Fernsehstationen ein gemeinsames Filmprojekt unter dem Namen *Harambee* erarbeitet, an dem Ulrich Schweizer nicht beteiligt war. Unabhängig von der Verschiebung der Konferenz bezahlte die KEM an den 1976 realisierten Film *Indonesia Raya* über die «indonesischen Kirchen auf dem Weg zur Einheit», so der Arbeitstitel, unter der Koautorschaft von Porchet, Randin und Dumartheray. Siehe Unterlagen dazu in: PAUS, Dossier KEM-Filmkommission.

111 Die meisten Details zur Produktion von *African Riviera – Entwicklung wohin?* stammen aus einem Bericht, den die Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Radio- und Fernseharbeit (FRF) verfasste. Vgl. Vereinigung FRF Produktionsausschuss, Kirchliche Arbeit in den Massenmedien. Produktion von Filmen

seinen bisherigen Funktionen eine weitere hinzufügte. Aus den Quellen geht nicht hervor, dass sich jemand an dieser Ämterkumulation störte.

Der neue Film sollte die Folgen von Entwicklungen, die aus Schweizer Sicht in die falsche Richtung liefen, sichtbar machen. Er meinte damit Tendenzen, welche die traditionellen Lebensformen verschwinden lassen und «hin zum industriellen Ballungszentrum und zur Welt der internationalen Industrie- und Finanzgesellschaften» führen würden. Das Ende sei die «Verstädterung mit all ihren Folgen ethischer und materieller Verschmutzung».[112]

In seinem Exposé betont Schweizer, er wolle nicht Konservierung predigen, sondern die Ursachen falscher Entwicklung aufzeigen. Ein grundsätzliches Problem sei, dass die Dritte Welt häufig die Leitbilder des Westens übernehme, Leitbilder, «die bei uns zur heutigen permanenten Krisensituation führten». Die zweite Ursache falscher Entwicklung sah Schweizer darin, dass es den Afrikanern schwerfalle, «sich von einer Doktrin zu lösen, die ihnen in langer Kolonialzeit eingepflanzt wurde». Mit der filmischen Aufarbeitung dieses Themenkomplexes verband Schweizer die Hoffnung, den Europäern einen Spiegel vorzuhalten und sie über ihren eigenen «Entwicklungsglauben» nachdenken zu lassen.[113]

Schweizers Ausführungen verströmen zivilisationskritischen Furor. Anders als René Gardi verteufelte Schweizer aber nicht einzelne Entwicklungshandlungen, die zum Verschwinden traditionellen Handwerks führten, sondern hob das Entwicklungsproblem auf eine globale Ebene. Er wünschte, dass die Entwicklungsländer sich nicht an den Fehlern des Nordens orientierten, sondern eigene Wege gehen sollten und sich dabei von den Altlasten des Kolonialismus befreien könnten.

Die Bilder und Töne für den Film wurden in Ghana und an der Elfenbeinküste aufgenommen.[114] Nach der Rückkehr[115] besprach Schweizer seine Ideen mit der Filmkommission und führte ihr eine erste Version vor. Vor der Ablieferung der fertigen Kopie im Januar 1975 zeigte Ulrich Schweizer den Film dem KEM-Vorstand.[116]

Der 46-minütige Film *African Riviera – Entwicklung wohin?* zeigt in vier Kapiteln afrikanische Lebensformen. Die ersten drei sind positiv besetzt. Sie zeigen Nomadenwirtschaft (wofür Schweizer Bilder aus seinem und Gardis Film

---

und Fernsehsendungen, in: Bfa-archiv, Ordner BfB AK 1976–77. Im Kapitel «Bei Filmern, die mit Institutionen zusammenarbeiten» sind detaillierte Angaben zur Produktion von *African Riviera – Entwicklung wohin?* notiert.

112 Ulrich Schweizer, Filmprojekt 1974, 10. 11. 1973, in: ABM, PS2-B05-02, Ordner KEM AV, Kommissionen, Ags, 11. 1972–1973.

113 Ebd.

114 Wenn nichts anderes vermerkt ist, beruhen die folgenden Ausführungen auf: Vereinigung FRF Produktionsausschuss, Kirchliche Arbeit in den Massenmedien. Produktion von Filmen und Fernsehsendungen, in: Bfa-Archiv, Ordner BfB AK 1976–77.

115 Schweizer war vom 30. 4. bis zum 3. 7. 1974 unterwegs.

116 Ob die Visionierungen substanzielle Änderungen zur Folge hatten, ist nicht bekannt.

Die letzten Karawanen verwendete),[117] das Leben in einem Dorf in der Savanne und in einem Dorf im Regenwald. Das letzte Kapitel richtet den Fokus auf die moderne afrikanische Grossstadt. Zum Symbolbild für falsche Entwicklung wird ein Plakat, auf dem ein grosses Neubauprojekt mit dem Namen «African Riviera» zu sehen ist. Ausserhalb der ivorischen Grossstadt Abidjan sollte ein riesiges Touristenressort entstehen. Für Schweizer waren solche Projekte Manifestationen eines westlichen Zivilisationsauswuchses, die eine eigenständige Entwicklung Afrikas verhinderten.

Der Film verzichtet vollständig auf einen Kommentar, was für einen Gebrauchsfilm der Zeit revolutionär war. Stattdessen sprechen afrikanische Entwicklungsexperten über den Schaden solcher Entwicklungsprojekte, die keine Rücksicht auf die Bedürfnisse der afrikanischen Menschen nehmen würden. Diese Aussagen werden durch eingeblendete Statements hauptsächlich aus der Arusha-Erklärung des tansanischen Präsidenten Julius K. Nyerere verstärkt.

Aus Europa kommt einzig eine Schweizer Ärztin zu Wort, deren traditionell missionarisches Entwicklungsverständnis in scharfem Kontrast zu den anderen Äusserungen steht und dadurch als paternalistisch entlarvt wird.

Vorschusslorbeeren und verhaltene Resonanz

Bereits zwei Monate vor der Premiere brachte der «Filmberater» einen ausführlichen Artikel des Chefredaktors Urs Jaeggi, der sich mit dem Inhalt von *African Riviera – Entwicklung wohin?* und mit Ulrich Schweizers Filmhandwerk auseinandersetzte.[118] Für Jaeggi war der Film Ausdruck eines neuen Entwicklungsverständnisses, das Entwicklungszusammenarbeit nicht mehr als Einbahnstrasse begriff: «Es ist das Eigenartige und – wie mir scheint – das Wesentliche an diesem Film, dass er den Fragenkomplex der Entwicklung auf uns zurückwirft, dass er in geballter Form unsere eigenen Probleme durchschaubar macht und damit den vermeintlichen Vorsprung unserer Entwicklung auf jene in Afrika und die Dritte Welt im gesamten aufhebt.»[119]

Jaeggi lobt Schweizers inhaltlichen und formalen Zugang. Ohne Drehbuch breche er auf und sammle Bilder: «Er will nicht inszenieren, sondern ‹erlauschen›.» Jaeggi sieht im kleinen Team und in der einfachen Technik (Bolex-Kamera und separates Tonband), die der Drehsituation in Afrika angepasst sei, einen Faktor

117 Vgl. Felix Rauh, Tierkadaver im Wüstensand. Zur Visualisierung des Hungers in der Sahelzone 1973/74, in: Müller/Rauh, Wahrnehmung, S. 155–176, hier S. 171 f.

118 Der Artikel erschien in der Themennummer der Zeitschrift «Filmberater» zu «Kommunikation und Entwicklung». Der Chefredakteur Urs Jaeggi stellt darin *African Riviera – Entwicklung wohin?* zusammen mit dem Film *Die Bauern von Mahembe* von Marlies Graf ins journalistische Schaufenster. Vgl. Urs Jaeggi, Zum bessern Selbstverständnis des fremden Menschen und seiner selbst, in: ZOOM-Filmberater 5 (1975), S. 14–17.

119 Ebd., S. 16.

für Schweizers erfolgreiche Arbeitsweise. Damit falle er kaum auf und gewinne rasch das Vertrauen der Menschen.

Jaeggi zitiert auch Schweizers Selbstverständnis als Filmer. Er mache keine Kunstfilme, sondern sogenannte Anstoss- oder Fragezeichenfilme, die erst durch das Mitdenken der Zuschauer fertig gestaltet würden. Unter Cineasten seien solche Filme zwar als undankbare Sache verpönt, es sei aber seine Art, Filme zu machen, ausserdem kämen sie beim breiten Publikum gut an.[120] Diese ausdrückliche Erwähnung seines Filmverständnisses deutet darauf hin, dass sich Schweizer nicht nur seinen Auftraggebern gegenüber erklären musste. Offensichtlich fühlte er sich genötigt, seine «Gebrauchsfilme» gegenüber den Autorenfilmern, deren Bedeutung in den 1970er Jahren immer mehr zunahm, zu verteidigen.

Die Filmpremiere von *African Riviera – Entwicklung wohin?* fand am 27. Mai 1975 statt. Am Morgen gab es eine Pressevorführung in Zürich und am Abend die eigentliche Uraufführung im Zentrum Bürenpark in Bern, gefolgt von einer Podiumsdiskussion mit Vertreterinnen und Vertretern von Entwicklungsorganisationen.[121]

An der Pressevorführung[122] verortete Ulrich Schweizer den Film in der Entwicklungsdebatte der 1970er Jahre. Er erklärte, dass die Probleme der Dritten Welt in der Dominanz des Welthandelssystems durch die Industrieländer begründet seien: «Ein grosser Teil der wirtschaftlich armen Nationen steht in mehr oder weniger direkter Abhängigkeit vom Weltmarkt, westlicher Hochfinanz und Grossunternehmer, wobei eine reiche Oberschicht auch in den armen Ländern von diesen Beziehungen profitiert.» Trotz der politischen Unabhängigkeit der Entwicklungsländer übten die Industriestaaten noch immer grossen Einfluss aus. Dies zeige sich daran, dass «auf Schritt und Tritt unsere eigene sogenannte Erste Welt» in Afrika angetroffen werde. Zusätzlich schlug er einen Bogen zur beginnenden Diskussion um Wachstumsgrenzen[123] und Umweltprobleme, indem er auf die negativen Auswirkungen des «unkontrollierten wirtschaftlichen Wachstums, das uns letztlich zu zerstören droht», verweist. Schweizer legte allerdings Wert darauf, nicht als Theoretiker, sondern als Praktiker wahrgenommen zu werden. Er habe «diese allmähliche Europäisierung

120 Ebd., S. 16 f.

121 Es diskutierten Noa Vera Zanolli vom DftZ, Andreas Bänziger von Swissaid, Richard Haller als Vertreter der reformierten Kirche Bern und Ulrich Schweizer. Die Moderation übernahm Urs Jaeggi von der Zeitschrift «ZOOM-Filmberater». Über die Resultate der Diskussion liegen keine Quellen vor. Vgl. die selbst gebastelte Einladung: «African Riviera Entwicklung wohin» von Hand geschrieben. Mit Maschine: «EIN NEUER FILM VON ULRICH SCHWEIZER IN KO-PRODUKTION MIT KEM. Vom Zelt zum Hotel Ivoire: Nomaden in der Sahelzone, Bauerngehöfte in der Savanne, Dorf im Regenwald, die Stadt.», in: CSZH, Zoom-Ordner A–An, Dossier zu African Riviera.

122 Ulrich Schweizer, Redetext zu Pressevorführung African Riviera – Entwicklung wohin? am 17. Mai 1975, in: PAUS, Dossier African Riviera, Auswertung, Verbreitung.

123 1972 war der Bericht des Club of Rome «Die Grenzen des Wachstums» publiziert worden. Seine grosse Verbreitung sorgte dafür, dass die Umweltthematik als globale Herausforderung wahrgenommen wurde, die auch das Verhältnis zwischen dem Norden und dem Süden betrifft. Vgl. Waldburger / Zürcher / Scheidegger, Dienst, S. 72 f.

der afrikanischen Gesellschaft auf einer Autoreise durch die Sahara persönlich erlebt». Wie bei seinen früheren Filmeinführungen forderte er abschliessend dazu auf, den Film als Basis für ein Gespräch über Entwicklungsfragen zu verwenden. Nur so könnten sich Einstellungen verändern.[124]

Mit seiner Rede lieferte Schweizer die fehlende Kommentarspur zum Film. Er wollte sichergehen, dass der Film richtig verstanden wurde. Dazu dienten auch die verschiedenen Begleitunterlagen.[125] Die Dokumentation zum Film enthält unter anderem eine Erklärung des Zentrum-Peripherie-Modells, auf das sich Schweizer in seiner Rede bezog. Das aus der Dependenztheorie abgeleitete Modell postuliert, dass periphere Gebiete nicht nur unter den Privilegien der Zentren leiden, sondern auch wegen der engen Verflechtung zwischen den Zentren der Ersten und der Dritten Welt benachteiligt seien. Die Begleitdokumentation beschränkt sich nicht auf die Analyse, sie präsentiert Vorschläge für sinnvolle Entwicklungshilfe.[126] Entwicklungszusammenarbeit soll sich auf die Ärmsten und auf kleinbäuerliche und genossenschaftliche Landwirtschaft konzentrieren, angepasste Technologien verwenden und möglichst vielen Leuten Arbeit verschaffen. Diese Aufzählung ergänzt die Forderungen, die im Film selbst durch Statements der afrikanischen Entwicklungsexperten oder durch die eingeblendeten Sätze aus der Arusha-Erklärung angedeutet, aber nicht ausgeführt werden. Sie vermitteln Hoffnung auf Entwicklungsmöglichkeiten und bieten ausserdem Anhaltspunkte für die Diskussion nach dem Film.

An der KEM-Herbsttagung 1975 war *African Riviera – Entwicklung wohin?* der Aufhänger, um fundiert über Entwicklungszusammenarbeit zu diskutieren. Der Titel der Tagung lautete: «Woher, Wohin, Bilanz». Zur Vorbereitung auf die geplanten Gruppengespräche standen auf der Einladung «7 Stichworte aus dem Film»,[127] welche die Aufmerksamkeit für die Filmlektüre schärfen sollten. Ulrich Schweizers Handnotizen zur Tagung[128] zeigen, dass Themen diskutiert wurden, die ihm besonders wichtig waren: die Fragwürdigkeit des Fortschrittsgedankens, der Umstand, dass der Film zwar die Dritte Welt zeige, aber die Erste meine, oder die Fragen des Menschseins an und für sich. Aller-

124 Schweizer, Redetext zu Pressevorführung African Riviera.

125 Ulrich Schweizer / KEM, African Riviera – Entwicklung wohin?, Begleitdokumentation zum Film, in: CSZH, Zoom-Ordner A–An, Dossier zu African Riviera. Teil der Dokumentation ist auch das Arbeitsblatt Kurzfilm von «ZOOM-Filmberater». Auf der Literaturliste steht unter dem Titel «Zum Thema Entwicklung» das Buch «Entwicklungsland Welt – Entwicklungsland Schweiz» zuoberst. Diese einflussreiche Publikation war das Resultat intensiver Debatten in der Vorbereitung zum Schweizer Entwicklungshilfegesetz. Siehe dazu Kapitel 2.

126 Vgl. Koordinationsstelle für Ökumene, Mission und Entwicklungsfragen, Was ist Entwicklung?, Oktober 1974, in: Schweizer/KEM, Begleitdokumentation zu African Riviera.

127 Eingeladen waren KEM-Mitglieder, die Matthäus-Kirchgemeinde und die Beauftragten für Mission und Brot für Brüder der bernischen Kirchgemeinden. Vgl. KEM, Einladung zur Herbsttagung 1975 am 26. 10. 1975, in: PAUS, Dossier African Riviera, Auswertung, Verbreitung.

128 Ulrich Schweizer, Handnotizen zur KEM-Herbsttagung in Bern, 26. 10. 1975, in: PAUS, Dossier African Riviera, Auswertung, Verbreitung.

dings fanden auch nach dieser Aufführung einige Anwesende, dass Kirche und Mission unterrepräsentiert seien.[129] Im Unterschied zu früher blieb die Kritik aber ohne Folgen für Schweizer.

In den Medien fand der Film nur wenig Resonanz.[130] Die Ausleihzahlen des Zoom-Filmverleihs[131] und die persönliche Erfahrung von Ulrich Schweizer sprechen aber von einem Erfolg. Der Film war ein beliebter Aufhänger für Diskussionen, die mit Blick auf das erste Schweizer Entwicklungshilfegesetz geführt wurden.[132] Schweizer selbst schrieb im Nachhinein, dass für ihn die vielen Gespräche mit dem Publikum die besten Momente seiner KEM-Filmzeit gewesen seien: «Es ist eine der befriedigendsten Formen mit Film zu arbeiten, wenn der Filmschaffende zugleich der Filmvorführende ist.»[133] Ausserdem setzte BfB *African Riviera – Entwicklung wohin?* in der aktuellen Kampagne ein[134] und führte den Film auf der Filmempfehlungsliste.[135]

Schweizer stellte auch Versionen in Französisch und in Englisch her, von denen er einige ins Ausland verkaufen konnte. Wieder war Deutschland der wichtigste Auslandsmarkt, allerdings mit wesentlich kleinerem Volumen als bei *Katutura.*[136] Dort erhielt der Film auch den einzigen Preis. Am 9. Internationalen Agrarfilmwettbewerb Berlin bekam er die «Goldenen Ähre», weil er die «Frage nach den Werten unserer Zivilisation, nach der Qualität des Lebens, nach dem

---

129 Im Privatarchiv von Ulrich Schweizer befinden sich einige Briefe an ihn, deren Autorinnen und Autoren sich an seiner Kritik am traditionellen Missionsverständnis störten. Siehe: PAUS, Dossier African Riviera. Auswertung, Verbreitung.

130 Eine Ausnahme ist die sehr positive Besprechung in der Zeitschrift der katholischen Mission Immensee. Vgl. EMK, Entwicklung wohin? En neuer Schweizer Film: African Riviera, in: Wendekreis 8–9 (1975), S. 46 f. Dort wird an die Verantwortung der westlichen Touristen appelliert. Ebenfalls lobend besprochen wurde der Film in der «National-Zeitung». Vgl. Verena Gessler, Film über entwickeltes Afrika. Absatzmärkte?, in: National-Zeitung am Wochenende, 27. 9. 1975.

131 Im Jahr 1975 wurde *African Riviera – Entwicklung wohin?* bereits 23-mal ausgeliehen, obwohl der Film erst im Juli in den Verleih Zoom kam. 1976 waren es 73-mal, 1977 34-mal, 1978 34-mal, 1979 35-mal. In den 1980er Jahren gingen die Zahlen zurück, aber noch 1990 verzeichnet die Zoom-Statistik vier Vorführungen. Vgl. CSZH, Zoom-Ordner Verleihstatistiken, 1975–1990.

132 Schweizer, Bericht mit persönlichen Gedanken, in: PAUS.

133 Ebd.

134 Vgl. Protokoll des BfB-Arbeitsausschusses der Sitzung vom 1. 9. 1975, in: Bfa-Archiv, Ordner BfB AA 75–76.

135 Bis 1979 enthielten die Kampagnenmaterialien von BfB immer länger werdende Filmempfehlungslisten mit Filmen aus den Beständen des Verleihs Zoom, des SELECTA-Verleihs und des KEM-Photodienstes. Ab 1980 wurden nur noch Neuerscheinungen aufgeführt. Für die älteren Produktionen wurde dann ein eigener Katalog herausgegeben. Vgl. Bfa-Archiv, Schachteln Kampagnenordner.

136 Abrechnungen aus dem Privatarchiv von Ulrich Schweizer zeigen, dass er deutschsprachige Kopien nach Deutschland und Holland verkaufen konnte, französischsprachige an das DM und nach Frankreich, englischsprachige nach England, Schweden, Australien und in die USA. Die wichtigsten Abnehmer waren das süddeutsche Missionswerk EMS, das schon eine grosse Menge von *Katutura*-Kopien bestellt hatte, mit sechs Kopien, das Diakonische Werk Stuttgart mit zwei. Auch die Landeszentrale für politische Bildung in Düsseldorf kaufte mehrere Kopien. Vgl. Abrechnung der Verkäufe, verschiedene Jahre, in: PAUS, Dossier African Riviera, Auswertung, Verarbeitung.

Ziel der Entwicklung […] mit Mitteln des Bildes und des Tons eindringlich» dargestellt habe.[137]

Obwohl *African Riviera – Entwicklung wohin?* einige Resonanz in den Diskussionen über Entwicklungspolitik im Allgemeinen und über das Verhältnis von Kirche, Mission und Entwicklungszusammenarbeit im Besonderen genoss, gelang Ulrich Schweizer der grosse Durchbruch nicht. Der Film beschritt zwar mit dem Verzicht auf gesprochenen Kommentar neue Wege, er verzichtete aber darauf, Thesen zu formulieren oder Lösungen zu präsentieren. Im Gegensatz zum gleichzeitig herausgekommenen Film *Die Bauern von Mahembe,* der ein Ujamaa-Dorf in Tansania porträtierte, wurde er von der Filmkritik nicht rezipiert.[138] Und die Missionsbewegung selbst konnte sich ebenfalls nicht wirklich für den Film erwärmen, worauf etwa der nur rudimentäre Filmhinweis in der KEM-Zeitschrift «Auftrag» schliessen lässt.[139] Wenig zur Verbreitung trug das Fernsehen bei. Es zeigte *African Riviera – Entwicklung wohin?* zwar, aber erst 1978 als Schulfernsehproduktion.[140]

5.4 Abschied von der Kooperation evangelischer Kirchen und Missionen

Während seiner ganzen Filmkarriere im Dienst der KEM dachte Ulrich Schweizer darüber nach, wie Entwicklungsthemen adäquat in Bilder und Töne übersetzt werden könnten und welche Rolle der Filmer spielen sollte. Der «Bericht, mit persönlichen Gedanken über bisherige und zukünftige Arbeit der KEM-Filmkommission» von 1976[141] belegt, dass er auch nach *African Riviera – Entwicklung wohin?* noch immer nicht zufrieden war. Er begründet darin ein weiteres Mal, weshalb er kein Autorenfilmer sein wolle: «Man könnte auch sagen: der Film soll der Peripherie dienen. Der Filmer leistet eine Art Hebammendienst. Das ist aber ein deutlicher Schritt weg vom Autorenfilm, wo der Autor mit seiner Sprache im Vordergrund steht.» Aber, so reflektiert er kritisch, auch seine Vorgehensweise genüge der Sache nicht. Obwohl er in *African Riviera – Entwicklung wohin?* den Afrikanern das Wort erteilte habe, sei dies letztlich nur ein Mittel gewesen, um «auf manipulatorische Art seinen Standpunkt zu ‹dokumentieren›». Er schlug deshalb vor, die Perspektive zu wechseln und von einem «wissenden Blick – aus einem erstarrten Bewusstsein heraus, der sich oft auf sich selber richtet – zu einem fragenden Blick, der mitmenschlichen Kommunikation verpflichtet,

137 KEM-Pressedienst, Pressebulletin 2/2 (1976), in: ABM, Ordner KEM Publikationen Photos Film 1967–31. 12. 70.

138 Zur Kontroverse über die *Bauern von Mahembe* in der Regie von Marlies Graf vgl. Rauh, Hilfsbedürftiges Afrika, S. 300–307.

139 African Riviera – Entwicklung wohin?, in: Auftrag 6 (1975). Ohne Bilder mit lediglich einer kurzen Zusammenfassung ganz am Schluss des Heftes bekam der Film weit weniger Aufmerksamkeit wie die Asien- oder die Südafrika-Filme in der gleichen Zeitschrift.

140 Programmhinweis in Tele. tv radio zeitung 46 (1978).

141 Schweizer, Bericht, mit persönlichen Gedanken, in: PAUS.

immer in Bereitschaft sich selber in Frage zu stellen», zu wechseln. Entscheidend sei, «wer im einem Film redet». In seinen eigenen Filmen habe er zu viel geredet, nicht nur im Kommentar, sondern auch durch die Montage: «Ich stellte zwar das Thema in den Dienst der Betroffenen, machte aber mich selber zum Sprachrohr der Betroffenen (z. B. Katutura) auch da, wo von der Situation her kein Grund vorhanden war, die Betroffenen nicht selber sprechen zu lassen.»[142]

Ulrich Schweizers Überlegungen hätten sicher auch einige Autorenfilmer interessiert, zumal sich zum Beispiel Peter von Gunten mit ähnlichen Gedanken beschäftigte. Schweizers Reserve gegenüber der Gilde der Autorenfilmer verhinderte aber offensichtlich die Kontaktaufnahme und war möglicherweise der Grund, weshalb er zu den Unbekannten der Schweizer Filmgeschichte gehört.

Schweizer konnte seine Ideen nicht mehr in die Praxis umsetzen. Nach dem Film *Bern Transit*[143] beendete er die lange Zusammenarbeit mit der KEM. 1981 übersiedelte er mit seiner Familie nach Kamerun, wo er für die Internationale Arbeitsorganisation (ILO) eine audiovisuelle Produktionsstätte für Ausbildungsfilme im Agrarbereich aufbaute.[144]

Aus den Quellen geht nicht hervor, ob Streit für den Abgang Schweizers verantwortlich war. Im Rückblick schrieb der spätere KEM-Filmkommissionspräsident Hermann Herzog, die Zusammenarbeit mit Ulrich Schweizer sei «manchmal nicht ohne Spannungen und Auseinandersetzungen über Mission und Entwicklung» verlaufen.[145] Dies deutet darauf hin, dass die KEM den Abgang begrüsste. Die Filmkommission wurde später mit Vertretern von DM, HEKS und BfB erweitert und die Zusammenarbeit mit dem evangelischen Mediendienst (mit ganzem Namen: Vereinigung für Film-, Radio- und Fernseharbeit der evangelisch-reformierten Kirchen der deutschen Schweiz) verstärkt. Sie verzichtete künftig auf die enge Zusammenarbeit mit einem einzelnen Filmemacher und unterstützte stattdessen verschiedene Koproduktionen.[146] Daraus entstanden

142 Ebd.

143 Der Film erzählt die Geschichte des nigerianischen Asylbewerbers «Viktor» und seines Aufenthalts in der Schweiz anhand von Interviews mit Personen, die ihm in verschiedenen Funktionen begegnet sind. Seine Premiere feierte *Bern Transit* am 12. 1. 1977. Vgl. Dumont/Tordajada, Histoire, S. 251 f.

144 Vor der Abreise nach Jaunde drehte Schweizer noch zwei Filme: *Einer für viele – Viele für einen* für das Schweizerische Rote Kreuz und *Plan-Fixe: Arnold Kübler.* Vgl. Schweizer, Curriculum-Vitae (o. D.), in: PAFR.

145 Hermann Herzog, Eigen- und Koproduktionen der KEM und anderer Organisationen kirchlicher Entwicklungshilfe, 3. 3. 1981, Beilage zur Einladung der KEM-Filmkommissionssitzung vom 23. 3. 1981, in: ABM, Ordner Konf. der Inlandbeauftragten Film-Kommission 1981–.

146 Hermann Herzog, Eigen- und Koproduktionen der KEM und anderer Organisationen kirchlicher Entwicklungshilfe, 3. 3. 1981, in: ABM, Ordner Konf. der Inlandbeauftragten Film-Kommission 1981–.

sowohl konventionelle Entwicklungshilfefilme[147] als auch erstmals ein Film, der von einem Autor aus dem Süden realisiert wurde.[148]

Trotz Schweizers abruptem Abgang profitierte die KEM sehr von der Zusammenarbeit. Er stellte seine Expertise voll und ganz in den Dienst der Sache und lief bei Auseinandersetzungen nicht davon.

Ulrich Schweizer seinerseits hatte das Glück, dass die Missionsbewegung Ende der 1960er Jahre eine Phase der Neuorientierung durchmachte, welche die Bereitschaft erhöhte, auch ungewohnte Wege zu beschreiten. Ausserdem waren ihm die kirchlichen Mediendienste und ihre Verleihorganisationen, die für die Verbreitung von entwicklungsrelevanten Filmen wichtigsten Organe in der Schweiz, immer wohlgesinnt. Die Redakteure der Zeitschrift «Filmberater» beziehungsweise «ZOOM-Filmberater» unterstützten seine Produktionen ebenfalls.

In den zehn Jahren Zusammenarbeit mit der KEM gelang es Schweizer, Missionsinhalte in Dokumentarfilme zu übersetzten und damit einen Beitrag zur Entwicklungsdebatte zu leisten. Er blieb ein Zweifler, der mit seinen Filmen grundsätzliche Fragen zu Sinn und Möglichkeiten von Entwicklungszusammenarbeit stellte. Weder präsentierte er fertige Lösungen noch warf er sich mit voller Brust in die entwicklungspolitischen Diskussionen, wie es der selbstbewusste Autorenfilmer Peter von Gunten tat.

147 Zum Beispiel *Indonesia Raya (Indonesien – Vielfalt in der Einheit)* von Roland Dumartherey. Vgl. Ein neuer KEM-Film informiert über Indonesien, in: Filmberater 10 (1977), S. 35. Der Film bietet zuerst einen populärethnografischen länder- und völkerkundlichen Überblick und dokumentiert anschliessend die Tätigkeit verschiedener Missionen.

148 Der Film hiess *YAN-KI – Made in Hongkong.* Der Philippine Kidlat Tahimik thematisierte darin «die Arbeiterproblematik in Hongkong mit ihren multinationalen Verflechtungen, dargestellt am Leben einer Familie mit ihrem ersten Kind». Vgl. Hermann Herzog, Eigen- und Koproduktionen der KEM und anderer Organisationen kirchlicher Entwicklungshilfe, 3. 3. 1981, in: ABM, Ordner Konf. der Inlandbeauftragten Film-Kommission 1981–.

6 Peter von Gunten: Erfinder des engagierten entwicklungspolitischen Films

Mehr noch als René Gardi und Ulrich Schweizer beeinflusste Peter von Gunten die Entwicklungsdebatte in der Schweiz. Seine Filme, welche Opfer ungerechter globaler Verteilung von Handelsmacht und Ressourcen porträtierten, veranschaulichten in idealer Weise das neue Entwicklungsnarrativ der 1970er Jahre.

Peter von Gunten (* 1941) war einer der Baumeister des Neuen Schweizer Films.[1] Im Unterschied zum gleichaltrigen Ulrich Schweizer verstand er sich als Autorenfilmer, der seine Filme zwar von Entwicklungsorganisationen mitfinanzieren liess, das Heft von der Idee bis zur Auswertung aber in der Hand behielt.

Mit seinen entwicklungspolitischen Filmen und seinem Engagement ergänzte von Gunten die mehrheitlich auf das Binnengeschehen fokussierten Arbeiten der anderen jungen Schweizer Filmschaffenden um eine globale Dimension. Bevor er seinen ersten Dokumentarfilm in Lateinamerika drehte, bewegte sich der gelernte Grafiker und Fotograf in der Berner Kunstszene[2] und fiel mit einigen Experimentalfilmen an den Solothurner Filmtagen auf.[3]

Von Guntens langjähriges Entwicklungsengagement begann in den 1960er Jahren, als er ein eigenes Atelier für Grafik und Fotografie betrieb und mehrfach an Ausstellungen für den DftZ beteiligt war.[4] Unzufrieden mit dem Gezeigten, begann er sich intensiv mit der Geschichte Lateinamerikas und mit der wirtschaftlichen und kulturellen Verflechtung zwischen der Schweiz und der Dritten Welt zu beschäftigen.[5] Besonders interessierte er sich für das eigenständige lateinamerikanische Kino,[6] dessen Filme in Filmclubs gezeigt wurden.

---

1 Zu von Guntens Filmwerk vgl. die Zusammenstellungen in: Hans Hodel / Urs Jaeggi (Hg.), Bern und die Welt. Peter von Gunten. Ein Dokumentarist seiner Zeit, Bern 1996.

2 Von Gunten erzählt darüber in einem Interview, das Thomas Schärer und Fred Truniger am 5. 7. 2013 im Rahmen des Projekts «Schweizer Filmexperimente 1950–1988» der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK) durchführten. Informationen bei den Autoren erfragt, die Interviews sind nicht publiziert.

3 Hodel/Jaeggi, Bern und die Welt, S. 6–15.

4 So z. B. an der Mustermesse Basel. Vgl. die Zusammenstellung: Peter von Gunten, Biographie, 21. 1. 2015, in: PAFR.

5 Aus den Unterlagen zu *Bananera Libertad* im Privatarchiv von Peter von Gunten (PAPvG) geht hervor, dass er u. a. ein Gespräch mit dem Kaffee-Importeur Walter Matter in Genf über die Umgehung der Kontingenzpolitik für Kaffee geführt hatte. Andere Auskunftspersonen fand er in der Eidgenössischen Handelsabteilung, bei Pro Helvetia und der Basler Mission. Vgl. maschinengeschriebene Notizen (ohne Datum), in: PAPvG, Schachtel Bananera Libertad, Mäppchen Treatment The Way of Life.

6 Zur Anziehungskraft des lateinamerikanischen Kinos für das westliche Publikum vgl. Wilhelm Roth, Der Dokumentarfilm seit 1960, München 1982, S. 27.

Eine wichtige Rolle spielte ausserdem das Filmfestival in Oberhausen, wo von Gunten in den 1960er Jahren mit anderen Filmkulturen in Berührung kam.[7]

Die politischen, sozialen und kulturellen Entwicklungen in Lateinamerika faszinierten in den 1960er und 70er Jahren viele junge Menschen aus Westeuropa, weil sie Hoffnungen auf eigenständige Entwicklungen nährten. Diktatorenstürze wie in Kuba oder der Versuch von Salvador Allende, in Chile einen eigenständigen Sozialismus einzurichten, waren populär. Während für Kuba bereits in den 1960er Jahren Solidaritätskomitees in der Schweiz aktiv waren, kam die grosse Welle von Lateinamerika-Solidaritäten erst nach dem Sturz von Salvador Allende durch General Augusto Pinochet 1973 in Chile auf. Später entstanden Komitees zu El Salvador, Guatemala, Nicaragua und Uruguay.[8]

Peter von Gunten realisierte neben den Dokumentarfilmen Spiel- und Fernsehfilme,[9] betätigte sich als Kameramann[10] und führte eine eigene Produktionsfirma. Er engagierte sich zudem in filmpolitischen Gremien[11] und war 1976 bis 1981 Mitglied der Fraktion Junges Bern in der stadtbernischen Legislative (Stadtrat).[12]

6.1 «Bananera Libertad» (Bananenfreiheit): der Pionierfilm

Mit *Bananera Libertad*[13] schuf Peter von Gunten 1970 einen «entwicklungspolitischen Schlüsselfilm», weil er das neue Entwicklungsnarrativ filmisch umsetzte und zu dessen Verbreitung beitrug. Die Ausleihzahlen belegen, dass der

7 Im Interview mit Thomas Schärer und Fred Truniger sagte von Gunten, dass er ab 1965 jedes Jahr zusammen mit Kurt Gloor nach Oberhausen gereist sei. Vgl. Schärer/ Truniger, Interview mit Peter von Gunten, 5. 7. 2013. Das Interview entstand im Rahmen des SNF-geförderten Forschungsprojektes, Schweizer Filmexperimente und wurde mir von Thomas Schärer zur Verfügung gestellt. Vgl. ausserdem Urs Jaeggi, Peter von Gunten. Vom Autodidakt zum Spielfilmregisseur, in: ZOOM-Filmberater 2 (1974), S. 14–19, hier S. 14.

8 Kalt, Tiersmondismus, S. 324. In Deutschland war eine ähnliche Entwicklung zu beobachten. Vgl. Claudia Olejniczak, Die Dritte-Welt-Bewegung in Deutschland. Konzeptionelle und organisatorische Strukturmerkmale einer neuen sozialen Bewegung, Wiesbaden 1999, S. 125.

9 Von Guntens Filme sind auch in Dumont/Tordajada, Histoire, beschrieben.

10 Unter anderem führte er die zweite Kamera beim kontroversen Thesenfilm von Kurt Gloor *Die Landschaftsgärtner,* der 1970 an den Solothurner Filmtagen Premiere feierte. Vgl. Schärer, Gotthelf, S. 385. Eine sehr positive Rezension schrieb Bruno Jaeggi, Vom Weltschmerz zur Agitation. Bericht von den 5. Solothurner Filmtagen, in: Radio + Fernsehen 6 (1970), S. 12–14.

11 Zu nennen sind vor allem: Vorstandsmitglied im Verband Schweizerischer Filmgestalter (VSF, Ende 1960er Jahre bis 1983, Präsident Mitte 1981 bis Mitte 1983); Mitbegründer des schweizerischen Filmzentrums und des Filmverleihs «Filmpool» Ende 1960er Jahre; Mitglied der Eidgenössischen Filmkommission und Mitglied der Jurys für Herstellungsbeiträge und für Qualitätsprämien; Mitglied der Kommission Foto, Film und Video des Kantons Bern (1975–1979); Präsident der Arbeitsgemeinschaft der Urheberinnen und Urheber (1989–1992).

12 Besondere Aufmerksamkeit erhielt von Gunten als Präsident der stadträtlichen Gesprächsdelegation während der Jugendunruhen 1980/81. Vgl. Hodel/Jaeggi, Bern und die Welt, S. 117.

13 Der Titel erscheint in unterschiedlichen Schreibweisen, mit oder ohne Bindestrich. Im Film selbst erscheint der Titel in Grossbuchstaben ohne Bindestrich: BANANERA LIBERTAD. Beide Wörter bezeichnen zwei Stationen der Betriebsbahn auf dem Gelände der United Fruit Company in Guatemala. Von Gunten verband sie zu einem Wortspiel.

Film die meistgezeigte Produktion im Parallelverleih war.[14] *Bananera Libertad* war sowohl Autoren- als auch Gebrauchsfilm. Einerseits wurde er an Festivals für seine filmischen Eigenschaften gewürdigt und ausgezeichnet. Andererseits diente er als entwicklungspolitische Diskussionsgrundlage in Schulzimmern und Gemeindesälen, wo er häufig in Anwesenheit des Regisseurs präsentiert wurde.

Das erste Exposé[15] von 1969 prangert die Überheblichkeit der Europäer an, die in der Entwicklungsdiskussion den eigenen «way of life» für den einzig richtigen halten. Den Europäern wird vorgeworfen, «in einem heute recht anachronistischen vulgärdarwinismus befangen»[16] zu sein und das technokratische Niveau als Erlösung zu präsentieren. Der Text warnt aber ebenso vor dem Gegenteil, vor «ethnografischen idealisierungen», welche die ökonomischen Probleme verkennen.

Als von Gunten die Entwicklungsorganisation Helvetas wegen eines Unterstützungsbeitrags anfragte, war Geschäftsleiter Peter Arbenz vom Vorschlag, Entwicklungsdifferenz als Gerechtigkeitsproblem darzustellen, sehr angetan.[17] Helvetas befand sich Ende der 1960er Jahre in einer Phase der Neuorientierung, die zur Professionalisierung, zur Ausweitung der Einsatzgebiete und wie bei vielen anderen Entwicklungsorganisationen zu einer neuen Prioritätensetzung führte. Neben den Hilfsprojekten, die Helvetas in verschiedenen Regionen durchführte, erhielt die entwicklungspolitische Bewusstseinsbildung in der Schweiz mehr Gewicht.[18] Dokumentarfilme sollten dabei eine wichtige Rolle spielen.

Vor diesem Hintergrund sprach der Helvetas-Vorstand eine Kreditgarantie für die Herstellung des Films.[19] Arbenz begründete die Unterstützung damit, dass die Inlandarbeit nach dem Projektfilm *Dschai Nepal* von 1964 ein neues Produkt brauche.[20] Gefragt war ein «filmischer Markstein», der die «grundsätz-

14 Hodel/Jaeggi, Bern und die Welt, S. 30.

15 Peter von Gunten, film «way of life», arbeitstitel, November 1969, in: PAPvG, Schachtel Bananera Libertad, Mäppchen Treatment The Way of Life. In der Vorbereitung arbeitete von Gunten mit dem Schriftsteller und Arzt Walter Vogt zusammen, der bei der späteren Realisierungsphase aber nicht mehr dabei war.

16 Vgl. ebd. Dieses und spätere Exposés sowie andere Texte von Guntens sind konsequent in Kleinbuchstaben verfasst.

17 Zur Geschichte von Helvetas siehe Möckli, Helvetas.

18 Vgl. Möckli, Helvetas, S. 81–84.

19 Es ging um 50'000 Franken bei einem Budget von 84'500 Franken. Vgl. Peter Arbenz, Brief an Mitglieder des Zentralvorstandes und Exposé über das Helvetas-Filmprojekt «Way of Life», 11. 3. 1970, in: BAR, J2.261#2002/215#1351*. Arbenz argumentierte, dass die Kreditgutsprache letztlich durch Sponsoren abgedeckt werden könnte und nur im Notfall von Helvetas getragen werden müsse. 30'000 Franken steuerte der Bund bei, was einen zu deckenden Restbetrag von 48'500 Franken ergab. Helvetas hatte bereits 6000 Franken für Vorbereitungsarbeiten bezahlt. Vgl. Protokoll der Sitzung des Zentralvorstandes vom 18. 12. 1969, in: BAR, J2.261#2002/215#1351*.

20 *Dschai Nepal* war einer der ersten Entwicklungshilfefilme im Bestand des SSVK und im Programm des Schweizer Fernsehens. Vgl. Kapitel 1. Zu Beginn der 1970er Jahre finanzierte Helvetas neben *Bananera Libertad* zwei weitere Filmprojekte. Der erste Film wurde aus Amateurmaterial von Hans Bosshard und Dr. Hans Müller zusammengestellt und berichtete über die Helvetas-Projekte in Nepal. Der zweite war der von der Schweizer Cinégroup produ-

liche Diskussion» anheize, gleichzeitig breite Publikumskreise erreiche und in den Schulen zu Aufklärungszwecken eingesetzt werden könne. Arbenz war der Überzeugung, dass auch das DftZ, das Rote Kreuz oder die Arbeitsgemeinschaft der Hilfswerke an Kopien des Films interessiert seien und dass eine sehr breite Auswertung via Parallelverleiher sowie über «Fernsehen, Kino, Tagungen, Festivals, ambulante Vortragstourneen usw.» möglich sei.[21]

Inhaltlich sollte der Film die Beziehungen zwischen Industrie- und Entwicklungsländern als gegenseitigen Entwicklungsprozess darstellen, Entwicklungsprobleme grundsätzlich und nicht anhand von konkreten Projekten ansprechen und Wege der Entwicklungsförderung aufzeigen. Da ein breites Publikum anvisiert werde, dürfe es kein Experimentalfilm sein. Dies schliesse aber eine «eigenwillige formale Gestaltung» nicht aus.[22] Arbenz betonte, es handle sich nicht um einen Auftragsfilm, sondern um einen Film, bei dem sich beide Produktionspartner «mit dem Endprodukt voll identifizieren können». Er lobte die ausführliche Auseinandersetzung von Guntens mit dem Thema, weil die Schlussfolgerungen des jungen Filmemachers mit der Helvetas-Politik übereinstimmten. Schliesslich garantierte Arbenz eine enge Begleitung des Projekts durch Helvetas, die von Gunten mit Fachliteratur versorgen, ihm Experten vermitteln und bei der Auswahl der Sujets in der Dritten Welt helfen werde.

Arbenz' ausführliche Argumentation beweist die hohen Erwartungen, die er dem Medium Film im Allgemeinen und dem Projekt von Guntens im Besonderen entgegenbrachte. Seine Begründungen kamen an, der Zentralvorstand bewilligte die Kreditgarantie, allerdings unter der Bedingung «dass Helvetas auf den Inhalt des Filmes entscheidend Einfluss nehmen kann».[23]

Als Erstes beteiligte sich Helvetas an der Auswahl der Drehorte. Arbenz reiste im Sommer 1970 zusammen mit Helvetas-Vizepräsident Walter Renschler nach Lateinamerika, um im Gespräch mit Fachleuten vor Ort neue Einsatzgebiete zu evaluieren. Ihre Route führte sie von Argentinien über Paraguay, Brasilien, Guatemala und Mexiko in die USA.[24] Sie hinterliessen von Gunten, der kurze Zeit später auf der gleichen Route nachreiste, Adressen von Kontaktpersonen.[25]

---

zierte Auftragsfilm *Fah Nchi,* der den Bau von Wasserversorgungen in Kamerun thematisierte. Vgl. Peter Arbenz, Brief an Mitglieder des Zentralvorstandes, Antrag zur Genehmigung eines Projektfilm-Kredites Kamerun von Fr. 50'000.–, ad Traktandum 2 der ZV-Sitzung vom 28. 11. 1970 in Biel, BAR, J2.261#2002/215#1350*.

21 Peter Arbenz, Brief an Mitglieder des Zentralvorstandes und Exposé über das Helvetas-Filmprojekt «Way of Life», 11. 3. 1970, in: BAR, J2.261#2002/215#1351*.

22 Arbenz hatte diese Argumentation dem erweiterten Exposé von Guntens entnommen. Vgl. Peter von Gunten, film «way of life», arbeitstitel, November 1969, in: PAPvG, Schachtel Bananera Libertad, Mäppchen Treatment The Way of Life.

23 Protokoll der Zentralvorstandssitzung vom 14. 3. 1970, in: BAR, J2.261#2002/215#1351*.

24 Ihre Stationen waren Buenos Aires in Argentinien, Asunción, Encarnacion und Puerto Presidente Stroessner in Paraguay, São Paulo und Rio de Janeiro in Brasilien, Guatemala-Stadt (mit einigen Exkursionen), Mexiko-Stadt, New Orleans, Washington und New York. Vgl. Bericht über die Abklärungsmission der Herren Dr. W. Renschler und P. Arbenz nach Lateinamerika vom 30. Juli bis 23. August 1970, in: BAR, E2005A#1983/18#679*.

25 Von Gunten war mit Robert Schär unterwegs, der als Tontechniker, Träger und Übersetzer

Diese lieferten ihm wichtige Anhaltspunkte, um geeignete Themen und Orte für seinen Film zu finden.

Die auf der Reise eingefangenen Bilder und Töne montierte von Gunten zu einem Film mit acht Kapiteln. Gezeigt werden Beispiele von Ausbeutung und Unterdrückung in den von Militärregimen beherrschten Ländern Paraguay, Peru und Guatemala. *Bananera Libertad* beschränkt sich nicht darauf, Armut und Not ins Bild zu setzen, sondern benennt die Verantwortlichen in den betreffenden Staaten und in den Industrieländern. Der Film ergreift zwar Partei für die Bäuerinnen und Bauern und für die Arbeiterinnen und Arbeiter, selbst kommen sie aber nur einmal zu Wort. So ist es dem von zwei Männerstimmen gesprochenen Kommentar vorbehalten, einerseits die Filmbilder zu kontextualisieren und andererseits entwicklungspolitische Zusammenhänge, die nicht aus den Bildern allein herauszulesen sind, zu erklären. Auffallend ist der Wechsel von Farb- und Schwarzweissaufnahmen. Die farbigen Bilder zeigen die schöne Postkartensicht der Natur sowie die privilegierten Menschen und ihre Wohnlagen. In Schwarzweiss sind dagegen die meist triste Realität der Armen und die Personenstatements gehalten. Die wenigen Hilfsprojekte – eine Krankenstation in Paraguay und ein Kinderhort in Lima – werden nicht als Lichtblick, sondern als sinnlosen Tropfen auf den heissen Stein dargestellt.

In den ersten drei Kapiteln, welche Bauernarmut in Paraguay und Landflucht sowie Minenarbeit in Peru thematisieren, sind keine sprechenden Menschen im Bild zu sehen. In den folgenden Kapiteln kommen eine Unternehmerin, zwei Grossgrundbesitzer und ein amerikanischer Manager zu Wort. Die Tessinerin Lilly Celsi del Monico, die in Paraguay eine Zuckerrohrplantage betreibt, klagt über Absatzschwierigkeiten für ihre Zuckerprodukte auf dem Weltmarkt und macht die Industrieländer dafür verantwortlich. Ihre Forderung, anstelle von Hilfsgeldern ihre Produkte zu fairen Bedingungen verfügbar zu machen, lässt sie nicht als machtgierige Ausbeuterin erscheinen, sondern als eine verantwortungsvolle Unternehmerin, die sich für bessere globale Handelsbedingungen einsetzt. Die drei anderen sprechenden Personen kommen dagegen schlecht weg. Ihre Aussagen entlarven sie als mitverantwortlich für die Unterdrückung der ländlichen Bevölkerung Guatemalas. Domingo Goigolea erzählt ohne Skrupel von den wenigen Rechten und den vielen Pflichten der Arbeiter auf seiner Finca. Emilio Glinz, der wegen seiner Schweizer Vorfahren Deutsch spricht, gibt bei abgeschalteter Kamera zu, dass Guerilleros erschossen und ins Meer geworfen werden. Ohne sein Wissen lief das Tonband weiter, weshalb dieses Geständnis im Film zu hören ist. Der dritte Mann wird als Mr. Taylor, Direktor der United Fruit Company (UFC) in Guatemala, vorgestellt. Er berichtet über die hohe Wertschöpfung der Bananenproduktion in Guatemala, weigert sich aber darüber Auskunft zu geben, welche Konsequenzen

fungierte. Andere Drehvorschläge stammten von Mitarbeitern der Schweizer Botschaften und von Experten der technischen Entwicklungshilfe. Vgl. Peter Arbenz, Die «Bananera Libertad-Story», in: Partenaires = Partnerschaft. Zeitschrift des Schweizer Aufbauwerks für Entwicklungsländer 11/43 (1971), S. 4.

der Sturz der Regierung von Giacobo Árbenz Guzmán 1954 für die UFC hatte. Diese Szenen nehmen Bezug auf die junge Geschichte Guatemalas. Die 1951 gewählte Regierung hatte das ungerecht verteilte Land teilweise zu enteignen und neu zu verteilen begonnen. Die UFC war davon besonders betroffen, weil sie die mit Abstand grösste Landbesitzerin mit eigener Eisenbahn und eigenem Hafen war. Nach Árbenz' Beseitigung, die nachweislich mit massgeblicher Hilfe des US-amerikanischen Auslandsgeheimdienstes CIA erfolgte, wurde die Landreform rückgängig gemacht. Es folgte eine lange Reihe von Militärdiktaturen begleitet von Guerilla-Aktivitäten und Bürgerkrieg.[26] Als von Gunten den Film drehte, war Colonel Carlos Arana Osorio an der Macht. Mithilfe von amerikanischen Militärberatern verschärfte er den Kampf gegen die Guerilla.[27]

Den Schluss des letzten Kapitels über die Bananenproduktion in Guatemala macht eine Episode aus der Schweiz, wo der Einkaufschef eines nicht weiter benannten Grossverteilers über den Import von Bananen aus Guatemala bei der UFC und über die tiefen Preise für Bananen in den Schweizer Läden spricht.

Grosse Nachfrage, breite Zustimmung

Bananera Libertad lief erstmals an den Solothurner Filmtagen 1971. Die häufigen Erwähnungen in Sammelrezensionen und die Veröffentlichung von Fotografien aus dem Film zeugen vom positiven Echo. Das Lob strich vor allem die sachliche und informative Art der Darstellung heraus, die den Film von polemischen Berichten über die lateinamerikanische Revolutionsromantik unterscheide.[28]

Nach den Filmtagen organisierte Helvetas eine separate Premiere für Freunde und die Presse, wo der Film als Gebrauchsfilm für Gruppen, Schulen, Parteien und andere Interessenten beworben wurde. Die Organisation hoffte, mithilfe des Films das Bewusstsein «für eine almosenfreie, aber auf wirkliche Reformen zielende Hilfe an Entwicklungsländer» zu wecken.[29] Helvetas widmete ausserdem einen Teil der «Partnerschaft»-Ausgabe vom April 1971 dem Film.[30] Der ein-

26 Russell Crandall, America's Dirty Wars. Irregular Warfare from 1776 to the War on Terror, New York 2014, S. 240–244.

27 Ebd., S. 258 f.

28 Vgl. z. B.: Balts Livio, Solothurner Tagebuch, in: Vaterland, 13. 2. 1971; Heinrich von Grünigen, Tagesbericht von den Solothurner Filmtagen 1971, in: Der Bund, 7. 2. 1971; db, Rosinen aus einem Kuchen aus Langeweile, in: NZZ, 6. 2. 1971. In der Romandie fiel die Reaktion verhaltener aus als in der deutschen Schweiz. Die beiden Lausanner Blätter «Feuille d'avis de Lausanne» und «Nouvelle Revue de Lausanne» fanden den Film zu brav. Siehe: Cl. Vn., Cinéma suisse à Soleure, in: Feuille d'avis de Lausanne, 6. 2. 1971; Soleure 1971: Quelques films suisses alémaniques, in: Nouvelle Revue de Lausanne, 13. 2. 1971. Nur die Freiburger «La Liberté» gestand dem Film eine politische Reflexion über die Ausbeutung Lateinamerikas durch den westlichen Block zu. Siehe Claude Chuard, Les 6es Journées cinématographiques de Soleure, in: La Liberté, 6. 2. 1971.

29 Die Helvetas-Premiere fand am 24. 3. 1971 statt. Vgl. Tages-Anzeiger, 25. 3. 1971. Auch «Die Tat» vom 26. 3. 1971 berichtete positiv und lobend über den Film und die Präsentation.

30 Es handelte sich um eine Sondernummer der «Partnerschaft». Vgl. Zusammenkunft ver-

leitende Grundsatzartikel[31] von Nationalrat und Helvetas-Vizepräsident Walter Renschler stellt die Aussagen des Films in den internationalen Entwicklungskontext. Er betont, dass die Entwicklungsziele, die an der 25. Sitzung der UNO-Generalversammlung formuliert worden waren, nur durch Veränderungen im Welthandelssystem verwirklicht werden könnten. Er bricht in seinem Text auch eine Lanze für die technische Hilfe und macht damit klar, dass Kritik an der ungerechten Verteilung von Macht und Reichtum nicht ausreiche, um die Armut im Süden zu bekämpfen. Die «Vermittlung von Wissen und Können» sei unbedingt nötig, um die wirtschaftliche Leistungsfähigkeit der Entwicklungsländer zu verbessern: «Industrieanlagen sind sinnlos, wenn Facharbeiter, Werkmeister und leitendes Personal fehlen.»[32] Mit diesen einleitenden Worten umriss Renschler das Spannungsfeld, in dem sich die Entwicklungsorganisationen zu Beginn der 1970er Jahre befanden: auf der einen Seite galt es, die dependenztheoretisch fundierte Kritik, wie sie *Bananera Libertad* formulierte, aufzunehmen und zu diskutieren, andererseits blieb Helvetas der konkreten Projektarbeit vor Ort verpflichtet.

In den folgenden Artikeln der Zeitschrift steht der Film im Zentrum. Zusätzlich zu einer Zusammenfassung[33] sind zwei Making-ofs abgedruckt. Unter dem etwas reisserischen Titel «Die ‹Bananera Libertad›-Story» lobt Peter Arbenz die gute Zusammenarbeit zwischen Helvetas und von Gunten. *Bananera Libertad* sei ein «Autorenfilm», der zum Denken und Diskutieren über die Probleme der Entwicklungsländer anregen solle. Arbenz hebt auch den Beitrag von Helvetas hervor, etwa bei der Auswahl der Drehorte und bei der Bereinigung des Kommentartextes. Das Laienpublikum belehrt er über die «wochenlange Kleinarbeit des filmischen Handwerks».[34] Von Gunten seinerseits berichtet in Auszügen «Aus dem Filmtagebuch»[35] anekdotisch über Strapazen, Gefahren und Ängste während der Dreharbeiten.

Sowohl Arbenz wie von Gunten wollten mit ihren Artikeln die eigene Position stärken. Arbenz machte klar, dass Helvetas einen substanziellen Anteil zum Endprodukt beigetragen hatte. Von Guntens Geschichten von der Gefährlichkeit der Dreharbeiten charakterisierten den jungen Filmer als mutigen Mann, der für die gute Sache sein Leben riskierte.

---

schiedener Hilfsorganisationen für Entwicklungshilfe mit dem Dienst für technische Zusammenarbeit zur Besprechung gemeinsamer Probleme der Information, am 23. 3. 1971, Bern, in: BAR, E2005A#1983/18#121*.

31 Walter Renschler, Vorstoss in neue Leistungsdimensionen, in: Partenaires = Partnerschaft. Zeitschrift des Schweizer Aufbauwerks für Entwicklungsländer 11/43 (1971), S. 2 f.

32 Ebd., S. 3.

33 Es handelt sich um formale Angaben zum Film, eine kurze Zusammenfassung des Inhalts mit den wichtigsten Aussagen, dazu Auszüge aus dem Kommentar und eine Auswahl von Rezensionen, die anlässlich der Solothurner Filmtage verfasst wurden.

34 Peter Arbenz, Die «Bananera Libertad-Story», in: Partenaires = Partnerschaft. Zeitschrift des Schweizer Aufbauwerks für Entwicklungsländer 11/43 (1971), S. 4.

35 Peter von Gunten, Aus dem Filmtagebuch, in: Partenaires = Partnerschaft. Zeitschrift des Schweizer Aufbauwerks für Entwicklungsländer 11/43 (1971), S. 9.

Neben Helvetas interessierten sich besonders die kirchennahen Entwicklungsakteure für den Film. BfB nahm *Bananera Libertad* nicht nur in die Filmempfehlungen auf, sondern erwarb für 10'000 Franken auch das zweijährige uneingeschränkte Vorführ- und Verleihrecht.[36] BfB-Zentralsekretär Franz Baumann begründete das Engagement damit, dass der Film an Selbstverständlichkeiten rüttle: «Wer nach diesem Film auf seine saubere Weste pocht, macht sich selber etwas vor.» Der Film habe das Potenzial, den nötigen Bewusstseinsprozess einzuleiten. Er solle deshalb «nicht einfach als Kollektenappell» eingesetzt, sondern als «Anstoss zu fortlaufender Auseinandersetzung» gesehen werden.[37]

Bewusstseinsbildung steht auch im Fokus der umfangreichen Begleitdokumentation, die BfB zu *Bananera Libertad* verfasste.[38] Im ersten Text rät der Regisseur davon ab, die Filmvorführung mit politischen Stellungnahmen zu bewerben. Es sei sonst zu befürchten, dass interessiertes Publikum abgeschreckt werde, weil es einen ideologischen Film erwarte. Um Kritik an schlechter Bild- oder Tonqualität gar nicht erst aufkommen zu lassen, könne auf die schwierigen Entstehungsumstände hingewiesen werden. Als Drittes rät von Gunten, auf resignative Fragen von Jugendlichen zu antworten, dass es auch bei uns Privilegierte und Unterprivilegierte gebe. Die Jugendlichen sollten lernen, dass entscheidende Veränderungen in der Dritten Welt erst erfolgen würden, wenn sich in der Schweiz etwas ändere.

In einem zweiten Text steuert Rudolf Strahm, Sekretär des bernischen BfB-Komitees, zusätzliche Kontextinformationen zur politischen Situation an den Drehorten und zur Entwicklungspolitik aus dependenztheoretischer Perspektive bei.[39] In diesem Sinn sind auch seine Diskussionsanregungen zu verstehen. Er schlägt vor, die politischen Voraussetzungen für die ökonomischen Differenzen zwischen Lateinamerika und den Industrieländern und innerhalb der Entwicklungsländer zu thematisieren.

Der Film diente BfB dazu, die bereits an der interkonfessionellen Konferenz 1970 geschärften entwicklungspolitischen Argumente zu veranschaulichen. Die Diskussion um Entwicklungszusammenarbeit sollte sich nicht auf Projekte in einzelnen Ländern beschränken, sondern die Analyse von politischen und ökonomischen Strukturen mit einbeziehen.

---

36 Das Vorführrecht enthielt die Möglichkeit, eine unbeschränkte Anzahl Kopien zum Preis von je 2000 Franken zu beziehen. Die BfB-Kopien waren bei den Geschäftsstellen in Basel, Bern und Zürich sowie beim Pfarramt der Ökumene und Mission in St. Gallen erhältlich. Pro Vorführung wurde eine Miete von 60 Franken verlangt. Vgl. Protokoll BfB-Aktionskomitee, 24. Sitzung vom 27. 8. 1971, in: Bfa-Archiv, Schachtel Anfang II 1972.

37 Brot für Brüder zeigt: Bananera Libertad (ohne Datum), in: PAPvG, Schachtel Bananera Libertad, lose Unterlagen.

38 Die Filmzusammenfassung stammt von Dölf Rindlisbacher, Fritz Siegenthaler steuerte einige Statistiken zur lateinamerikanischen Wirtschaft und zur Verflechtung mit der Schweiz bei. Vgl. ebd.

39 Zu Strahms Engagement für Brot für Brüder vgl. Rudolf H. Strahm, Der aktionserprobte Achtundsechziger im Team der EvB 1974–1985, in: Holenstein/Strahm/Renschler, Entwicklung heisst Befreiung, Zürich 2008, S. 113–166, hier S. 118.

Auch die katholische Schwesterorganisation Fastenopfer engagierte sich für *Bananera Libertad.* Ihr Argument war, dass der Film die Schweizer Katholiken «von der Notwendigkeit einer Hilfe zu überzeugen und ihnen die Verantwortung gegenüber den Entwicklungsländern bewusst zu machen» vermöge.[40] Ausserdem organisierte der Stiftungsrat von Fastenopfer eine interne Aufführung des Films, an der unter anderen drei Bischöfe mit von Gunten diskutierten.[41]

Schliesslich machten sich die beiden christlichen Mediendienste für *Bananera Libertad* stark. Sie nahmen den Film in ihre neu ausgerichteten Verleihorganisationen auf[42] und der «Filmberater» veröffentlichte ein «Arbeitsblatt Kurzfilm».[43] Deren Autoren Ambros Eichenberger und Dölf Rindlisbacher empfahlen *Bananera Libertad* sowohl als «Motivationsfilm» wie auch als «Lehr- und Informationsfilm». Im Filmgespräch könnten die strukturellen Ursachen von Unterentwicklung hervorgehoben und die «Problematik der ausländischen Privatinvestitionen» reflektiert werden. Ausserdem schlagen sie vor, die Frage zu diskutieren, ob die Dritte wie die Erste Welt werden müsse.[44]

Der Einsatz der Hilfsorganisationen für den Film bildete eine wichtige Basis für dessen lange und verbreitete Verwendung. Das Engagement des Autors und Regisseurs selbst trug ebenfalls dazu bei, dass der Film und die darin verhandelten Themen ihre ausserordentliche Wirkung entfalten konnten.

Peter von Gunten besass eigene Filmkopien, die er vor Publikum mit anschliessender engagierter Diskussion vorführte.[45] Für 200 Franken plus Reisespesen bediente er Gymnasien, Kirchgemeinden, Parteianlässe oder etwa den Interdisziplinären Nachdiplomkurs über Probleme der Entwicklungsländer (INDEL) an der ETH Zürich.[46] Ausserdem nahm er an Anlässen einzelner Helvetas-Ortsverbände, wie beispielsweise in St. Gallen, teil.

---

40 Filme über die Dritte Welt, in: Filmberater 3 (1971), S. 48.

41 Kurzmeldung, Bananera Libertad wird dem Stiftungsrat des Fastenopfers vorgeführt, in: Filmberater 12 (1971), S. 256. Der Inhalt der Diskussion ist nicht dokumentiert.

42 Im August 1971 schlossen von Gunten und Helvetas gemeinsam einen Lizenzvertrag mit dem Verleih Zoom ab. Vgl. «filmlizenzvertrag zwischen den co-produzenten peter von gunten und verleih zoom, dez. 1974», in: CSZH, Zoom-Ordner Aus-B, Dossier Bananera Libertad. *Bananera Libertad* wurde von Film-Pool, dem Verleih des Schweizer Filmzentrums, verliehen. Vgl. Zusammenfassung von Bananera Libertad (deutsch und englisch), in: PAPvG, Schachtel Bananera Libertad, Mäppchen blau.

43 Ambros Eichenberger / Dölf Rindlisbacher, Filmberater-Arbeitsblatt Kurzfilm. Bananera Libertad (Bananenfreiheit), in: Der Filmberater 2 (1972), S. 31–34. Das Arbeitsblatt konnte ausserdem beim Filmbüro des Schweizerischen Katholischen Volksvereins (SKVV) bezogen werden. Der gleiche Text erschien in der evangelischen Schwesterzeitschrift «ZOOM». Vgl. Ambros Eichenberger / Dölf Rindlisbacher, Kurzfilm im Unterricht. Bananera Libertad (Bananenfreiheit), in: ZOOM 5 (1972), S. 8 f.

44 Ebd.

45 Peter von Gunten stellte auch eigene Begleitmaterialien her, die lediglich den Kommentartext und eine positive Rezension zum Film enthielten. Vgl. Peter von Gunten, Dokumentation zu Bananera Libertad (Bananenfreiheit), in: PAPvG, Schachtel Bananera Libertad, Mäppchen blau. Gemäss seiner eigenen Zählung begleitete er rund 250 Vorführungen des Films.

46 Vgl. z. B. Evang.-ref. Pfarramt Dornach, Brief an Peter von Gunten, 10. 5. 1971, in: PAPvG,

Die gut dokumentierte Projektion vom 10. Dezember 1971 gibt Aufschluss über von Guntens Argumentarium. Die lokale Ortsgruppe lud am UNO-Menschenrechtstag zu einem Filmabend in die Aula der Kantonsschule ein.[47] In der anschliessenden Diskussion versuchte von Gunten das Publikum von der Notwendigkeit tief greifenden Wandels in Lateinamerika zu überzeugen. Bezugnehmend auf eine Filmstelle, wo das Wort «Revolution» fällt, betonte er, eine Revolution brauche nicht blutig zu sein. Eine Verbesserung der Situation sei aber nur mit echten Reformen und nicht mit Heftpflastermethoden zu erreichen. Von Gunten zielte auch auf die unrühmliche Rolle der Schweiz. Sie könne sich stärker engagieren, um langfristig auf die Preisentwicklung einzuwirken oder um das Kreditwesen zu verbessern. Um dies zu erreichen, brauche es Aufklärungsarbeit. Von Gunten bekräftigte seine Entwicklungsdiagnosen, indem er sie denjenigen des etablierten Publizisten Lorenz Stucki entgegenstellte.[48] Dieser hatte in der gleichen Zeit wie von Gunten in Lateinamerika einen Film gedreht und ein Buch geschrieben.[49] Stucki ortete den Hauptgrund für die lateinamerikanischen Entwicklungsprobleme in der Faulheit und Trägheit der Menschen und behauptete, dass nur 40'000 Schweizer den Kontinent zum Laufen bringen würden.[50] Von Gunten geisselte dessen Überheblichkeit und bezeichnete ihn als «subtilen Rassisten». Nicht die Trägheit mache die Einwohner Perus arm, sondern die Resignation nach «jahrhundertelanger Ausbeutung und Knechtung, die durch die internationalen sozialen Verhältnisse verursacht» worden seien.[51]

Solche Diskussionsabende waren für den jungen Filmregisseur eine ideale Bühne. Anders als Ulrich Schweizer wollte er nicht im Hintergrund bleiben. Mit seinen engagierten Voten platzierte er sich selbst als Entwicklungsakteur, der nicht nur das Filmgeschäft versteht, sondern auch überzeugend die Gründe für andauernde Entwicklungsdifferenzen darlegen kann.

Eine weitere Bühne wurde von Gunten vom Deutschschweizer Fernsehen geboten. Zur Ankündigung der Ausstrahlung vom 16. April 1971 um 21 Uhr 05 in der Sendung *Filmszene Schweiz. Junge Schweizer Filmautoren* porträtierte die Programmzeitschrift den Film und dessen Autor und replizierte von Guntens

---

Schachtel Bananera Libertad, Mappe UniBern Presseinformationen Korrespondenz. Alle Verleih- bzw. Vorführverträge in: PAPvG, Schachtel Bananera Libertad, lose Unterlagen.

47 hst, Unbequeme Konfrontation, in: Die Ostschweiz 13. 12. 1971; mk, «Bananera Libertad» – Bananenfreiheit, in: Ostschweizer AZ, 14. 12. 1971.

48 Ebd.

49 Das Buch erschien 1971 unter dem Titel «Kontinent im Aufbruch. Südamerika auf dem Weg ins 21. Jahrhundert». Vor der Reise nach Lateinamerika hatte Stucki auch mit Helvetas Kontakt aufgenommen, und Peter Arbenz schrieb einen Brief an den Schweizer Botschafter in Paraguay und bat ihn, Stucki, der sich besonders für Entwicklungsprojekte in Paraguay interessiere, behilflich zu sein. Vgl. Peter Arbenz, Brief an Claude-Louis Piachaud, 13. 1. 1971, in: BAR, E2200.79#1989/156#72*.

50 Die Filmversion, die mir vorliegt, stammt aus dem Archiv von Helvetas. Sie trägt den Namen *Südamerika. Von Vorgestern nach Übermorgen. Ein Dokumentarbericht von Lorenz Stucki.* Sie bricht nach 43 Minuten ab. Vgl. BAR, J2.261#2006/293#175*.

51 mk, «Bananera Libertad» – Bananenfreiheit, in: Ostschweizer AZ, 14. 12. 1971.

entwicklungspolitische Argumente.[52] Unmittelbar nach der Ausstrahlung übertrug das Fernsehen ein Streitgespräch zwischen von Gunten und dem St. Galler Wirtschaftsprofessor Emil Küng, der mit von Guntens Thesen überhaupt nicht einverstanden war. Dem Schriftsteller Hugo Loetscher oblag die Aufgabe, die ideologisch gefärbte Diskussion aufzubrechen und zu versachlichen.[53]

Bananera Libertad wurde auch nach der Premiere in Solothurn ausgesprochen positiv rezensiert. Sachlichkeit, Objektivität und der Verzicht auf einfache Rezepte standen im Zentrum der veröffentlichten Besprechungen.[54] Neben den vielen lobenden Reaktionen auf den Film erschienen allerdings auch einige kritische Stimmen, die befürchteten, der Film könne der Reputation der Entwicklungshilfe schaden.

So klagte Pfarrer Jürg Jaggi in der evangelischen Wochenzeitschrift «Leben und Glauben»,[55] *Bananera Libertad* leiste der Entwicklungssache einen Bärendienst. Jaggi fand den Film schlecht fotografiert und inhaltlich polemisch zugespitzt. Zudem vermutete er, dass die als «Ausbeuter» charakterisierten Personen «pseudokommunistische Hassinstinkte» fördern und Unternehmer, die sich in Entwicklungsländern engagieren möchten, abschrecken würden. Die Folge sei, dass «der ganze Entwicklungskarren im Dreck» lande. Jaggi kritisierte das Engagement von Helvetas. Die Entwicklungsorganisation habe «zur Hilfe auch schon mehr Mut gemacht, als es in diesem Film geschieht».

Die gleiche Zeitschrift veröffentlichte zwei Monate später eine heftige Replik.[56] Von Gunten wirft Jaggi darin Diskussionsverweigerung vor, da dieser die gemeinsame Teilnahme an einem Podiumsgespräch verweigert habe. Von Gunten stört sich vor allem an Jaggis Verteidigung des Unternehmertums in Entwicklungsländern: «Dass menschliche Verantwortung und Unternehmertum schwer miteinander zu vereinen sind, hat schon einer vor 2000 Jahren gemerkt, als der die Händler zum Tempel hinausgeworfen hat.» Nach dem Bibelverweis, den von Gunten wohl mit Blick auf die religiösen Leserinnen und Leser der Zeitschrift platziert, ruft er die Geschichte als Zeugin auf. Diese habe zur Genüge bewiesen, dass der Weg der bisherigen Verantwortungsträger in «Elend, Hunger und Krieg» ende. Im abschliessenden Argument fügt von Gunten eine Portion Kolonialismuskritik hinzu. Die «weisse Rasse» habe unwiederbringliche Schäden durch «Eindringen in diese fremden Kulturkreise» verursacht. «Der daraufhin erfolgte kulturelle Bruch für die Ureinwohner und die Folgen daraus können

52 Andreas Feurer, Bananera Libertad, in: Radio + Fernsehen 15 (1971), S. 14 f.

53 Sebastian, Unser Fernsehkommentar, in: Der Landbote, 19. 4. 1971.

54 Martin Schaub, Die Hinwendung zum Sozialen, in: Die Weltwoche, 5. 2. 1971; Balts Livio, Solothurner Tagebuch, in: Vaterland 13. 2. 1971; LR, «Bananera Libertad», in: Tages-Anzeiger, 25. 3. 1971; Werner Jehle, Vor allem Schweizer Untergrund, in National-Zeitung, 3. 2. 1971; T. K., Schweizer Film entwächst den Kinderschuhen, in: Appenzeller Zeitung, 5. 2. 1971.

55 Jürg Jaggi, Bananera Libertad – mit Vorsicht zu geniessen!, in: Leben und Glauben 43 (1971), S. 10 f.

56 Peter von Gunten, Bemerkungen zum Artikel über den Film «Bananera Libertad», in: Leben und Glauben 52 (1971), S. 30 f.

nicht beschönigt und mit ein bisschen gutem Willen beseitigt werden.» Die Welt sei nicht mehr in Ost und West, sondern in Nord und Süd geteilt.[57]

Die zweite Fundamentalkritik an *Bananera Libertad* stammte vom Basler Soziologieprofessor Paul Trappe.[58] Dieser beschäftigte sich nicht nur theoretisch mit Entwicklungszusammenarbeit. Er war auch als Berater in Entwicklungsländern tätig. In den 1960er Jahren befasste er sich in mehreren Publikationen mit der Einrichtung von Genossenschaften als Entwicklungsinstrument.[59] In einem ganzseitigen Artikel der Wochenzeitung «Genossenschaft»[60] beschuldigte er den Film der groben Vereinfachung und der Verkennung der Realitäten und Möglichkeiten von Entwicklungshilfe in Lateinamerika. Von Gunten habe die filmtechnischen Manipulationsmöglichkeiten dafür missbraucht, Entwicklungsengpässe aufzuzeigen. Der Film suggeriere, dass die bisherige Entwicklungshilfe besser unterlassen worden wäre. Wie schon Jaggi wundert sich Trappe, dass eine etablierte Entwicklungsorganisation, «die ihre Existenz Spendengeldern aus weitesten Bevölkerungskreisen verdankt, die – sehr zu recht! – Vertrauen in den Sinn der Helvetas-Entwicklungsprojekte haben», einen solchen Film mitfinanziere.

Auch auf diese Kritik reagierte Peter von Gunten umgehend und verlangte vom «Genossenschaft»-Chefredaktor Werner Knecht die Veröffentlichung seiner Stellungnahme.[61] In harschen Worten beschuldigte er Trappe der Unsachlichkeit und der Unfähigkeit, Texte richtig zu zitieren und in den richtigen Zusammenhang zu stellen. Wie ein Anwalt zerpflückte er Trappes Kritik Wort für Wort. Frech forderte er zudem dazu auf, der Entgegnung einen Kasten beizufügen, in dem die Preise, die der Film bereits erhalten hatte, aufzuführen seien. Die Redaktion verweigerte die Publikation der Replik mit der Begründung, der Text polemisiere und enthalte persönliche Verunglimpfungen. Ausserdem nehme von Gunten zu den Vorwürfen gegenüber dem Film nicht Stellung.[62]

---

57 Vgl. ebd. Nochmals vier Nummern später erschien ein offener Brief von Jaggi an von Gunten, in dem von Gunten auf subtile Art als aufbrausender, humorloser Dogmatiker hingestellt wird. Vgl. Jürg Jaggi, Diskussion um den Film «Bananera Libertad», in: Leben und Glauben 4 (1972), S. 29.

58 Paul Trappe, Bananera Libertad – «Bananenfreiheit». Ist Entwicklungshilfe wirklich so sinnlos?, in: Genossenschaft, 2. 12. 1971.

59 1969 wurde er ordentlicher Professor für Soziologie und Vorsteher des Soziologischen Seminars in Basel (die Berufung nach Basel fand schon 1968 statt), 1970 erhielt er den «Triennial Jubilee Prize» der «International Co-operative Alliance» in London für das Buch «Die Entwicklungsfunktion des Genossenschaftswesens», 1970–1975 war er ausserdem Lehrbeauftragter der ETH im Interdisziplinären Nachdiplomkurs über Entwicklungsländer. Vgl. Victoria Jäggi / Ueli Mäder / Katja Windisch (Hg.), Entwicklung, Recht, sozialer Wandel. Festschrift für Paul Trappe zum 70. Geburtstag, Bern 2002, S. 642 f.

60 Paul Trappe, Bananera Libertad – «Bananenfreiheit». Ist Entwicklungshilfe wirklich so sinnlos?, in: Genossenschaft, 2. 12. 1971.

61 Peter von Gunten, Brief an Werner Knecht, 7. 12. 1971, in: PAPvG, Schachtel Bananera Libertad, Mäppchen rosa.

62 Annemarie Wyss, Brief an Peter von Gunten, 21. 12. 1971, in: PAPvG, Schachtel Bananera Libertad, Dossier Publikumsreaktionen. Im Antwortschreiben empörte sich von Gunten darüber, dass er nicht die gleichen Rechte erhalte wie Trappe: «sprechen wir doch offen. es ist für sie viel leichter, einen unsachlichen bericht von prof. trappe ihren lesern vorzusetzen als eine

Dieser Schlagabtausch legt einerseits die Bruchlinien in der Entwicklungsdebatte der frühen 1970er Jahre frei und zeigt andererseits auf, dass Dokumentarfilmen ein grosses Wirkungspotenzial zugeschrieben wurde. Während viele Entwicklungsorganisationen in *Bananera Libertad* eine plausible Begründung für das neue Entwicklungsnarrativ sahen, empfanden Praktiker den Film als Generalangriff auf die Entwicklungshilfe schlechthin. Die Kritik von Jaggi und Trappe implizierte, dass sich Dokumentarfilme zu Entwicklungsthemen auf positive Projektdarstellungen beschränken sollten. Für von Gunten boten die Kontroversen eine weitere Gelegenheit, sich als streitbaren und informierten Film- und Entwicklungsakteur zu profilieren.

Von Guntens Renommee als Pionier des engagierten entwicklungspolitischen Films wurde durch den enormen Erfolg von *Bananera Libertad* in Deutschland noch grösser. Bereits im Frühling 1971 nahm die Landeszentrale für politische Bildung in Düsseldorf den Film in den Verleih auf.[63] Ausserdem feierte *Bananera Libertad* an mehreren deutschen Festivals Erfolge. An den Filmfestspielen in Berlin 1971 gab die internationale katholische Filmorganisation OCIC eine «besondere Empfehlung» ab und das evangelische Pendant Interfilm sprach dem Film 4000 Deutsche Mark zu.[64] Danach schrieb die Zeitschrift «film-dienst» euphorisch, *Bananera Libertad* könne durch den «Verzicht auf plakative Parolen gegenwärtig und hierzulande zum brauchbarsten Film über die Probleme der dritten Welt überhaupt werden».[65] Kritische Stimmen, die dem Film Reformismus vorwarfen, waren dagegen in Oberhausen zu hören.[66] Das als Beilage zum «film-dienst» herausgegebene Arbeitsblatt zu *Bananera Libertad* verteidigte den Film indes: «Natürlich kann man daran zweifeln, ob ‹Reformen› an der Misere der Dritten Welt noch etwas ändern können, das wird selbst von einem Teil des lateinamerikanischen Klerus entschieden verneint.» Der Film könne diese Frage sicher nicht abschliessend beantworten, sie müsse aber «mit aller Radikalität gestellt werden».[67]

---

entgegnung einer nicht halb so ‹wichtigen› persönlichkeit.» Vgl. Peter von Gunten, Brief an Annemarie Wyss, 22. 12. 1971, in: ebd.

63 Die Landeszentrale verfügte bereits im Mai 1971 über eine Kopie. Ab Mitte Juli 1971 standen mehrere Kopien für den Verleih in Deutschland zur Verfügung. Vgl. Peter von Gunten, Brief (ohne direkte Ansprechperson), 18. 5. 1971, in: PAPvG, Schachtel Bananera Libertad, Mappe UniBern Presseinformationen Korrespondenz. Gemäss mündlicher Auskunft von Guntens lieferte die Düsseldorfer Landeszentrale über 30 Kopien an andere Landeszentralen. Deren Herstellung sei durch die BRD subventioniert gewesen. In den 1980er Jahren habe die Kohl-Regierung alle subventionierten Kopien entsorgen lassen.

64 Die kirchlichen Filmpreise in Berlin, in: film-dienst 14 (1971), S. 3.

65 Günther Pflaum, Zwischen Engagement und Kommerz: Filmfestspiele Berlin 1971, in: film-dienst 14 (1971), S. 1 f., 4, hier S. 4.

66 Der NZZ-Rezensent empfand diese Kritik allerdings als Adelung: «Das ist im Kontext des gelegentlich naiv progressiven Oberhauser Festivals und im Hinblick auf die Wirksamkeit beim schweizerischen Zuschauer ein Kompliment.» Vgl. thü, Emotionen statt Reflexionen. Oberhauser Kurzfilmtage 1971, in: NZZ, 8. 5. 1971.

67 Günther Pflaum, Bananera Libertad, in: film-dienst 25 (1971).

Besonders folgenreich war die Präsenz von *Bananera Libertad* am ersten Fernseh-Workshop für eine gerechtere Welt 1972 in Trier,[68] wo der Film überraschend den mit 20'000 Deutschen Mark dotierten ersten Preis gewann.[69] In den Folgejahren wurde der Fernsehworkshop zum zentralen Treffpunkt für Personen aus dem deutschsprachigen Raum, die sich für den Einsatz von bewegten Bildern über Entwicklungsthemen interessierten.[70] Die Teilnehmerinnen und Teilnehmer stritten sich heftig über Herangehensweisen, Filmgestaltung und Themen. Wie sollten Filme über den Süden aussehen und welche Rolle könnten sie in der Aufklärungs- und Bewusstseinsarbeit spielen?[71] Zusammen mit den beiden deutschen Filmemachern Peter Heller und Peter Krieg gehörte Peter von Gunten zu den einflussreichsten Teilnehmern des Fernsehworkshops. Ihre Filme gewannen regelmässig Preise und ihre Ansichten zum entwicklungspolitischen Film wurden mit Interesse aufgenommen.[72]

Initiative für fairen Handel

Die aussergewöhnliche Wirkung von *Bananera Libertad* manifestierte sich am sichtbarsten in der Gründung einer Institution. Die Bananenfrauen Frauenfeld, Pionierinnen der Schweizer Fair-Trade-Bewegung, führten ihr Engagement direkt auf die Folgen der Filmprojektion zurück.[73]

Am Anfang stand die Vorführung von *Bananera Libertad* am «Treffpunkt für Frauen», den die Frauenfelder Pfarrfrau Ursula Brunner monatlich organisierte. Eine Woche später zeigte die Migros gleichenorts einen Werbe-Film zu Bananen. Die anschliessende, von Männern dominierte Diskussion stiess einigen anwesenden Frauen sauer auf. Als die Migros kurze Zeit später das «Bananenwunder» verkündete, das aufgrund von Währungsabwertungen die Vergünstigung von Bananen um 15 Rappen vorsah, sahen die Frauen ein Aktionsfeld. Sie erkundigten

68 Nach dem Workshop erschien eine ausführliche Dokumentation, die organisatorische Dokumente und Presserezensionen enthält. Vgl. Katholische Akademie Trier (Hg.), 1. Fernseh-Workshop für eine gerechtere Welt. 30. Oktober bis 4. November in Trier, Trier 1973. Verantwortlich für die erste Ausgabe des Workshops war die Katholische Akademie in Trier bzw. deren Direktor Dr. Jürgen Wichmann.

69 *Bananera Libertad* wurde nicht vom Autor selbst eingereicht, sondern von der Landesfilmstelle Nordrhein-Westfalen. Der Workshop und von Guntens Beteiligung wurde auch in der Schweiz wahrgenommen. Vgl. thü, Entwicklungshilfe und Fernsehen, in: NZZ, 13. 1. 1973. Zum Fernsehworkshop vgl. auch Kapitel 2.

70 Unter dem geänderten Namen «Fernseh-Workshop für eine gerechte Welt» wurde die Veranstaltung danach alle zwei Jahre durchgeführt.

71 Zur Geschichte des Fernsehworkshops siehe: Harms, Fernsehworkshop.

72 Vgl. Kobe, Kinomachers Abkehr.

73 Über die Geschichte der Bananenfrauen gibt es mittlerweile einige Literatur: von einer der Gründerinnen etwa: Ursula Brunner, Bananenfrauen, Frauenfeld 1999; von der ersten Sekretärin der Erklärung von Bern (EvB): Anne-Marie Holenstein, Vom Manifest der Theologen zur politischen Praxis, in: Holenstein/Strahm/Renschler, Entwicklung heisst Befreiung, S. 13–76, hier S. 61–66. Vgl. ausserdem: Kalt, Tiersmondismus, S. 501–509.

sich bei der Migros-Direktion, weshalb die 15 Rappen nicht in Entwicklungsprojekte in Zentralamerika investiert würden, und bekamen zur Antwort, die Migros sei kein Wohltätigkeitsinstitut. Darauf folgte die «sanfte Störaktion an die Adresse der Migros»,[74] die möglichst viele Leute aufforderte, 15 Rappen mit Einzahlungsscheinen an die Migros zu schicken und dazuzuschreiben: «Bananengeld. Es gehört uns nicht, wir wollen es nicht.» Weitere Aktionen, wie die Herausgabe der «Bananen-Zeitung», folgten. Dank einer effizienten Medienarbeit fanden die Frauenfelderinnen Nachahmerinnen in anderen Städten.[75]

Bananera Libertad stand genau zur richtigen Zeit zur Verfügung, um diese überraschende Wirkung zu entfalten. Die Verknüpfung des letzten Filmkapitels von *Bananera Libertad* «Fünf Rappen für ein Kilo Bananen»[76] mit der Migros-Aktion sowie die ungeschickte Reaktion der Migros-Führung motivierten Ursula Brunner und ihre Mitstreiterinnen, sich für fairen Handel einzusetzen.

Mit *Bananera Libertad* unterstützte Peter von Gunten die Etablierung des neuen Entwicklungsnarrativs und leitete eine neue Epoche filmischer Auseinandersetzungen mit entwicklungsrelevanten Fragen ein. Dank seines durchschlagenden Erfolgs wurde der junge Schweizer Regisseur zu einer wichtigen Referenz für kritische entwicklungspolitische Filme über den Süden im deutschsprachigen Raum.

Allerdings realisierte von Gunten den nächsten entwicklungspolitischen Film – *El grito del pueblo* – erst sechs Jahre später. In der Zwischenzeit konzentrierte er sich auf seinen ersten Spielfilm, *Die Auslieferung,* für dessen Produktion er die Firma Cinov AG gründete.[77] Dennoch liess ihn die Entwicklungsdebatte auch während dieser Arbeit nicht ganz los. Die «Schweizerischen Arbeitsgruppen für Entwicklungspolitik» (SAFEP) fragten ihn an, ob er mit ihnen einen Ujamaa-Film in Tansania drehen würde.[78] Da er mitten in der Lancierung des Spielfilms stand, lehnte er die Regieführung ab, erklärte sich aber bereit, die Produktionsleitung zu übernehmen und über seine Firma Cinov als Koproduzent sowie als ausführender Produzent zu fungieren. Ausserdem vermittelte er den SAFEP zwei Personen, die an der Cinov-Produktion beteiligt waren: Marlies Graf übernahm die Regie und der erfahrene Fritz Maeder führte die Kamera. Nach schwierigen Produktionsmonaten, die von Streitigkeiten über die Autor-

74 Holenstein, Manifest, S. 63.
75 Ebd., S. 64.
76 Das 14-minütige Bananen-Kapitel wurde als separater Film unter dem Kapitelnamen *Fünf Rappen für ein Kilo Bananen* verliehen. Vgl. Verleih Zoom, Selecta-Verleih, Film – Kirche – Welt, Bern 1974.
77 Vgl. Hodel/Jaeggi, Bern und die Welt, S. 34–41.
78 Vertreter der SAFEP waren bereits 1972 nach Tansania gereist, von wo sie eigenes Filmmaterial in die Schweiz brachten. Zu dieser Reise vgl. Franziska Meister / Barbara Welter, Die Dritte Welt geht uns alle an! Der Wandel der schweizerischen Entwicklungspolitik am Beispiel der Kommission für Entwicklungsfragen der Universität Zürich, in: Mario König et al., Dynamisierung und Umbau. Die Schweiz in den 60er und 70er Jahren, Zürich 1998, S. 127–142, hier S. 139. Zur Ujamaa-Politik in Tansania und zu ihrer Attraktivität für die westlichen Entwicklungsakteure vgl. Kapitel 2.

schaft des Films überschattet waren,[79] konnte der Film *Die Bauern von Mahembe* im September 1975 aufgeführt werden. Der Film zeichnet ein hoffnungsvolles Porträt der Ujamaa-Politik in Tansania. Wie der gleichzeitig entstandene Film *African Riviera – Entwicklung wohin?* beschritt auch *Die Bauern von Mahembe* filmgestalterisches Neuland. Der Film verwendet Kommentar nur spärlich und inszeniert einige Personen als sprechende und handelnde Subjekte, die in ihrer eigenen Sprache die Vorteile des Ujamaa-Konzepts am Beispiel des Dorfs Mahembe erläutern.[80]

6.2 «El grito del pueblo» (Der Schrei des Volkes): Dependenztheorie trifft Theologie der Befreiung

Als von Gunten 1976 mit der Planung von *El grito del pueblo* begann, hatte sich die dependenztheoretische Perspektive bei den grossen Entwicklungsorganisationen bereits durchgesetzt. Im gleichen Zeitraum hatten sich auch die formalen Gestaltungsmerkmale von Filmen über den Süden verändert. Produktionen wie *Die Bauern von Mahembe* und *African Riviera – Entwicklung wohin?* bewiesen, dass die porträtierten Menschen des Südens selbst zu sprechen in der Lage waren und dass eine dokumentarfilmische Erzählung ohne dichte Kommentarspur auskommen kann. *El grito del pueblo* war ein weiterer Versuch, die «Anderen» adäquat darzustellen.

Der Film gewährt einen Einblick in die Praxis der Theologie der Befreiung, die wie die Ujamaa-Politik Tansanias hohes Ansehen bei westlichen Entwicklungsakteuren genoss.

Im Juli 1976 nahm von Gunten den Auftrag von BfB und Fastenopfer an, ein Exposé für ein Filmprojekt in Lateinamerika zu verfassen. Die beiden christlichen Hilfsorganisationen hatten sich an ihn gewandt, weil das Schweizer Fernsehen ihnen angeboten hatte, sich finanziell an einem Dokumentarfilm zu einem Entwicklungsthema zu beteiligen. Das Exposé, das von Guten zusammen mit dem Grafiker und Fotografen Jürg Zysset[81] verfasste, ging von Drehorten in der Region Nordeste in Brasilien aus.[82] Da die brasilianische Militärdiktatur die nötigen Drehbewilligungen aber verweigerte, wurde das Konzept ins

79 Die Diskussionen spiegeln sich auch im Abspann. Dort sind als Ideengeber die SAFEP-Mitglieder Hanspeter Dür, Andres Enderli und Hans Sonderegger aufgeführt. Dieselben, ergänzt durch Ester Enderli und Marlies Graf auch als Autorinnen und Autoren der Konzeption. Dann folgen für Regie Marlies Graf und für Kamera Fritz E. Maeder.

80 Bereits während der Dreharbeiten kam es zu einem heftigen Streit zwischen der Regisseurin Marlies Graf und den SAFEP-Vertretern. Peter von Gunten ergriff in der Folge klar Partei für Graf. Zum Film und Streit vgl. Rauh, Hilfsbedürftiges Afrika, S. 303–307.

81 BfB und Fastenopfer bezahlten 5500 Franken für das Exposé. Vgl. Einladung zur 23. Sitzung des Aktionskomitees BfB vom 8. September 1976, Traktandum 6.4 Filmprojekt Lateinamerika, 23. 8. 1976, in: Bfa-Archiv, Ordner BfB AK 1976–77.

82 Das erste Exposé hiess Nordeste. Vgl. Peter von Gunten / Jürg Zysset, Nordeste (Arbeitstitel), 1976, in: PAPvG, Schachtel Terra roubada, lose Unterlagen.

peruanischen Hochland verlegt, wo sowohl BfB wie Fastenopfer Hilfsprojekte unterstützten.[83] Von Gunten und Zysset wollten sich auf den Alltag und die Probleme der Menschen konzentrieren, weil sie der Überzeugung waren, dem europäischen Publikum damit die Identifikation mit den Problemen Lateinamerikas zu erleichtern. Besonders wichtig war den beiden Autoren, die Menschen in die Dreharbeiten mit einzubeziehen. Im Exposé führten sie dafür den Begriff der «optischen Partnerschaft» ein. Die Porträtierten würden als Subjekte und nicht als Objekte behandelt, für exotische Bilder und Elendsaufnahmen sei kein Platz. Auch müsse auf Fortschrittsoptimismus verzichtet werden. Zuerst sollten Probleme, dann Lösungsversuche gezeigt werden, um schliesslich klarzumachen, dass Strukturveränderungen notwendig seien. Von Gunten und Zysset wollten auf die Abhängigkeiten und Verflechtungen zwischen Industrieländern und der Dritten Welt aufmerksam machen und gleichzeitig Skepsis gegen entwicklungspolitische Aktivitäten abbauen sowie für gerechtere Lösungen werben.[84]

Zur Umsetzung dieses Vorhabens beabsichtigten von Gunten und Zysset, gesprochene Sprache nur sparsam einzusetzen und, wenn doch, die von der porträtierten Bevölkerung gesprochene aufzunehmen. Eine Kommentarstimme sollte nur zur Schliessung von Informationslücken eingesetzt werden. Auf der Bildebene planten sie, ruhige Aufnahmen mit langen Einstellungen, die dem langsamen Rhythmus des täglichen Lebens entsprachen, zu bevorzugen. Zudem versprachen sie eine distanzierte und nicht ehrverletzende Kameraführung.

Die vorgelegte Konzeptarbeit überzeugte die BfB-Leitung. Ein wichtiges Argument war, dass der Film auch im Fernsehen zu sehen sein würde. BfB versprach sich davon eine positive Wirkung für die kirchliche Konzeption von Entwicklungshilfe, welche Bewusstseinsbildung und Evangelisation mit einschloss.[85] Auch der Stiftungsrat von Fastenopfer stimmte für die Finanzierung.[86]

---

83 An der Fastenopfer-Stiftungsratssitzung vom 1./2. Juni 1976 wurde die neue Situation besprochen und der Finanzierung zugestimmt. Das Budget des nun «Das tägliche Leben» genannten Filmprojekts betrug 132'000 Franken bei einem erwarteten Beitrag von 40'000 Franken durch das Fernsehen, in den Rest teilten sich BfB und Fastenopfer. Vgl. Information über das Filmprojekt «Das tägliche Leben», 5. 11. 1976, in: Staatsarchiv Luzern (StALU), Fastenopfer-Archiv, PA 1202/493. Vgl. auch die gleiche Meldung in: Protokoll Sitzung Arbeitsausschuss BfB vom 21. 10. 1976, in: Bfa-Archiv, Ordner BfB AA 76–77.

84 Vgl. auch die Unterlagen zu «Das tägliche Leben», die an den Sitzungen des Aktionsrats und des Stiftungsrats vom 22. bis 24. November 1976 verwendet wurden: Konzeption des Dokumentarfilms «Das tägliche Leben», in: StALU, Fastenopfer-Archiv PA 1202/493.

85 Vgl. Einladung zur 23. Sitzung des Aktionskomitees BfB vom 8. September 1976, Traktandum 6.4 Filmprojekt Lateinamerika, 23. 8. 1976, in: Bfa-Archiv, Ordner BfB AK 1976–77. Die Zustimmung erfolgte noch in der Meinung, das Projekt werde in Brasilien umgesetzt.

86 Vgl. Information über das Filmprojekt «Das tägliche Leben», 5. 11. 1976, in: StALU, Fastenopfer-Archiv, PA 1202/493. Der Film wurde allerdings teurer als budgetiert. Die Totalkosten lagen mit 156'950 Franken um 18 Prozent über dem Plan. Da dies als begründet angesehen wurde, übernahmen Fastenopfer und BfB die Mehrkosten. Der Beitrag des Fernsehens blieb bei 40'000 Franken. Fastenopfer finanzierte ausserdem die französischsprachige Version mit 4777.25 Franken. Vgl. Protokoll der Sitzung des Aktionsrates des Fastenopfer vom 29. 5. 1978, in: StALU, Fastenopfer-Archiv, PA 1202/504.

Die volle Produktionsverantwortung lag bei von Gunten, der nicht nur Autor und Regisseur, sondern mit seiner Produktionsgesellschaft Cinov Filmproduktion AG auch ausführender Produzent war. Er übernahm damit alle vertraglichen und rechtlichen Verpflichtungen, die mit der Produktion verbunden waren. Als Gesprächspartner für inhaltliche Fragen stellte BfB Hans Ott und Hermann Herzog, Fastenopfer Ambros Eichenberger und Meinrad Hengartner zur Verfügung. Die vier Herren übernahmen auch die Verantwortung, den fertigen Film abzunehmen.[87]

Das Filmteam reiste im November 1976 für rund zwei Monate nach Peru. Es bestand aus von Gunten, Zysset, der die Standfotos und Tonaufnahmen verantwortete, dem Kameramann Fritz E. Maeder, mit dem von Gunten bereits für *Die Auslieferung* zusammengearbeitet hatte, und der Regieassistentin Heidi Rieder.[88]

Von Gunten erfüllte die Versprechungen des Exposés. Im 68-minütigen Film dominieren lange, der ruhigen Kameraführung von Fritz E. Maeder zu verdankende Einstellungen bei diskretem Kommentar. Die in Ketschua und in Spanisch gesprochenen Statements sind in der einen Verleihfassung mit Untertiteln versehen. In der für das Fernsehen des Westdeutschen Rundfunks hergestellten Version werden sie von einer männlichen und einer weiblichen Sprechstimme überlagert.[89]

Der Film erzählt von der schwierigen Situation der Indiobauern auf dem peruanischen Altiplano, die unter den Genossenschaftern der «sociedades agrícolas de interés social» (SAIS, landwirtschaftliche Genossenschaften von sozialem Interesse) zu leiden haben. Die SAIS waren nach der Revolution von 1968 als Entwicklungsmassnahme für die Landbevölkerung gegründet worden: einerseits zur Bewirtschaftung von Land, das den Grossgrundbesitzern weggenommen worden war, andererseits sollten sie die kleinen Bauern in ihrem Existenzkampf unterstützen. Die Realisierung dieses Plans hatte sich aber für die einfachen Bauern als Schritt vom Regen in die Traufe herausgestellt. Hatten sie früher unter den Grossgrundbesitzern eine schlecht bezahlte Position, waren sie jetzt dem Druck der Genossenschaften ausgesetzt. Zusätzlich verschärfte die Regierung auf Verlangen des Internationalen Währungsfonds ihre Sparpolitik, was die Situation für die Bauern noch verschlechterte. In der Folge kam es immer wieder zu Bauernprotesten, die von der Regierung niedergeschlagen wurden.[90]

---

87 Vgl. Information über das Filmprojekt «Das tägliche Leben», 5. 11. 1976, in: StALU, Fastenopfer-Archiv, PA 1202/493.

88 Vgl. ebd. Auf einer Einladung zu einer Veranstaltung mit Heidi Rieder ist die Dauer von vier Monaten erwähnt. Von Gunten berichtigte mündlich, dass er, Zysset und Maeder nur zwei Monate in Peru waren, Rieder mit ihrem Partner aber länger. Vgl. OFRA, El grito del Pueblo. Einführung Heidi Rieder, 27. 6. 1978, in: PAPvG, Schachtel El grito del Pueblo, lose Unterlagen.

89 Mir liegt nur die übersprochene Fassung vor. Peter von Gunten stellte sie mir auf DVD zur Verfügung.

90 König, Kleine Geschichte, S. 673–675.

Im Film kommt ein SAIS-Verwalter zu Wort, der die Geschichte seiner Genossenschaft als Erfolg erzählt. Die Campesinos widersprechen dieser Version heftig und berichten von der Gewalt, die ihnen angedroht und auch angetan wurde. Kirchliche Basisgemeinden und «misioneros» (katholische Laien) helfen ihnen, sich zu wehren. Die «misioneros», die im Film zu sehen und zu hören sind, werden durch den Schweizer Pater Otto Brun angeleitet, der seit 1971 einer Pfarrei im Departement Puno vorsteht.[91] Ganz im Sinn der Befreiungstheologie begründet Brun mit Bibelzitaten den Kampf gegen die politische und wirtschaftliche Unterdrückung. Zusammen mit den «misioneros» und den Campesinos entwickelt Brun im Film Argumente, die ihnen Selbstbewusstsein und Mut geben sollen, um sich zu wehren. Zu Wort kommen auch die Frauen, die sich über die Missachtung durch ihre Männer beklagen.

Der zweite Geistliche, der im Film vorkommt, ist ebenfalls Europäer. Es handelt sich um den Franzosen Louis Dalle, der seit Dezember 1971 als Bischof von Ayaviri amtete.[92] Dalle war einer der Unterzeichner des Hirtenbriefs «Recogiendo el clamor de nuestro pueblo», der von Gunten zum Filmtitel inspirierte. Darin kritisieren fünf Bischöfe der Südanden die peruanische Regierung, weil sie Kundgebungen mit Gewalt niederschlug hatte.[93] Im Unterschied zu Brun spricht Dalle in die Kamera. Er zeichnet ein pessimistisches Bild der Gegenwart. Ausserdem drückt er sein Unverständnis über die europäische Begeisterung für die Theologie der Befreiung aus, da ja die Unterdrücker und Ausbeuter wie Banken und Multinationale aus Europa kämen.

Kirchliche und weltliche Diskussionen über Befreiungstheologie

Zwischen Oktober und November 1977 organisierten BfB und Fastenopfer in verschiedenen Teilen der deutschen Schweiz Premieren.[94] Für Fastenopfer war *El grito del pueblo* «das eindeutige Schwergewicht» der Öffentlichkeitsarbeit im Jahr 1978.[95] BfB zeigte den Film zur Vorbereitung auf die Arbeit in den Kirchgemeinden an regionalen Jahresversammlungen mit anschliessenden

91 Zuerst war Brun in der Gemeinde Putina nahe des Titicaca-Sees tätig, 1977 übernahm er zusammen mit sechs Laienhelfern die Pfarrei der Gemeinde Pucará. Vgl. Maria Vogel, Otto Brun, Entwicklungshelfer in Peru, in: Luzerner Neuste Nachrichten, 2. 3. 1978.

92 Dalle starb am 9. Mai 1982 bei einem Autounfall.

93 Gabriel Campredon, Louis Dalle. Un homme libre, Mende 1986, S. 184 f.

94 Am 20. 10. 1977 in Zürich. Vgl. EPD, «Der Schrei des Volkes», in: Schweizerischer Evangelischer Pressedienst 43 (1977), S. 8. Die Ostschweizer Premiere fand Anfang November auf Einladung von BfB und Fastenopfer im Beisein des Regisseurs statt, ab März 1978 stand er Gemeinden und Gruppen zur Verfügung. Vgl. T, «Der Schrei des Volkes», in: St. Galler Tagblatt, 12. 11. 1977. In der Innerschweiz wurde der Film am 9. 11. 1977 einem interessierten Kreis im Luzerner Paulusheim vorgestellt. Vgl. F. S., Kein Ausweg aus der Armut?, in: Luzerner Tagblatt, 11. 11. 1977.

95 Aktion 1978: «eine welt zum leben» in der Deutschschweiz, Unterlagen für Sitzung des Aktionsrats vom 29. 5. 1978 und des Stiftungsrats vom 5. 6. 1978, in: StALU, Fastenopfer-Archiv, PA 1202/501.

kontroversen Diskussionen über den Nutzen oder den Schaden des Films für das Entwicklungsengagement der Kirche. Ein gut dokumentiertes Beispiel ist die Versammlung der Thurgauer Sektion, die am 14. Januar 1978 in Weinfelden mit rund 70 Vertreterinnen und Vertretern stattfand.[96] Während die einen Wortmeldungen von Betroffenheit und Hilflosigkeit zeugten, fragten sich andere, ob ein solch «angriffiger Film den Gemeinden zugemutet werden könne».[97] Die gleichen Positionen, die sich bereits bei den Filmen von Ulrich Schweizer gegenüberstanden, zeigten sich auch diesmal wieder. Die einen wollten lieber erfolgreiche Projekte vorstellen, um das Publikum zum Spenden zu animieren. Die anderen fanden, die christlichen Gemeinden müssten sich mit den Ursachen der Probleme der Armen und Unterprivilegierten in der Dritten Welt befassen. Sie waren davon überzeugt, dass solche Filme durch ihre offene Information das Verständnis vergrössern und sich dadurch positiv auf die Spendenbereitschaft auswirken würden.

Als aus dem Publikum die Frage nach der «Linkstendenz» des Films gestellt wurde, versuchte Pfarrer Hermann Herzog[98] den Vorwurf der politischen Stellungnahme zu entkräften. Zu diesem Zweck verglich er den «Schrei des Volkes» mit Beispielen aus der Schweizer Geschichte und aus der Bibel. Nach 400-jähriger Unterdrückung erlebe das peruanische Volk nun «sein 1291». Und im dritten Kapitel des zweiten Buches Mose spreche Gott zu Moses, er habe den Schrei über die Unterdrücker seines Volkes gehört,[99] und fordere ihn auf, die Menschen aus Ägypten zu führen. Mit den Verweisen auf Nationalmythen und biblische Vorbilder entzog Herzog den Freiheitskampf der Indios der ideologischen Einordnung und machte ihn zu einem universalen sowohl schweizerischen wie christlichen Anliegen.

El grito del pueblo wurde auch ausserhalb des BfB- und Fastenopfer-Umfelds an kirchlichen[100] wie an weltlichen Veranstaltungen[101] rege gezeigt und rezensiert.[102]

96 cb, Ganz und gar unbequem, in: Thurgauer Zeitung, 21. 1. 1978; Schweizer Bodenseezeitung, 21. 1. 1978. Vgl. auch: Brot für Brüder zeigt unbequemen Film, in: Bischofszeller Zeitung, 24. 1. 1978.

97 cb, Ganz und gar unbequem, in: Thurgauer Zeitung, 21. 1. 1978.

98 Hermann Herzog war Mitglied des Aktionskomitees von BfB und später Präsident der KEM-Filmkommission. Vgl. Kapitel 5.

99 Herzog bezog sich auf den Hirtenbrief der peruanischen Bischöfe.

100 Vgl. z. B.: ts, Die Vorbereitungen für die Aktionen «Brot für Brüder» und «Fastenopfer» laufen an, in: Der Toggenburger, 20. 1. 1978, über eine Vorführung in Wattwil; fu, «Der Schrei des Volkes», in: Zürichseezeitung, 12. 1. 1978, über eine Vorführung in Männedorf, organisiert von der ökumenischen AG Dritte Welt. Gleich fünf Tage dauerte die Ferienstudienwoche der Paulus-Akademie in Zürich, die vom 10. bis 14. Juli 1978 unter dem Titel «Thema Lateinamerika – Eine Herausforderung für uns» durchgeführt wurde und wo von Gunten neben *El grito del pueblo* auch *Bananera Libertad* zeigen konnte. Vgl. «Lateinamerika – Eine Herausforderung für uns», Ferienstudienwoche vom 10.–14. Juli 1978, in: PAPvG, Schachtel El grito del Pueblo, lose Unterlagen.

101 Im Januar 1978 lief der Film für einige Tage im Berner «Kellerkino». Vgl. Franz Wäger, «El grito del Pueblo» im Kellerkino in Bern, in: Berner Nachrichten, 20. 1. 1978.

102 Die Verleihangaben des Verleihs Zoom zeigen, wie die drei Kopien nachgefragt wurden. Im ersten Jahr, 1978, wurde der Film 76-mal ausgeliehen, was einer sehr hohen Quote für einen

Von Gunten selbst war an mehreren Veranstaltungen anwesend und hob besonders das Engagement der Priester und Missionare für die Landbevölkerung hervor.[103]

El grito del pueblo bot sich zudem an, um über die Situation der Frauen in der Dritten Welt zu diskutieren. So zeigte die «Organisation für die Sache der Frauen» (OFRA) den Film am 27. Juni 1978 in Basel. Regieassistentin Heidi Rieder war für eine Einführung zuständig; die Einladung zitiert eine Textzeile aus einer Stelle des Films, in der sich die Frauen über ihre Männer beklagen.[104]

Zur Vorbereitung der Vorführung von *El grito del pueblo* standen den Interessierten wieder mehrere Texte Verfügung. Das «Arbeitsblatt Kurzfilm» empfahl der Gesprächsleitung, die Aussagen der Protagonisten mit Zusatzinformationen zur politischen Situation in Peru und zur Befreiungstheologie anzureichern. Wegen des knappen Filmkommentars wurde die Versorgung des Publikums mit Kontextinformation als besonders wichtig erachtet. Die Autoren des Arbeitsblatts hielten es ausserdem für notwendig, die Zuschauerinnen und Zuschauer auf den bedächtigen Stil und das dauernde Hin und Her zwischen Bild und Untertiteln gut vorzubereiten.[105]

Auch BfB und Fastenopfer erarbeiteten Begleitmaterialien für *El grito del pueblo.* Sie nutzten die Gelegenheit, um über zwei Hilfsprojekte in Peru zu informieren, die im Film nicht explizit erwähnt sind.[106] Das eine betrifft die «misioneros»-Ausbildung im Bistum Puno, die im Film im Zentrum steht, ohne dass davon als Projekt die Rede ist. Das andere beschreibt die Hilfe für Frauen, die von einheimischen «promotoras» in Haus und Garten, aber auch im Bereich Gesundheit und bei sozialen Problemen unterstützt werden.

Film im Entwicklungskontext entspricht. In den Folgejahren nahm die Nachfrage ab: 1979 wurde der Film 25-mal ausgeliehen, 1980 15-mal, 1981 10-mal, zwischen 1982 und 1989 2- bis 12-mal pro Jahr, 1990 schliesslich kein einziges Mal. Vgl. CSZH, Zoom-Ordner Verleihstatistiken, 1975–1990.

103 Vgl. tmu, «Der Schrei des Volkes» – ein Film von Guntens, in: Berner Oberländer / Berner Oberländer Nachrichten, 29. 10. 1979.

104 «Manchmal arbeiten wir wie Esel, aber unsere Männer schätzen unsere Arbeit trotzdem nicht. Sie kommen nach Hause und fragen, was wir die ganze Zeit gemacht hätten. Aber sie selber sind immer unterwegs. Wir weben Ponchos, Decken und stricken Pullover für die Kinder. Wir bestellten mit unseren Männern das Land …» Vgl. OFRA, El grito del Pueblo. Einführung Heidi Rieder, 27. 6. 1978, in: PAPvG, Schachtel El grito del Pueblo, lose Unterlagen.

105 Josef Gähwiler / Peter Gessler, Arbeitsblatt Kurzfilm. El grito del Pueblo (Der Schrei des Volkes), in: ZOOM-Filmberater 2 (1978), S. 23–26. Die Landeszentrale für politische Bildung des Ministeriums für Wissenschaft und Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen (Bildstellen und Filmdienste) brachte *Der Schrei des Volkes (El grito del pueblo)* in der Reihe «Filmtexte» heraus. Zusätzlich zum übersetzten Sprechtext ist der Text aus dem «Arbeitsblatt Kurzfilm» abgedruckt. Vgl. Landeszentrale für politische Bildung (Düsseldorf) (Hg.), Peter von Gunten. Der Schrei des Volkes, Düsseldorf 1980.

106 BfB und Fastenopfer gaben zusammen die Schülerzeitung «Eine Welt zum Leben» für das 7. bis 9. Schuljahr heraus. Darin wird ein Ferienprospekt mit der harten Lebensrealität der Bauern verglichen. Als Beweis werden Fotografien von Jürg Zysset, die während der Dreharbeiten zu *El grito del pueblo* entstanden, sowie Textausschnitte aus dem Film verwendet. Vgl. Fastenopfer, Brot für Brüder, Eine Welt zum Leben. Schülerzeitung für das 7. bis 9. Schuljahr (o. D.), in: PAPvG, Schachtel El grito del Pueblo, lose Unterlagen.

Das Deutschschweizer Fernsehen, das den Film mitfinanziert hatte, zeigte *El grito del pueblo* am 2. März 1978 um 21 Uhr 10. Mit dieser Ausstrahlung bot das Fernsehen dem Publikum eine erste Gelegenheit, sich ausgiebig mit der befreiungstheologischen Praxis auseinanderzusetzen.[107]

Bereits im Vorfeld erhielt die Ausstrahlung grosse Aufmerksamkeit. Davon zeugen ihre Ankündigung in vielen Tageszeitungen[108] und die ausgiebige Berichterstattung in der Programmzeitschrift. Diese verwies bereits eine Woche vor der Ausstrahlung in der Einleitung zu einem kämpferischen Text des Zentralsekretärs von BfB, Hans Ott, auf den Film. Ott kritisiert darin die Aussen- und Entwicklungspolitik der Schweiz, deren Schwerpunkt zu sehr auf die Wirtschaftsinteressen (Rohstoffe, Absatzmärkte) ausgerichtet sei und welche die armen Bevölkerungsschichten der Dritten Welt vernachlässige.[109] Während Otts Text den Film in einen politischen Kontext stellt, führt die folgende, reich bebilderte Ausgabe in den Film ein und stellt den Regisseur vor. Das Titelbild zeigt ein Indiomädchen aus dem Film. Der Artikel fragt nach von Guntens Motivation, solche Filme zu drehen. Da er sich aus einfachen Verhältnissen habe emanzipieren können, wünsche er auch anderen eine «gerechte Entwicklungschance». Lobend hebt die Programmzeitschrift das Bestreben des Films hervor, den Porträtierten eine eigene Sprache zu geben beziehungsweise sie in ihrer Sprache, Ketschua, sprechen zu lassen.[110]

Die prominente Berichterstattung zeigt, dass die Fernsehausstrahlung sowohl für die Bewerbung von entwicklungspolitischen Themen wie auch für die Präsentation von Filmemachern und ihren Anliegen eine wichtige Bühne bot. Von Gunten war seit dem Erfolg von *Bananera Libertad* zu einem bekannten Filmer avanciert, dessen Spezialität nicht nur das Engagement für die Benachteiligten der Welt war, sondern auch der sorgfältige Umgang mit ihnen.

Die beiden Hauptgeldgeber bekamen vier Monate nach der Erstaufführung des Films ebenfalls einen kurzen Fernsehauftritt. Anlässlich der zehnjährigen Zusammenarbeit zwischen BfB und Fastenopfer zeigte die Magazinsendung *Blickpunkt* am 6. Juli 1978 einen kurzen Filmausschnitt und führte ein Gespräch

107 Die Durchsicht der Programmzeitschrift und Recherchen in der SRF-Mediendatenbank FARO (passwortgeschützte Online-Version) haben ergeben, dass die Befreiungstheologie als eigenständiges Thema vor der Ausstrahlung von *El grito del pueblo* nicht auftauchte. Anfang der 1980er Jahre thematisierte das christliche Magazin *Spuren* die Befreiungstheologie im Deutschschweizer Fernsehen. Am 12. 3. 1980 lief eine Sendung *Ein Sioux-Indianer und Dom Helder Camara, Bischof.* Vgl. Tele. tv radio zeitung 10 (1980).

108 Das Fastenopfer spricht von 100 Zeitungen. Vgl. Aktion 1978: «eine welt zum leben» in der Deutschschweiz, Unterlagen für Sitzung des Aktionsrats vom 29. 5. 1978 und des Stiftungsrats vom 5. 6. 1978, in: StALU, Fastenopfer-Archiv, PA 1202/501.

109 Die Ausstrahlung von *El grito del pueblo* wird als «Beitrag zur Problematik ‹Die Dritte Welt und wir›» angekündigt. Anlass war die Radiosendung *Zwischen Projekt und Politik – Kirchen und Staat in der Entwicklungszusammenarbeit,* die am Sonntag, den 26. 2. 1978, um 18 Uhr auf Radio DRS 2 ausgestrahlt wurde. Vgl. Hans Ott, im Interesse der Dritten Welt?, in: TV-Radio-Zeitung 7 (1978), S. 12.

110 Vgl. Rolf Mühlemann, Wozu filmten Berner in Peru?, in: TV-Radio-Zeitung 8 (1978), S. 8–10.

mit den beiden Hilfswerkvertretern Hans Ott und Meinrad Hengartner. Sie lobten den Film, weil er für beide Konfessionen anschauliche Informationen über die Befreiungstheologie enthalte.[111]

Wohlwollende Reaktionen in der Schweiz und in Deutschland

El grito del pueblo hatte mehrheitlich eine gute Presse. Zwar gab es auch kritische Stimmen, fundamentale Widerreden wie bei *Bananera Libertad* blieben aber aus. Die «weltlichen» Kritiker interessierten sich wenig für die Geschichte und die Bedeutung der Befreiungstheologie. Sie stellten vielmehr die politische Situation Perus nach der Revolution und die Konsequenzen für die Landbevölkerung in den Vordergrund. Sie lobten die filmische Inszenierung der Campesinos und der «misioneros»[112] sowie die Grundhaltung des Films, nicht zu erklären, sondern zu beobachten und zu kommunizieren[113] und damit den Bewusstseinswandel beziehungsweise die Arbeit daran[114] zu dokumentieren.

Einzig die «Neue Zürcher Zeitung» stimmte nicht in den Kanon der Loblieder ein. Sie schimpfte von Gunten einen Theoretiker, der die Oberhand über den «sehr bildkreativen Kameramann» gewonnen habe. Deshalb erstarre der Film «in der Statik flacher, dürrer Tableaus, deren Schwerfälligkeit dem Berner Filmemacher punkto stilistischem Einfühlungsvermögen nicht eben Lorbeeren einträgt». Zwischen den Zeilen der bürgerlichen Zeitung ist zu lesen, dass von Gunten durch seine Regime- und Systemkritik den Film zerstört habe. Der Rezensent beanstandete ausserdem die mangelnde «Hintergrundaufhellung», was den «an sich begrüssenswerten Versuch der Sprachgebung an ‹Sprachlose› der Dritten Welt» nicht wettmache.[115] Diese Formulierung lässt darauf schliessen, dass die «Neue Zürcher Zeitung» der Übertragung von Sprachkompetenz an die «Anderen» skeptisch gegenüberstand. Lieber hätte sie einen Dokumentarfilm mit dominantem Kommentar gehabt, der dem Publikum die Situation der Porträtierten aus Schweizer Sicht erklärt.

111 Blickpunkt, 6. 7. 1978. Nachweis in SRF-Mediendatenbank FARO (passwortgeschützte Online-Version).

112 Vgl. Fred Zaugg, Bilder dieser Welt, dieser Zeit, in: Der Bund, 5. 11. 1977.

113 Die «Berner Nachrichten» übernahmen die Argumentation von Guntens, dass er den Film nicht erkläre, sondern die Kommunikation mit den Indiobauern suche. Die Kamera beobachte und lasse die Menschen sprechen, mit ihrer Stimme in Ketschua, aber auch stumm durch ihre Gesichter. Es gehe den Auftraggebern und den Schöpfern des Films nicht ums Helfen, sondern um das informative Gespräch. Die Worte der Campesinos zeugen von den wirtschaftlichen Zwängen, aber auch davon, dass sie von uns eine Antwort erwarten. Vgl. Franz Wäger, «El grito del Pueblo» im Kellerkino in Bern, in: Berner Nachrichten, 20. 1. 1978.

114 Für das «Luzerner Tagblatt» und das «Zuger Tagblatt» zeichnet der Film den Bewusstseinswandel nach, den die «misioneros» bei den Campesinos bewirken möchten, der die Solidarität stärken solle und damit auf eine langsame Veränderung der Gesellschaft hinarbeiten werde. Vgl. F. S., Kein Ausweg aus der Armut, in: Zuger Tagblatt und Luzerner Tagblatt, 11. 11. 1977.

115 liv., Wirklichkeit und «Wirklichkeit». Das internationale Filmfestival von Nyon, in: NZZ, 28. 10. 1977.

Ausführlicher und fundierter setzte sich die kirchennahe Presse mit besonderem Fokus auf die theologische Dimension mit dem Film auseinander. Mehrere Autoren aus dem kirchlich-publizistischen Umfeld plädierten in ausführlichen Artikeln dafür, *El grito del pueblo* als Beweis für die Kraft der Befreiungstheologie in Lateinamerika und als «bedeutungsvolle und echte Alternative zum Marxismus» zu lesen.[116] Aber auch die Mitverantwortung der Schweiz für «Unfreiheit, Knechtschaft und Unterdrückung in der Welt» wurde thematisiert.[117]

Besonders fundiert fiel die Rezension von Ambros Eichenberger aus, der mit dem Entstehungskontext des Films bestens vertraut war.[118] In der katholischen Zeitung «Vaterland»[119] veröffentlichte er eine eigentliche Filmexegese. *El grito del pueblo* analysiere Missstände, veranschauliche den Bewusstseinsprozess der Bauern auf einer christlichen Basis und halte das christliche Angebot der Hoffnung selbst in schwierigen Zeiten hoch. Eichenberger sprach auch der Schweiz eine potenziell konstruktive Rolle zu. Sie könne die kirchliche Arbeit vor Ort unterstützen und das Verständnis für die christliche Basis der Befreiungstheologie fördern. Für christliche Autoren bot der Film die dankbare Gelegenheit, das Potenzial der viel zitierten, aber wenig bekannten Theologie der Befreiung in der Entwicklungsarbeit aufzuzeigen.

Abgesehen von den üblichen Wortmeldungen nutzte einer der Filmprotagonisten die Möglichkeit, mit deutlichen Worten auf die prekäre Situation der Bauern in Peru aufmerksam zu machen. Es handelt sich um den Missionar Otto Brun, der im Film beim Unterricht der «misioneros» oder bei der Taufe zu sehen ist, dessen Name aber nie genannt wird.[120] Im Frühling 1978 verbrachte Brun einige Wochen in der Schweiz und sprach mit mehreren Zeitungen.[121] Die Artikel porträtieren einen kämpferischen Geist, der die Lebensumstände der peruanischen Campesinos schildert und gleichzeitig eine kapitalismuskritische

116 Urs Jaeggi, Stimme der Unterdrückten, in: Der Saemann 1 (1978), zitiert nach Hodel/Jaeggi, Bern und die Welt, S. 45.

117 Der «Evangelische Pressedienst» sah den Film als Beweis dafür, dass die biblische Tradition eine der stärksten Befreiungskräfte in Lateinamerika sei. Der unbequeme Film zeige auf, wie nicht zuletzt auch die Schweiz als viel gepriesener Hort der Freiheit für die Unfreiheit, Knechtschaft und Unterdrückung in der Welt mitverantwortlich sei. Vgl. EPD, «Der Schrei des Volkes», in: Schweizerischer Evangelischer Pressedienst 43 (1977), S. 8.

118 Eichenberger war Leiter des katholischen Filmbüros, regelmässiger Autor bei «ZOOM» und «Filmberater» und eine der Ansprechpersonen von Fastenopfer, die den Regisseur berieten und für die Abnahme des Films verantwortlich zeichneten. Vgl. auch Kapitel 2.

119 Ambros Eichenberger, Den Schrei des Volkes gehört …, in: Vaterland, 29. 10. 1977. Der Artikel lag im Januar 1978 auch den Materialien zur Aufführung des Films im Berner «Kellerkino» bei. Vgl. Kellerkino, El grito del Pueblo, in: PAPvG, Schachtel El grito del Pueblo, lose Unterlagen.

120 Ganz am Schluss des Abspanns werden seine Initialen O. B. genannt. Nach mündlicher Auss kunft von Guntens erschien Brun auf eigenen Wunsch und zu seiner Sicherheit nicht mit vollem Namen.

121 Maria Vogel, Otto Brun, Entwicklungshelfer in Peru, in: Luzerner Neuste Nachrichten, 2. 3. 1978. Vgl. auch R. K., Warum sind wir arm, in: Bulletin des Christlichen Friedensdienstes 344 (1978), S. 5–8.

Analyse der Weltlage gibt. Brun macht die vom IWF aufgezwungene Sparpolitik, die verbürokratisierte Verwaltung und die hohen Militärausgaben für die Misere der Indios verantwortlich. Seiner Ansicht nach hätten die Anden-Bewohner keinen anderen Ausweg als den politisch organisierten Widerstand. Brun verstand Solidarität mit den Armen Lateinamerikas als Kampf gegen den Kapitalismus, wobei das sowjetische System keine Alternative sei. In Lateinamerika habe Klassenkampf nichts mit Theorie zu tun, sondern sei «täglich erfahrene und erlittene Lebenswirklichkeit der Armen».[122]

Bruns Äusserungen verlängerten und verstärkten die Wirkung des Films. Seine sicht- und hörbare Umsetzung der Befreiungstheologie, mit denen er im Film die «misioneros» und die Campesinos zum Widerstand gegen die Mächtigen ermunterte, wurden nun konkretisiert, weitergeschrieben und in einem dezidiert kapitalismuskritischen Umfeld verortet.

Der Film konnte in Peru an einem Theologiekurs für Pastoralagenten gezeigt werden.[123] In einem Brief an Meinrad Hengartner vom Fastenopfer berichtete das «Instituto de pastoral Andina» in Cusco, die Kursteilnehmer hätten es sehr geschätzt, den Film als Arbeitsmittel einsetzen zu können. Auch seien einige «misioneros», die am Film mitgewirkt hatten, unter ihnen gewesen. Alle hätten die Meinung vertreten, dass sie durch das Zeigen des Films keinen Schaden erleiden würden, im Gegenteil, sie hätten grosse Freude gehabt.

Wie schon *Bananera Libertad* strahlte auch *El grito del pueblo* nach Deutschland aus. Der Film gewann am vierten Workshop Entwicklungspolitik den zweiten Preis[124] und wurde ausserdem an der internationalen Filmwoche in Mannheim ausgezeichnet.[125] Die Jury begründete ihre Wahl einerseits mit der inhaltlichen Fokussierung auf die praktische Anwendung der Theologie der Befreiung, andererseits mit dem Umstand, dass die Solidarität des Autors mit der Bevölkerung sich darin zeige, dass sie im Film ausgiebig zu Wort komme.

El grito del pueblo lief auch im Fernsehen der BRD. Der Westdeutsche Rundfunk (WDR) kaufte von Guntens Cinov AG die Ausstrahlungsrechte für zehn Jahre ab. Für die Ausstrahlung vom 7. Juni 1979 im dritten Programm des WDR wurde eine neue Tonspur hergestellt, auf der die übersetzten Dialoge aus dem Spanischen und dem Ketschua von zwei deutschen Sprechstimmen

122 Maria Vogel, Otto Brun, Entwicklungshelfer in Peru, in: Luzerner Neuste Nachrichten, 2. 3. 1978.

123 Instituto de pastoral Andina, Cusco, Brief an Meinrad Hengartner, 9. 4. 1979, in: PAPvG, Schachtel El grito del Pueblo, lose Unterlagen.

124 Vgl. Evangelische Akademie Arnoldshain, IV. Fernseh-Workshop Entwicklungspolitik. Berichte, Texte, Kritik, Arnoldshain 1978.

125 *El grito del pueblo* gewannt in Mannheim einen Filmdukaten der internationalen Jury sowie einen ersten Preis von der Jury des Internationalen Evangelischen Filmpreises. Vgl. An der XXVI. Internationalen Filmwoche in Mannheim 1977 (10.–15. Oktober) erhielt der Film «EL GRITO DEL PUEBLO» folgende Preise, in: PAPvG, Schachtel El grito del Pueblo, lose Unterlagen. Zu den weiteren Preisen vgl. auch Hodel/Jaeggi, Bern und die Welt, S. 42.

neu eingespielt wurden.[126] Gleichzeitig zu dieser Ausstrahlung lief bereits die Vorbereitung zu von Guntens drittem Lateinamerikafilm, bei dem der WDR ebenfalls eine tragende Rolle spielte.

6.3 «Terra roubada» (Geraubte Erde): Kritik an grossen Infrastrukturprojekten

Seinen dritten entwicklungspolitischen Dokumentarfilm, *Terra roubada,* realisierte von Gunten nach einem weiteren Abstecher ins Spielfilmfach.[127] Der 1980 lancierte Film brachte ein neues Thema in die Entwicklungsdebatte ein, indem er die Vertreibung und Benachteiligung der ansässigen Bauern als Folge des riesigen Sobradinho-Staudammbaus im Nordosten Brasiliens anprangerte.

Die Entstehungsumstände von *Terra roubada* unterschieden sich von den früheren, weil der Film Teil des Fernsehprojekts *Götter, Gräber und Experten* des WDR war. Die Initiative für das Projekt, das acht Filme mit Entwicklungsthemen zusammenfasste, ging vom WDR-Redakteur Joachim Dennhardt aus.[128] Dieser hatte am Fernsehworkshop 1978 Kontakte mit Filmautoren geknüpft, die sich in der entwicklungspolitischen Filmarbeit ausgezeichnet hatten. Dennhardts Ziel war es, Wissensdefizite der Zuschauer bezüglich der Absichten der Entwicklungspolitik abzubauen und das Publikum zu befähigen, Nachrichten über Entwicklungspolitik oder den Nord-Süd-Konflikt besser einzuordnen.[129]

Die sieben Produktionen, die neben *Terra roubada* in das Projekt aufgenommen wurden, waren thematisch und geografisch breit gestreut. Sie zeigten neue Formen der Missionsarbeit auf den Philippinen,[130] Medienentwicklungshilfe in Jamaica,[131] die Gewinnung von alternativer Energie in Kamerun,[132] «Barfusssanitäter» in Kenia,[133] problematischen Massentourismus in Bali,[134] ländliche

126 WDR, Kaufabnahmebestätigung von Fremdfilmen, 29. 3. 1979, in: Historisches Archiv des WDR, Sign. 9696.

127 Zwischen *El grito del pueblo* und *Terra roubada* realisierte von Gunten seinen zweiten Spielfilm *Kleine frieren auch im Sommer* (1978). Wie *Die Auslieferung* spielt dieser Film in der Schweiz, wie all seine bisherigen Projekte geht es um Machtasymmetrien in Gesellschaften, diesmal um Probleme jugendlicher Aussenseiter mit harten Drogen. Vgl. Hodel/Jaeggi, Bern und die Welt, S. 50–55.

128 Vgl. Götter, Gräber und Experten. Presseinformation zu einer Filmserie über Entwicklungss politik, August 1980, in: PAPvG, Schachtel Terra roubada, lose Unterlagen.

129 Joachim Dennhardt, Vorüberlegungen, in: Ders. / Siegfried Pater (Hg.), Entwicklung muss von unten kommen. Perspektiven autonomer Entwicklung und exemplarische Projekte in der Dritten Welt, Reinbek bei Hamburg 1980, S. 7–11, hier S. 11.

130 *Projekt 329-80/021 – Rural Missionaries* von Marietta Peitz.

131 *… aber Bananen können wir nicht kaufen* von Wolfgang Landgräber und Friedrich Zimmermann.

132 *Die Wärme, die aus dem Mist kommt* von Helmut Herbst und Klaus Dzuck.

133 *Uzima ni haki – Gesundheit ein Menschenrecht* von Fritz Puhl.

134 *Nusa Dua – Den Fremden dienen* von Hans Beller.

Selbsthilfe als Befreiungsprozess in Indien[135] und schliesslich die Schwierigkeiten eines deutschen Entwicklungshilfe-Rückkehrers, sich in der BRD-Realität wieder zurechtzufinden.[136]

Neben dem WDR engagierten sich mehrere deutsche Institutionen für das Projekt. Die Landeszentrale für politische Bildung Nordrhein-Westfalen übernahm die Koproduktion, und einige Erwachsenenbildungsinstitutionen steuerten Materialien und Werbung bei. Bereits vor der Ausstrahlung der Filme gaben das Adolf-Grimme-Institut und der Deutsche Volkshochschulverband in Zusammenarbeit mit der zuständigen Redaktion des Fernsehens «mediendidaktische Handreichungen» für Begleitveranstaltungen heraus.[137] Ausserdem erschien im Rowohlt-Verlag das Taschenbuch «Entwicklung muss von unten kommen», das Aufsätze zu allen Filmprojekten sowie ausgiebige Kontextinformationen enthält.[138] Das ganze Paket von Filmreihe, Begleitseminaren und Buch wurde als «Medienverbund» bezeichnet und beworben.[139]

Terra roubada war zwar Teil des WDR-Projekts, Peter von Gunten wollte sich aber nicht mit der dafür vorgesehenen 30-minütigen Version begnügen, sondern einen längeren Film mit verschiedenen Schnittfassungen machen. Deshalb suchte er weitere Geldgeber und fand sie im Schweizer Fernsehen (SF DRS) und in Helvetas.[140]

Von Guntens Exposé «Die andere Dynamik»[141] vernachlässigt grosse Bauprojekte und deren Folgen noch. Es thematisiert die ungleiche Ernährungssituation in der Welt und geht kritisch mit der «Grünen Revolution» ins Gericht. Unter diesem Namen wurde die Lösung des Welthungers durch technologischen Fortschritt in der Landwirtschaft proklamiert.[142] «Die andere Dynamik» setzte sich dagegen für ökologischen Landbau ein, bei dem nicht der Technikeinsatz, sondern die Handarbeit, die Erfahrung der Kleinbauern und die sorgfältige Nutzung von organischen Abfällen im Vordergrund stehen.

---

135 *… Jetzt spüren sie unsere Freiheit* von Peter Krieg.

136 *Guten Tag Deutschland* von Peter Heller.

137 Deutscher Volkshochschul-Verband e. V., Adolf-Grimme-Institut: Mediendidaktische Handreichung (W & M Weiterbildung und Medien 1 [1980]).

138 Dennhardt/Pater, Entwicklung.

139 Dennhardt, Vorüberlegungen, S. 7–11.

140 Das im Exposé enthaltene Budget von 158'543 Franken hatte von Gunten aufgrund der Abrechnung von *El grito del pueblo* erstellt. Am Schluss wurde der Film sogar billiger. Von Gunten bezifferte die Gesamtkosten auf rund 140'000 Franken. Vgl. Peter Müller, Von Gunten überzeugte am meisten, in: Tages-Anzeiger, 17. 5. 1980.

141 Vgl. Peter von Gunten, Die andere Dynamik. Exposé (o. D.), in: PAPvG, Schachtel Terra Roubada, lose Unterlagen.

142 Die Thesen des Textes orientieren sich an Publikationen von Anne-Marie Holenstein und dem deutschen Bundesministerium für wirtschaftliche Zusammenarbeit (BMZ). Vgl. dazu: Anne-Marie Holenstein / Joan Davis, Zerstörung durch Überfluss. Überentwicklung – Unterentwicklung am Beispiel unserer Ernährung, Basel 1977; Hans-Peter Schipulle, Welternährung. Ernährungslage, Ernährungssicherung, Agrarentwicklung im Rahmen der Grundbedürfnis-Strategie, Bonn 1977.

Die Angaben zur filmischen Umsetzung übernahm von Gunten von *El grito del pueblo.* In teilweise gleichen Formulierungen fordert er, dass die porträtierten Menschen als Subjekte ernst genommen und der Film mit ihnen zusammen erarbeitet werden soll. Ziele des Films seien, Skepsis zu mildern, die Akzeptanz für entwicklungspolitische Aktivitäten sowie die Solidarität mit den Menschen der Dritten Welt und der benachteiligten Menschen in der Schweiz zu stärken.

Von Gunten wollte den Film auf einer fundierten historischen Analyse globaler Wechselwirkungen von Über- und Unterentwicklung aufbauen. Zu diesem Zweck suchte er nach Hinweisen, weshalb die Dritte Welt keinen eigenständigen Entwicklungsweg einschlagen konnte. Konkret bringt von Gunten einige Beispiele für die Dichotomie von Über- und Unterentwicklung. So kritisiert er, dass Brasilien zwar Getreide für Tierfutter in die Schweiz liefere, die Bevölkerung des brasilianischen Nordostens aber hungere. Für die Umsetzung schlägt er vor, dem Weg konkreter Produkte zu folgen und das Leben der beteiligten Menschen, ihre Haltung und ihr Denken zu zeigen.[143]

Um einen Drehort für die Umsetzung des Filmkonzepts zu finden, reiste von Gunten zusammen mit der späteren Koautorin und Regieassistentin Dorothe Schnyder während fünf Wochen durch Kolumbien, Peru, Bolivien, Paraguay und Brasilien und entschied sich für den Sobradinho-See.[144] Diesmal dauerten die Dreharbeiten mit einem kleinen Team nur fünf Wochen. Mit nur einer Kamera mit Stativ und einem Kassettentonbandgerät wurde der technische Aufwand so klein wie möglich gehalten. Das Filmkonzept wurde immer wieder umgestaltet, um von Guntens Ziel zu verwirklichen, die Menschen in den Prozess des Filmens mit einzubeziehen.[145]

Die Mitwirkung beim Filmen war allerdings nicht ungefährlich für die brasilianische Bevölkerung. Um dies zu illustrieren, erzählte von Gunten die Geschichte einer Juristin, die er auf seiner Vorbereitungsreise kennengelernt habe. Sie habe den Bauern im Prozess gegen Enteignungen geholfen, dann aber so viele Morddrohungen erhalten, dass sie wegziehen musste. Auch die im Film vorkommende Frau, die vom Mord an einem Bauernführer erzählt, sei nur im Off zu hören, weil sie nicht zusätzlich gefährdet werden sollte.[146] Mit dieser Erzählung erzielte von Gunten einen doppelten Effekt. Erstens stellte er sich ein weiteres Mal als unerschrockenen Kämpfer für die Rechte der anderen dar. Zweitens (und wichtiger) erreichte er mit dieser Kontexterzählung über das Risiko der Porträtierten, dass sich das europäische Publikum der privilegierten Rolle noch bewusster wurde und die Bereitschaft wuchs, Verantwortung zu übernehmen.

---

143 Peter von Gunten, Die andere Dynamik. Exposé (o. D.), in: PAPvG, Schachtel Terra Roubada, lose Unterlagen.

144 Peter Müller, Von Gunten überzeugte am meisten, in: Tages-Anzeiger, 17. 5. 1980.

145 Ebd.

146 Verena Zimmermann / Aurel Schmidt, Filmen in der Dritten Welt, in: Basler Magazin, 28. 3. 1981, S. 3–5.

Im Film kritisiert von Gunten ähnlich wie in *El grito del pueblo* die Skrupellosigkeit einer Militärregierung, die ihr Entwicklungsmodell mithilfe ausländischer Investoren ohne Rücksicht auf lokale Verluste durchsetzt. Auch *Terra roubada* ergreift Partei für die Kleinbauern, die wegen des Staudammbaus von ihrem Land vertrieben wurden. Ihre Dörfer verschwinden im Wasser, das sie selbst nicht nutzen dürfen, weil es für die Stromgewinnung und die Bewässerung von Zuckerrohrfeldern für die Ethanolgewinnung reserviert ist.

Hintergrund der Filmerzählung bildet die Entwicklungspolitik der brasilianischen Militärdiktatur, die trotz vieler Opfer in westlichen Staaten Anerkennung fand. Sie basierte auf einem Entwicklungsplan, der den Energiesektor und die Basisindustrie stärken sollte. Zu diesem Zweck wollte die Regierung die chemische Industrie, den Fahrzeug- und Maschinenbau, die Metallverarbeitung und die Elektrotechnik sowie die eigene Energieversorgung mithilfe ausländischer Investitionen fördern.[147] Ein Resultat dieser Politik war der rund 300 Kilometer lange und 30 Kilometer breite Sobradinho-Stausee, der durch Bau eines Staudamms ab 1973 am São-Francisco-Fluss entstand. Seine Fertigstellung war für 1981 geplant. Die Gelder kamen von der Weltbank, der interamerikanischen Entwicklungsbank und einem europäischen Bankenkonsortium.

Das Wasser des Stausees war nicht nur für die Stromerzeugung, sondern auch für die Bewässerung gedacht. Die staatliche Entwicklungsinstitution für das São-Francisco-Tal (CODEVASF) errichtete unterhalb des Stausees ein Netz von Bewässerungskanälen, das die Produktion von Gemüse und Früchten für den Export ermöglichte. Zusätzlich wurde Zuckerrohr für die Umwandlung in den Benzinersatz Alkohol angepflanzt. Die brasilianische Regierung hatte Verträge mit der Automobilindustrie mit dem Ziel abgeschlossen, einen Teil des brasilianischen Wagenparks mit Alkoholmotoren auszustatten.[148]

Mehr als 100'000 Menschen mussten dem Wasser weichen. Die Umsiedlung ging chaotisch vonstatten, neue Wohnmöglichkeiten standen für die meisten Familien noch nicht bereit und viele warteten zu Beginn der Dreharbeiten auf eine Entschädigung.[149] Einige der zurückgebliebenen Bauern wurden als Arbeiter auf den Zuckerrohrfeldern, die auf dem früher von ihnen bewirtschafteten Land entstanden waren, rekrutiert. Andere wehrten sich gegen die Vertreibung und die Schlechterstellung.

Die Bauern sowie ihre organisierten Vertreter erzählen im Film vom Unrecht, das ihnen zugefügt wurde. Sie erhalten Unterstützung von der katholischen Kirche in der Person von Dom José Rodrigues, Bischof von Juazeiro, der betrügerische Landenteignungen für die Vertreibung der Bauern verantwortlich macht. Rodrigues gehörte wie der in Europa populäre Bischof Dom Helder

147 König, Kleine Geschichte, S. 682 f.
148 Peter von Gunten / Dorothe Schnyder, Problemfeld Landwirtschaft an einem Beispiel in Brasilien: Terra roubada – geraubte Erde, in: Dennhardt/Pater, Entwicklung, S. 55–90, hier S. 76–78.
149 Ebd., S. 76.

Camara zu den wenigen Gegnern der Militärs, die sich öffentlich zu Wort meldeten.[150]

Wie in den beiden Vorgängerfilmen lässt von Gunten nicht nur die Opfer der Entwicklungspolitik, sondern auch die Verantwortlichen dafür zu Wort kommen. Im Film erklären Ingenieure, Projektleiter und Politiker den Nutzen der ganzen Anlage. Einer davon vertritt die brasilianische Tochter der Schweizer Brown Boveri Cie. AG (BBC), die für die Sicherheitsanlage und die Transformatoren in Sobradinho zuständig war. Die Firma, die bereits Ende der 1920er Jahre Projekte in Brasilien realisiert hatte und für die das Land ein Eldorado der Wasserkraft war,[151] richtete ihre Strategie in den 1970er Jahren auf Entwicklungsländer aus. Sie argumentierte, dass Maschinen zur Stromerzeugung und die Planung von Kraftwerken zum langfristigen wirtschaftlichen Wachstum von Dritte-Welt-Staaten beitragen würden.[152] 1979 beschrieb die BBC-Leitung speziell Brasilien als wichtigen Wachstumsmarkt.[153]

Mehrere Fassungen für verschiedene Vorführsituationen

Von Gunten stellte von *Terra roubada* verschiedene Schnittfassungen her. Die längste dauerte 52 Minuten und war für Aufführungen an Festivals bestimmt. Im Archiv des Schweizer Fernsehens ist eine 48-minütige Version abgelegt.[154] Die für den WDR produzierte Fassung dauert nur 30 Minuten.[155] Sie wurde am fünften Fernsehworkshop Entwicklungshilfe 1980 zusammen mit den anderen sieben Produktionen von *Götter, Gräber und Experten* erstmals gezeigt.[156] Das ganze

150 König, Kleine Geschichte, S. 682. Besonders populär war Bischof Dom Helder Camara. Die beiden Filmenden Reni Mertens und Walter Marti realisierten 1974 den Film *Gebet für die Linke* mit Dom Helder Camara. Anlass war ein Besuch von Camara in Zürich. Vgl. CSZH, Zoom-Ordner G–Her, Dossier Gebet für die Linke.

151 Werner Catrina, BBC. Glanz, Krise, Fusion. 1891–1991. Von Brown Boveri zu ABB, Zürich 1991, S. 184–194.

152 Tobias Wildi, Organisation und Innovation bei BBC Brown Boveri AG, 1970–1987, Zürich 1998, S. 45.

153 Ebd., S. 74.

154 Die Version ist deutsch übersprochen.

155 Vgl. Verleih Zoom, Selecta-Verleih, Katalog Film – Kirche – Welt, Bern 1980. Im Filmdossier der Dokumentationsstelle der Cinémathèque suisse in Zürich ist die 52-minütige Version verzeichnet. Vgl. CSZH, Zoom-Ordner St–T, Dossier Terra roubada.

156 Der Fernsehworkshop 1980 begann mit einem Paukenschlag. Insgesamt 69 Teilnehmende, darunter Peter von Gunten, unterschrieben eine Resolution, welche die Fernsehanstalten aufforderte, «die Forderung zur qualitativen Verbesserung des entwicklungsbezogenen Films im Fernsehen bei der Programmgestaltung zu berücksichtigen». Es handelte sich um eine Pauschalverurteilung der Fernsehanstalten, was bei den Organisatoren des Workshops sehr schlecht ankam und gar zum Rücktritt des Mitgründers Jürgen Wichmann führte. Vgl. Harms, Fernsehworkshop, S. 82. Die Resolution ist in den Workshop-Unterlagen abgedruckt. Vgl. Katholische Akademie Trier, V. Fernseh-Workshop «Entwicklungspolitik». Berichtsheft des Veranstalters im Auftrag der Arbeitsgemeinschaft von 34 Trägern, ARD und ZDF, Trier 1980.

Paket erhielt viel Lob für die Zielsetzung und für die didaktische Umsetzung in Form eines Medienverbunds.[157] Nicht alle Filme kamen jedoch beim kritischen Publikum des Workshops gleich gut an. *Terra roubada* erhielt die höchste Bewertung der acht Filme. Auf die Liste der Filmempfehlungen, die der Workshop herausgab, schafften es neben von Guntens Film nur die Produktionen der beiden anderen «Peter»: Peter Krieg und Peter Heller.[158]

Für die spätere Fernsehausstrahlung schufen die Fernsehmacher eine Rahmenveranstaltung. Alle Filme wurden vor Publikum bei freiem Eintritt im Bremer Überseemuseum projiziert.[159] Die Aufführungen wurden aufgezeichnet und ab dem 26. Oktober 1980 in den dritten Programmen des WDR und des Hessischen Rundfunks gezeigt.[160] Diese beiden Fernsehstationen waren als einzige übrig geblieben, nachdem sich zu Beginn des Projekts noch fast alle ARD-Anstalten hatten beteiligen wollen.[161]

Das Saal- und Fernsehpublikum wurde eingeladen, per Postkarte an den WDR die Entwicklungsprojekte zu bewerten und die eigene Einstellung zur Entwicklungshilfe zu beschreiben. Den Gewinnerinnen und Gewinnern winkten Reisen zu Entwicklungsprojekten, wohin sie nach dem Besuch eines Seminars reisen durften.[162] Vor der Filmprojektion spielte Dieter Krebs Sketche, welche «gängige Vorurteile persiflieren» sollten.[163]

Bis zur Fernsehaufführung in der Schweiz dauerte es ein weiteres Jahr. Bereits vor der Ausstrahlung durch die deutschen Sender feierte *Terra roubada* allerdings seine Schweizer Premiere. Am 20. September 1980 wurde der Film an einem Anlass des Finanzierungspartners Helvetas vorgeführt. Die Projektion war Teil einer hochkarätig besetzten Veranstaltung zur aktuellen Entwicklungsdebatte mit Roy Preiswerk als Hauptredner. Preiswerk, Professor am Genfer «Institut d'études du développement», hatte in den 1970er Jahren die Arbeitsgruppe geleitet, die den einflussreichen Bericht «Entwicklungsland Welt – Entwicklungsland Schweiz» verfasste.[164] In seiner Rede vor der Filmvorführung prophezeite er eine Frontenverhärtung zwischen Nord und Süd.[165] Seine Begründung zielte auf die

157 Die «Frankfurter Rundschau» freute sich über die Zusammenarbeit von Fernseh- und Filmee machern. Die Filme und das im Rowohlt-Verlag erschienene Buch bildeten ein «einmaliges Medienpakt für die Bildungsarbeit». Vgl. Roland Martin, Schelte für die Fernsehanstalten, in: Frankfurter Rundschau, 7. 5. 1980.

158 … *Jetzt spüren sie unsere Freiheit* von Peter Krieg und *Guten Tag Deutschland* von Peter Heller. Katholische Akademie Trier, V. Fernseh-Workshop, S. 41.

159 Vgl. bat, Götter, Gräber und Experten, in: Bremer Nachrichten, 29. 8. 1980.

160 Vgl. Götter, Gräber und Experten. Presseinformation zu einer Filmserie über Entwicklungspolitik, August 1980, in: PAPvG, Schachtel Terra roubada, lose Unterlagen.

161 Vgl. etwa Ursula Reinsch, Ein Medienpaket wird zum Medienpäckchen, in: Süddeutsche Zeitung, 17. 9. 1980.

162 EB, Die Zuschauer sollen Zensuren für die Entwicklungshilfe geben, in: Ruhr-Nachrichten, 8. 10. 1980.

163 In der Presse erhielt die Rahmenveranstaltung schlechte Kritik. Vgl. etwa Arnold Hohmann, Missglückter Rahmen, in: Süddeutsche Zeitung, 28. 10. 1980.

164 Vgl. dazu Kapitel 2.

165 Die «Neue Zürcher Zeitung» berichtete ausführlich über den Anlass und über das Referat von

Weltwirtschaftsordnung, die von zwei gegensätzlichen Kräften geprägt sei: auf der einen Seite die seit 1973 für eine neue Ordnung kämpfenden blockfreien Staaten, auf der anderen die «unheiligen Allianz» zwischen Ost und West, die keine Änderungen wolle. Preiswerk skizzierte sechs Zukunftsszenarien, wobei deren fünf Gewalt- und Konfrontationssituationen voraussagten. Nur das letzte Szenario, das Preiswerk mit «Entwicklung des Menschen als erste Priorität» umschrieb, verbreitete Hoffnung. Preiswerk forderte dazu auf, lokal zu handeln, aber global denken zu lernen.

Terra roubada wurde zum Schluss der Veranstaltung gezeigt. Der Film führte dem Publikum ein besonders anschauliches Beispiel vor Augen, bei dem das letzte von Preiswerks Szenarien verpasst worden war. Selbst die sonst kritische «Neue Zürcher Zeitung» lobte *Terra roubada:* «Der Film zeigt, dass grossangelegte Entwicklungsprojekte gerade denjenigen, die Helvetas als Zielgruppe anvisiert, das tägliche Brot entziehen können.»[166]

Nach der Premiere lief der Film in Spezialprogrammen zuerst in Zürich[167] und anschliessend in Bern,[168] Anfang April 1981 auch in Basel.[169] Wie die früheren entwicklungspolitischen Filme von Guntens gelangte auch *Terra roubada* in den Verleih von Zoom und von Selecta[170] sowie auf die Filmempfehlungsliste der BfB-Kampagne 1981.[171]

Ein Jahr nach der deutschen Ausstrahlung liefen die acht Filme von *Götter, Gräber und Experten* im Schweizer Fernsehen.[172] Allerdings wurde der Titel der Reihe in *Entwicklung, Verwicklung* umbenannt und die Ausstrahlungsreihenfolge geändert. Das Schweizer Fernsehen übernahm die Idee, einen «Medienverbund» zu bilden. Dazu gehörten gedruckte und elektronische Medien – neben Fernsehwaren Radiosendungen zur Entwicklungspolitik geplant – sowie die Zusammenarbeit mit entwicklungspolitisch interessierten Institutionen, die anlässlich der Ausstrahlungen Diskussionsabende organisieren sollten.[173]

Professor Preiswerk. Vgl. Mt, Von der Entwicklungshilfe zur gleichberechtigten Zusammenarbeit, in: NZZ, 22. 9. 1980.

166 Ebd.

167 Im Zürcher Kino «Movie 1», jeweils um 12 Uhr 30. Vgl. Bk, Die Flucht der Dürrebauern vor dem Wasser, in: NZZ, 26. 9. 1980.

168 Um 19 Uhr im Berner Kino «Movie 1». Vgl. Martin Leutenegger, In der eindrücklichen Sprache Betroffener, in: Berner Zeitung, 19. 11. 1980.

169 Vgl. Verena Zimmermann / Aurel Schmidt, Filmen in der Dritten Welt, in: Basler Magazin, 28. 3. 1981.

170 Die vom Verleih Zoom ausgewiesenen Ausleihzahlen starteten bei hohen 38 pro Jahr und gingen dann kontinuierlich zurück, Ende des Jahrzehnts war es noch eine Ausleihe pro Jahr. Gemäss der Zoom-Statistik wurde *Terra roubada* 1981 38-mal, 1982 23-mal, 1983 27-mal, 1984 19-mal, 1985 9-mal, 1986 und 1987 je 6-mal, 1988 5-mal sowie 1989 und 1990 je 1-mal ausgeliehen. Vgl. CSZH, Zoom-Ordner Verleihstatistiken, 1975–1990.

171 Frieden wagen. Materialien für die Aktion Brot für Brüder 1981, in: Bfa-Archiv, Nr. 229, ID 851, Kampagnenordner 1981.

172 Die Ausstrahlungsdaten waren zwischen dem 25. 10. und dem 19. 12. 1981.

173 Vgl. dazu die offizielle Ankündigung des Schweizer Fernsehens: Schweizer Fernsehen, Telekurse, Entwicklung, Verwicklung. Diskussionsbeiträge zu unseren Beziehungen zur 3. Welt, in: PAPvG, Schachtel Terra roubada, lose Unterlagen.

Die Verantwortlichen waren sich bewusst, dass die Reichweite von *Entwicklung, Verwicklung* beschränkt sein würde. Sie hofften aber, zumindest die bereits informierten und interessierten Menschen für einen vertieften Austausch zusammenzuführen.[174] Vor jedem Film stimmte der Berner Liedermacher Gusti Pollack das Publikum auf das Thema ein. Vier der acht Filme wurden zusätzlich am Donnerstag am späteren Abend gesendet. *Terra roubada* wurde sogar vier Mal ausgestrahlt, dreimal in der kurzen und einmal, vor Beginn der Reihe, in einer längeren Fassung, an deren Entstehung das Schweizer Fernsehen sich finanziell beteiligt hatte.[175]

Die Ausstrahlungstermine zu Randzeiten[176] erleichterten es dem Fernsehen, die vielen Sendeplätze zur Verfügung zu stellen, ausserdem eigneten sich die Wochenendtermine für Zusammenkünfte interessierter Gruppen. Die verantwortliche Fernsehredaktion Telekurs bot sich als Adressvermittlerin an. Mit einer Postkarte an das Fernsehen erhielt man erstens eine Adressliste mit lokalen Organisationen und zweitens nahm man an der Verlosung von «100 Paketen mit Dritte-Welt-Produkten im Werte von Fr. 20.– teil».[177]

Der Medienverbund umfasste vielfältiges und teilweise umfangreiches Begleitmaterial. Darunter sticht das bereits erwähnte Buch «Entwicklung muss von unten kommen»[178] von Joachim Dennhardt und Siegfried Pater heraus. Es enthält ausführliche Artikel zu jedem Filmprojekt mit Kontextinformationen zur Problematik des jeweiligen Films und zu dessen Entstehungsgeschichte. Das erste Kapitel, «Unterentwicklung kommt von oben», ist als Ergänzung des Buchtitels «Entwicklung muss von unten kommen» zu lesen.[179] Darin wird definiert, dass «Entwicklung» sowohl die Befriedigung der Grundbedürfnisse aller wie auch die Möglichkeit umfasst, an politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Entscheidungen zu partizipieren. Die Schlüsselfrage, weshalb dies

174 Mit der Ankündigung des Medienverbunds wurde eine Adresse bekanntgegeben, bei der Materialien zu den Filmen bestellt und Informationen zu Begleitveranstaltungen eingeholt werden konnten. Vgl. Urs Meier, Entwicklung – Verwicklung, in: ZOOM-Filmberater 20 (1981), S. 27–29.

175 Dreimal aufgeführt wurden neben *Terra roubada,* der als zweitletzter Film dran war (6., 10. und 12. 12.) *Guten Tag Deutschland* von Peter Heller (25., 29. und 31. 10.), *Jetzt spüren sie unsere Einheit* von Peter Krieg (8., 12. und 14. 11.) sowie *Projekt 329-80/021* von Marietta Peitz über kirchliche Basisarbeit auf den Philippinen (22., 26. und 28. 11.). Die Langfassung von *Terra roubada* lief am 13. 10. 1981 um 21 Uhr 50, also zwölf Tage vor dem Beginn der Reihe. Zur Ankündigung der Sendereihe erschien im Programmheft eine Reportage über die Arbeit von Peter von Gunten, die nicht nur auf *Terra roubada* bezogen war, sondern auch von Guntens Spielfilme und das Fernsehspiel *Bis ds Läbe üs scheidet* (1981) sowie seine politische Tätigkeit mit einbezog. Vgl. Hans M. Eichenlaub, Vielseitigkeit als Markenzeichen, in: Tele. tv radio zeitung 41 (1981), S. 6–8.

176 Die Sendetermine waren jeweils Sonntagmorgen um 9 Uhr 30 und Samstagnachmittag um 16 Uhr 15. Vgl. ebd.

177 Schweizer Fernsehen, Telekurse, Entwicklung, Verwicklung. Diskussionsbeiträge zu unseren Beziehungen zur 3. Welt, in: PAPvG, Schachtel Terra roubada, lose Unterlagen.

178 Dennhardt/Pater, Entwicklung.

179 Gerhard Braun / Georg Cremer / Dieter Seifried, Unterentwicklung kommt von oben. Abhängigkeit und Ungleichheit hemmen die Entwicklung, in: ebd., S. 13–54.

häufig nicht gewährleistet sei, beantworten die Autoren mit dependenztheoretisch fundierten Argumenten. Sie zeigen auf, dass die Abhängigkeit der Entwicklungsländer von den Industrieländern und die damit verbundene ungleiche Verteilung von Macht, Produktionsmitteln und Einkommen in der Dritten Welt den Hauptgrund für das anhaltende Elend der breiten Masse darstellen. Die Autoren möchten aber die Schlussfolgerung, dass Entwicklungshilfe keine Wirkung habe, vermeiden. Stattdessen rufen sie zur Solidarität mit Bewegungen auf, die sich für Veränderungen in den Entwicklungsländern selbst einsetzen und für mehr Unabhängigkeit als Basis für eine eigenständige Entwicklung kämpfen. Ausserdem rufen sie dazu auf, die Verwicklung der deutschen Bundesregierung in internationale Rohstoffgeschäfte und die diesbezüglichen Interessen von Konzernen zu untersuchen.[180]

Den Artikel zu *Terra roubada* verfassten von Gunten und Dorothe Schnyder.[181] Wie das Exposé legt der Text den Fokus zuerst auf die globale Hungerproblematik als Verteil- und Gerechtigkeitsproblem. Dann wird auf die Schwierigkeit verwiesen, Projekte zu finden, die eine umweltgerechte Landwirtschaft umsetzen, die dem Grundsatz der «self-reliance» (nach eigenen Richtlinien für den Eigenbedarf produziert) genügt. Einfach sei hingegen das Gegenteil zu finden: Grossprojekte, die jegliche Ansätze von Selbstbestimmung der Kleinbauern zerstören. Der dritte Teil des Artikels widmet sich schliesslich der Geschichte des Sobradinho-Stausees und der Filmentstehung. Schnyder und von Gunten heben den grossen Kontrast zwischen Reich und Arm hervor, den sie während der Dreharbeiten immer wieder vor Augen geführt bekamen. Je nach Herkunft und Situation verändere sich die Bedeutung von Aussagen über den gleichen Sachverhalt. Sie zitieren einige Beispiele, die auch im Film die gegensätzliche Bewertung des Staudammbaus aufzeigen.

«Entwicklung muss von unten kommen» kam zwar als Begleitlektüre zur Serie auf den Markt, führte aber auch ein Eigenleben als entwicklungspolitisches Werk, das ohne die Filme auskam, sie dennoch prominent erwähnte.[182] Die Filmemacherinnen und -macher profitierten ebenfalls von der Publikation. Die Texte machten sie über die Dauer der Sendereihe und über die Gebrauchsdauer der einzelnen Filme hinaus zu Entwicklungsexperten.

Auf das Buch von Dennhardt und Pater verwies auch das Informationsblatt, das BfB und Fastenopfer zu *Terra roubada* erarbeiteten.[183] Die beiden christlichen

180 Ebd., S. 53 f.

181 Von Gunten/Schnyder, Problemfeld Landwirtschaft. Dieser Artikel war auch Teil der Filmdokumentation, die von der Cinov AG herausgegeben wurde. Vgl. Terra roubada. Geraubte Erde. Textheft und Informationen zum Film von Peter von Gunten, in: PAPvG, Schachtel Terra roubada, lose Unterlagen. Vgl. auch Dorothe Schnyder, Entwickelt werden in Brasilien und anderswo, in: Tages Anzeiger Magazin, 13. 9. 1980.

182 Die Online-Plattform Swissbib, welche u. a. die Schweizer Hochschul- und Kantonsbibliotheken verknüpft, weist das Buch in 15 Bibliotheken nach. Vgl. https://www.swissbib.ch (23. 2. 2016).

183 Brot für Brüder, Fastenopfer, Terra roubada – Geraubte Erde, in: PAPvG, Schachtel Terra roubada, Mäppchen blau 1.

Hilfswerke lobten besonders die Bestrebungen der lateinamerikanischen Kirche, die sich häufig als einzige Institution für die Kleinbauern einsetze. Zusätzlich zur religionspolitischen Dimension sahen BfB und Fastenopfer im Film Anschauungsmaterial für die Diskussion von zwei gegensätzlichen Entwicklungsperspektiven: auf der einen Seite die kreditabhängige Grosstechnologie, welche die Exportproduktion fördere, auf der anderen Seite die Hilfe, welche die Eigenversorgung der breiten Bevölkerung sicherstelle. Ferner eigne sich der Film dazu, auf die «Auswirkungen unseres Lebensstils auf die Dritte Welt» aufmerksam zu machen.

Viel Lob und harsche Kritik

In den meisten veröffentlichten Kommentaren zu *Terra roubada* wurden sowohl der inhaltliche Zugang zur Entwicklungsthematik als auch die Gestaltung des Films besonders gelobt. Der Film gefiel den Schweizer Rezensenten ebenfalls besser als die sieben anderen der Serie.[184] Bereits das gute Abschneiden am Fernsehworkshop Entwicklungspolitik war positiv bemerkt worden, weil der Film eine «klare Stellungnahme des Autors zugunsten derjenigen, die immer wieder benachteiligt und verraten werden», zeige.[185] Einige Rezensenten gaben zu, dass der Film ihre Meinung über Grossprojekte in Entwicklungsländern verändert habe.[186] Andere zeigten sich schlicht betroffen ob der im Film gezeigten Ungerechtigkeit und hofften, dass *Terra roubada* dabei helfen könne, dass Investoren in Zukunft das Investitionsumfeld besser überprüfen würden.[187] Die Zeitschrift «Annabelle» ging noch weiter und forderte ihre Leserinnen dazu auf, sich den Film unbedingt anzuschauen, auch wenn er nicht im regulären Programm laufe. Er halte davon ab, die falschen Lebensmittel zu kaufen. Der Film sei ein Augenöffner, weil er die Widersprüche einer auf den ersten Blick sinnvollen Entwicklung schonungslos aufdecke. Die Rezensentin Christine Steiger zitiert von Gunten, der dazu auffordere, die Vorgänge in der Dritten Welt zu beobachten und im Winter keine Melonen zu essen.[188]

Diese Konsumempfehlung wirft ein neues Licht auf die Faire-Trade-Debatte, die nach *Bananera Libertad* geführt wurde. Anstatt einen höheren Preis für die Verbesserung der Lebensbedingungen der Arbeiterinnen im Süden zu fordern, wurde nun Kaufverzicht gepredigt. Im Fokus standen nicht mehr der Lohn der

184 Der «ZOOM-Filmberater» etwa hob von Guntens Arbeit aus der Serie der acht Filme besonders heraus. Der Rezensent lobte die unauffällige und unaufdringliche Form, die er von Guntens «Einsicht in die Bedeutung und die Eigengesetzlichkeit des Themas» zuschrieb. Vgl. Edgard Wettstein, Terra roubada (Geraubte Erde), in: ZOOM-Filmberater 22 (1980), S. 20–23.

185 Peter Müller, Von Gunten überzeugte am meisten, in: Tages-Anzeiger, 17. 5. 1980.

186 Vgl. Martin Leutenegger, In der eindrücklichen Sprache Betroffener, in: Berner Zeitung, 19. 11. 1980.

187 Helmut Zipperlen, Überentwicklung in der Dritten Welt, in: Solothurner Zeitung, 18. 9. 1980.

188 Christine Steiger, Melonen im Winter, in: Annabelle 43/19 (1980), S. 94 (S. 16 der in das Heft integrierten Gazette).

Arbeiterinnen, sondern die Schädigungen von Natur und Mensch, welche diese Art von Exportproduktion in den Ländern des Südens nach sich zog.

Es war wiederum die «Neue Zürcher Zeitung», die nicht im Chor der positiven Reaktionen mitsingen wollte. Der Rezensent äusserte zwar viel Verständnis für die Problemlage, die der Film aufzeige, fand diesen aber wenig differenziert und zu polemisch. Gerade die andernorts gelobte harte Gegenüberstellung der Bauern und der Bürokraten fand der Rezensent zu plakativ, weil es zu einfach sei, alle Technokraten zu «menschenverachtenden Zynikern» zu stempeln. Dadurch verhelfe der Film dem uninformierten Zuschauer «bloss zu einem wohlfeilen Entrüstungserlebnis». Insbesondere wurde bemängelt, dass von Gunten auch in die lange Filmversion nicht mehr Kontextinformationen habe einfliessen lassen.[189]

Ähnliche Argumente sind in den Stellungnahmen des Bundesrats zu lesen, der den Antrag auf eine Qualitäts- oder Studienprämie ablehnte.[190] Die «Jury für Filmprämien», die den Entscheid vorbereitete, kritisierte *Terra roubada* gleich in mehrfacher Hinsicht: «Zu lang, unfilmisch, undialektischer und vereinfachender Kommentar/Interviews, ideologisch eindimensional, plakativ, Film nicht im Kontext verankert, fernsehhaft, Akkumulation von Familienfotos: dramaturgisch schlecht und langweilig gelöst.»[191]

Auch der ausführlich begründete Rekurs der Cinov AG[192] stimmte den Bundesrat nicht um. In der Begründung des definitiven Ablehnungsentscheids wurde zwar das Engagement des Films gelobt, doch fehle es an Vorschlägen zu einer Verbesserung der Entwicklungspolitik. Ausserdem genüge *Terra roubada* den Kriterien, überdurchschnittlich künstlerisch und technisch hervorzustechen, nicht.[193]

Sowohl die «Neue Zürcher Zeitung» wie der Bundesrat[194] fanden den Film zu wenig differenziert und zu wenig eingebettet in die Entwicklungsdiskussion. Die beiden Kritiken zielen in die gleiche Richtung wie frühere Kritik an von Guntens Filmen. Ein Dokumentarfilm zur Entwicklungsthematik sollte ausgewogen sein und in didaktischer Manier alternative Handlungsmöglichkeiten aufzeigen. Selbst 1980 schienen sie sich also den Entwicklungshilfefilm der 1960er Jahre zurückzuwünschen.

Ungleich heftiger fielen die Kritiken der politisch rechts stehenden Schweizerischen Fernseh- und Radiovereinigung (SFRV) anlässlich der Fernsehausstrah-

189 Bk, Die Flucht der Dürrebauern vor dem Wasser, in: NZZ, 26. 9. 1980.

190 Der Entscheid fiel mit sechs Stimmen zu einer bei einer Abwesenheit. Vgl. Protokoll Jury für Filmprämien, 24. 11. bis 26. 11. 1980, in: BAR, E3010A#1990/160#756*.

191 Aus dem Protokoll geht nicht hervor, wer wofür stimmte und wer die abwesende Person war.

192 Ebd.

193 Verwaltungsbeschwerde Cinov AG, 26. 8. 1981, in: BAR, E3010B#1996/296#24*.

194 Aus den vorhandenen Quellen ist nicht herauszulesen, ob Martin Schlappner, der sowohl einflussreicher Filmkritiker der «Neuen Zürcher Zeitung» als auch Präsident der Jury war, direkten Einfluss auf die Gesuchsablehnung nahm. Im Nachlass von Martin Schlappner, der sich in der Bibliothek des Seminars für Filmwissenschaft der Universität Zürich befindet, wurde kein Hinweis auf Kritik an *Terra roubada* gefunden.

lung von *Entwicklung, Verwicklung* im Schweizer Fernsehen aus. Für sie war die ganze Reihe und *Terra roubada* speziell ein weiterer Beweis für die linke Unterwanderung der SRG einerseits und der kirchlichen Hilfswerke andererseits.

Die SFRV, die nach ihrem Präsidenten Walter Hofer auch «Hofer-Club» genannt wurde, kritisierte *Terra roubada* nach der Ausstrahlung als Angriff von technikfeindlichen, «esoterischen Fernseh-Entwicklungs-Ökologen». Bereits wurde vorausgesagt, dass «ein Team von helvetischen Entwicklungsaposteln» auch über das nächste brasilianische Staudamm-Grossprojekt, Itaipú, berichten werde. Diese würden aber verschweigen, «dass weit mehr als die Hälfte des Wertes dieser gigantischen Maschinen, die dereinst soviel Strom wie zwölf Kernkraftwerke der gängigen Grösse – nämlich 12'000 Megawatt – liefern werden, im Lande selbst erarbeitet worden ist».[195] Nach dem Ende der ganzen Serie war für den «Hofer-Club» klar, dass die Anstrengungen von Fernsehen und Entwicklungsorganisationen ein Misserfolg waren. Verantwortlich dafür seien die schlechte Qualität der Filme und der Umstand, dass an den Begleitveranstaltungen bereits «mehr oder minder linkslastige Bekehrte» teilnahmen. Die Schadenfreude war umso grösser, als «unser Radio und Fernsehen» bisher noch nie «so sehr die Werbetrommel gerührt» habe «wie bei diesem entwicklungspolitischen ‹Mammut›-Projekt».[196]

Wie seine beiden Vorgängerfilme kam auch *Terra roubada* in Deutschland gut an und gewann mehrere Preise.[197] Die Landeszentrale für politische Bildung in Düsseldorf und die Verleihgenossenschaften der Filmemacher nahmen den Film in ihren Verleih auf.[198]

Terra roubada kam ausserdem in der Sobradinho-Gegend für die Ausbildung von Bauern zum Einsatz. Überdies wurde er als politisches Kampfmittel eingesetzt. Wie der im Film präsente Bischof Dom José Rodrigues in einem Brief schrieb, sei geplant, ihn vor dem Bundesparlament zu zeigen.[199] Dort beginne die parlamentarische Untersuchungskommission zu arbeiten, die sich mit den negativen Auswirkungen der Überschwemmungen im Sao-Francisco-Tal befasse. Es

195 SFRV, Aus dem Tagebuch eines SRG-Konsumenten, in: SFRV-Bulletin 25/82, 28. 10. 1981.

196 SFRV, Fernsehen DRS: Entwicklung/Verwicklung – ein Misserfolg?, in: SFRV-Bulletin 30/82, 12. 1. 1982.

197 So in Mannheim und am Agrarfilmfestival Berlin. Ausserdem erhielt Peter von Gunten für *Terra roubada* den Journalistenpreis Entwicklungspolitik des Bundesministeriums für wirtschaftliche Zusammenarbeit der BRD. Vgl. Zusammenstellung in Hodel/Jaeggi, Bern und die Welt, S. 56.

198 Die Kurzfassung von *Terra roubada* konnte bei der Landeszentrale für politische Bildung, in Düsseldorf ausgeliehen werden, die Langfassung bei der Verleihgenossenschaft der Filmemacher in München. Vgl. ILA Informationsblatt 4 (o. D.), in: PAPvG, Schachtel Terra roubada, lose Unterlagen. Die von Peter Heller gegründete Genossenschaft war in Deutschland eine der wenigen Anlaufstellen für unabhängige und kritische Entwicklungsfilme. Auch das Evangelische Zentrum für entwicklungsbezogene Filmarbeit (EZEF) in Stuttgart nahm den Film später in seinen Verleih auf. Vgl. EZEF, AV-Medien zum Thema Dritte Welt, Stuttgart 1994, S. 45.

199 Das Original des Briefs mit Übersetzung befindet sich in den Akten von Peter von Gunten: D. José Rodrigues de Souza, Brief an Peter von Gunten, 7. 3. 1981, in: PAPvG, Schachtel Terra roubada, lose Unterlagen.

bestehe ein Konsens darüber, dass der Stausee durch die fehlende Kontrolle des abfliessenden Wassers das Problem der Überschwemmungen verstärkt habe. Der Bischof bat von Gunten um eine zweite Kopie, um die vielen Anfragen befriedigen zu können. Von Gunten nahm die Bitte ernst und sammelte an Filmvorführungen Geld dafür.[200]

Einfluss auf Grossprojekte im Süden

Auch in der Schweiz und in Deutschland entfaltete *Terra roubada* politische Wirkung. Die Erklärung von Bern (EvB), die ein Jahrzehnt zuvor im Zusammenhang mit Cabora Bassa Erfahrung im Widerstand gegen den Bau von Staudämmen gesammelt hatte,[201] beschäftigte sich in den 1980er Jahren ausgiebig mit den negativen Auswirkungen von Staudammbauten in Entwicklungsländern. In der Mappe «Schweizer Mammut-Kraftwerke in der Dritten Welt», welche die EvB 1985 herausgab, wurden die Folgen aufgezeigt, welche Grossprojekte mit Schweizer Beteiligung zeitigten. Die Argumente ähneln denjenigen von Dennhardt und Pater. Die Geldflüsse seien «einseitig auf Wachstum und auf den Konsum der Eliten» ausgerichtet und nähmen so in Kauf, dass sich die Länder verschulden, die Umwelt geschädigt und Menschen vertrieben würden. Besonders im Fokus standen die BBC & Cie. AG und ihr langjähriges Engagement in Brasilien. In diesem Zusammenhang verweist der Bericht auch auf Sobradinho, «worüber der Schweizer Filmemacher Peter von Gunten seinen brillanten kritischen Film» gedreht habe.[202]

Ungleich wichtiger war der Film in Deutschland, wo er zu einem Instrument im Kampf gegen Finanzierungshilfen der Bundesregierung für grosse Infrastrukturprojekte im Süden wurde. Die Kampagne wurde von der Informationsstelle Lateinamerika (ILA) in Bonn geführt, die sich bereits vor der Fertigstellung des Films mit Brief und Unterschriftensammlung an den zuständigen Bundesminister Rainer Offergeld gerichtet hatte.[203] Für Siegried Pater, einen der Initianten der

200 Zum Beispiel in St. Gallen. Vgl. ft, Ein Anwalt der Menschlichkeit, in: Die Ostschweiz, 5. 6. 1981. Kurz vor der Drucklegung dieser Dissertation (Dezember 2017) informierte mich Peter von Gunten, dass er eine neue Anfrage für den Film aus Brasilien erhalten habe. Sie stammt von Aktivisten aus dem Gebiet des Sao-Francisco-Flusses, die juristisch gegen die Zerstörung des ökologischen Gleichgewichts in der Region vorgehen.

201 Vgl. Konrad Kuhn, «Der Kampf der Entrechteten dort ist unser Kampf hier!» Entwicklungs- politisches Engagement und internationale Solidarität in der Schweiz, in: Janick Marina Schaufelbuehl (Hg.), 1968–1978, ein bewegtes Jahrzehnt in der Schweiz / 1968–1978, une décennie mouvementée en Suisse, Zürich 2009, S. 113–125, hier S. 119.

202 Hanspeter Schmid, Schweizer Mammutkraftwerke in der Dritten Welt, Zürich 1985, S. 51. Der Sobradinho-Stausee fand auch Eingang in einschlägige entwicklungspolitische Werke. Vgl. Richard Gerster, Aus Fehlern lernen? Die Schweiz und die Dritte Welt, Zürich 1987, S. 83–103.

203 Vgl. Informationsstelle Lateinamerika (ila), Der Sobradinho- und Itaparica-Staudamm. Ein Entwicklungshilfe-Projekt für das Kapital und gegen das Volk im Nordosten Brasiliens. Vorläufige Dokumentation, 6. 2. 1980.

Reihe *Götter, Gräber und Experten,* war Sobradinho ein Mahnmal, das für die Verhinderung weiterer geplanter Staudammprojekte in Brasilien ins Feld geführt werden musste.[204]

Analog zu *Bananera Libertad* sprach *Terra roubada* neue entwicklungspolitische Anliegen an und machte sie plausibel. Das ursprünglich geplante Thema des globalen Hungerproblems wurde in den Hintergrund gedrängt und dafür die Anklage gegen die fatalen Folgen von Infrastruktur-Grossprojekten akzentuiert. Sie veranschaulicht nachvollziehbar, wie westliche Firmen den lateinamerikanischen Regierungen helfen, Energie und Export auf dem Buckel der Armen zu fördern und dabei satte Gewinne einzustreichen. Diese Argumentation fiel bei entwicklungsinteressierten Kreisen in der Schweiz und in Deutschland auf fruchtbaren Boden. Der Film erfüllte damit nicht nur die Funktion, bestehendes Wissen zu authentifizieren, sondern verlieh auch einer beginnenden Debatte neue Impulse.

Obwohl sich Peter von Gunten nach der Auswertung von *Terra roubada* vom direkten entwicklungspolitischen Filmengagement zurückzog – und sich dafür in der Gemeindepolitik der Stadt Bern engagierte –, reiste er zehn Jahre später nochmals für zwölf Wochen an den Sobradinho-See, um zu zeigen, was sich seit 1980 verändert hatte. Das Resultat, *Terra prometida,* lief 1993 in Solothurn und Locarno.[205] Dieser Film gibt einen Einblick in das Alltagsleben der Bewohner eines Dorfs oberhalb des Stausees. Neben den Dorfbewohnern kommen auch zwei Männer zu Wort, die für die Ausbeutung der Bauern mitverantwortlich gemacht werden. Der eine kauft zu tiefen Preisen Landstücke und verkauft sie anschliessend mit Gewinn an Agrargrossproduzenten weiter. Der andere, ein Italiener, errichtet eine Crevettenzucht auf dem Land neben dem Sobradinho-See und beschäftigt einige Dorfbewohner zu einem tiefen Lohn.

Im Unterschied zum Vorgängerfilm hielt sich die Rezeption von *Terra prometida* in Grenzen. Eine unmittelbare Wirkung hatte er dennoch. Von Gunten ging auch mit diesem Film an den Drehort zurück und gründete zusammen mit Partnern aus Brasilien und seinem Freund Remo Legnazzi das Sâo-Gonçalo-Projekt, das mit Spendengeldern aus der Schweiz Teilprojekte im Tal realisierte, die sich mit Land-, Wasser-, Arbeits- und Naturschutzproblemen befassten.[206]

---

204 Vgl. Siegfried Pater, Aktion Sobradinho, in: ila-info 73 (1984). Pater kritisiert das Engagement der Bundesregierung für den im Bau befindlichen Itaparicastaudamm und den geplanten bei Xingo: «Über einer Hermesbürgschaft in Höhe von 500 Millionen Mark sichert die Bundesregierung die Investitionen für das unmenschliche Bauwerk ab, dessen Errichtung weitere Hunderttausend ins Elend treiben wird.»

205 Hodel/Jaeggi, Bern und die Welt, S. 96–101. Vgl. Filmografie.

206 Vgl. Peter von Gunten, São Gonçalo-Projekt, in: PAPvG, Schachtel Terra Prometida, 3. Welt Mat., Presse, diverses.

6.4 «Xunan – The Lady» und «Vozes da alma»: Abschied vom anwaltschaftlichen Film

Nach *Terra roubada* verabschiedete sich von Gunten vom Konzept, mit vorgefassten Überzeugungen anwaltschaftliche Porträts von unterdrückten Menschen in Lateinamerika zu drehen. In *Xunan – The Lady* von 1983 und mehr noch in *Vozes da alma* von 1986 wechselte er vom engagierten Kritiker zu einer beobachtenden und lernenden Perspektive. Eine Folge dieses Richtungswechsels war das Ende der fruchtbaren Zusammenarbeit mit den Entwicklungsorganisationen, für die von Guntens neue Filme an Gebrauchswert verloren hatten.

Seinen Perspektivenwechsel begründete von Gunten mit dem Wunsch, das Publikum auf eine neue Weise an die Menschen der Dritten Welt heranzuführen. Ausdruck des neuen Zugangs war der Verzicht auf einen Drehplan für *Xunan – The Lady:* «Wir sind zum Film gekommen, Stück für Stück, wie er jetzt vorhanden ist. Das Resultat, der Untergang einer indianischen Kultur, hat sich erst im Verlauf unseres Aufenthaltes in Mexiko so klar ergeben.»[207] Die Initiatorin und Autorin des Films war Margrit Keller. Sie zeichnete zusammen mit von Gunten, der die Kamera führte, auch für die Regie verantwortlich.[208]

Anders als bei den früheren Filmen, bei denen von Gunten die Zusammenarbeit und die gemeinsame Filmentwicklung mit den Porträtierten betonte, wurde nun der spontane Schöpfungsprozess in den Vordergrund gerückt.

Beide in den 1980er Jahren in Lateinamerika angesiedelten Dokumentarfilme porträtieren starke Frauen. *Xunan – The Lady* von 1983 dreht sich um die streitbare, nach Mexico ausgewanderte Bernerin Gertrude Düby Blom,[209] die sich für die Kultur der Lacandonen und das Überleben des Regenwalds in Chiapas einsetzte. *Vozes da alma* von 1986 stellt die afrobrasilianische Heilerin Mae Gil und ihre Dienste für die lokale Bevölkerung ins Zentrum.

---

207 Von Gunten machte das fehlende Konzept dafür verantwortlich, dass der Film weder vom Bund noch vom Schweizer Fernsehen finanziert wurde. Sie hätten schliesslich Geld beim WDR, beim WWF sowie bei der Stadt und beim Kanton Bern gefunden: «Obwohl im Totalbudget von 175'000 Franken weder Löhne noch Materialmieten verrechnet sind, bleiben zum gegenwärtigen Zeitpunkt noch 50'000 Franken Schulden übrig.» Vgl. Urs Schnell, Der lange Kampf der Lady von Wimmis, in: Berner Zeitung, 18. 2. 1983.

208 Seine Firma Cinov AG sollte die Produktion übernehmen, von Gunten selbst die Produktion begleiten, der Filmnovizin Margrit Keller als Berater zur Seite stehen, die Verantwortung für die Produktion übernehmen und die Kamera führen. Da es zu heftigem Streit zwischen der Protagonistin und der Regisseurin kam, brauchte es nach 1980 einen zweiten Anlauf mit einem neuerlichen Besuch bei Düby Blom. Vgl. Cinov AG, Brief an Margrit Keller, 11. März 1980, in: PAPvG Schachtel Xunan Beilage zu Exposé des Filmprojekts Gertrude Dueby Blom. Ein Filmporträt von Margrit Keller. 1982 reiste von Gunten in der Funktion als Koregisseur und Kameramann nochmals nach Mexiko, für den Schnitt konnte Fredi M. Murer gewonnen werden.

209 Ihr Name wird in verschiedenen Varianten geschrieben: Gertrud bzw. Gertrude und Duby bzw. Düby. Im Folgenden wird die Schreibweise verwendet, die für den Film gebraucht wurde: Gertrude Düby Blom. Über Düby Blom sind verschiedene Publikationen erschienen, zuletzt: Kyra Núnez-Johnsson, Gertrude Duby Blom (1901–1993). Resistance Fighter, Pregny 2015; Simone Hantsch, Das Alphatier. Aus dem Leben der Gertrud Duby Blom, Berlin 1999.

Xunan – The Lady begleitet die Protagonistin mit einem beobachtenden Blick bei ihrem Engagement für den Wald und für die ansässigen Lacandonen, deren traditionelle Kultur durch Holzschlag existenziell bedroht ist. Noch stärker als *Terra roubada* verknüpft *Xunan – The Lady* Entwicklungsfragen mit der Umweltdebatte,[210] indem der Raubbau an der Natur und dessen Auswirkungen nicht nur für die lokale Bevölkerung, sondern für die ganze Welt hervorgehoben wird. Diese Fokussierung mag den Ausschlag gegeben haben, dass sich keine der früheren Produktionspartnerschaften mit einer Entwicklungsorganisation ergab. Dafür beteiligte sich die Umwelt- und Tierschutzorganisation World Wildlife Fund (WWF) mit 25'000 Franken an der Finanzierung des Films,[211] um damit für seine «Aktion Tropenwald» zu werben.[212] Für den WWF stellte von Gunten eine Kurzfassung von *Xunan – The Lady* her, die sich auf die waldschützerischen Aspekte konzentrierte. Der WWF zeigte sie an einer Matinee-Veranstaltung,[213] wobei die Anwesenheit der 80-jährigen Protagonistin Düby Blom positiv zur Berichterstattung über den Film und sein Anliegen beitrug.[214]

Mehr noch als bei *Xunan – The Lady* war von Gunten bei *Vozes da alma* bereit, sich vorurteilslos beobachtend einer ihm fremden Kultur auszusetzen. Sein erklärtes Ziel war dabei, die entstehenden Widersprüche auszuhalten, anstatt sie immer zurechtzubiegen, wie es in der Auseinandersetzung mit der Dritten Welt meistens fälschlicherweise geschehe.[215] Mit *Vozes da alma* versuchte von Gunten, nicht mehr verschiedene Welten miteinander zu vergleichen, sondern hinzugehen und «empfindsam zu sein für das, was da ist. Diese Haltung, das genaue Gegenteil einer anderen, die Kulturimperialismus und Exotiktourismus, aber auch Wahnsinnsprojekte wie Werner Herzogs ‹Fitzcarraldo› hervorbringt […].»[216]

---

210 Sowohl die Direktion für Entwicklungszusammenarbeit und humanitäre Hilfe, die 1976 aus der Fusion von DftZ und Katastrophenhilfe hervorging, als auch Helvetas beschäftigen sich zu Beginn der 1980er Jahre in Publikationen und Veranstaltungen mit den Auswirkungen des Baumsterbens auf die Menschen. Vgl. Waldburger/Zürcher/Scheidegger, Dienst, S. 119.

211 Die Zusammenstellung Peter von Guntens für die Anmeldung der Qualitäts- und Studienprämien zeigt die Aufteilung der Produktionskosten: M. Keller 85'000 Franken, Cinov 60'000 Franken, WDR 53'000 Franken, Kantone/Gemeinden 24'000 Franken, Evang. Kirche Zürich 5000 Franken, WWF 25'000 Franken, private Gönner 20'000 Franken, total 272'000 Franken. Vgl. Peter von Gunten, Anmeldung für Qualitäts- und Studienprämien, 16. 2. 1983, in: BAR, E3010A#1990/160#906*.

212 Vgl. Alexis Schwarzenbach / Andreas Spillmann / Barbara Keller, WWF. Die Biografie, München 2011, S. 317.

213 Anwesend waren auch die Autorin und Koregisseurin Margrit Keller und Dr. Claude Martin vom WWF. Vgl. Einladung des WWF für die Filmvorführung mit Diskussion im Kino Walche Zürich am 27. 2. 1983, in: SozArch, WWF CH 2.00.5b, Unterlagen zu diversen Filmen.

214 Zur Wirkung der Anwesenheit von Düby Blom bei Filmvorführungen vgl. doe, Die Dame aus dem Regenwald, in: Tages-Anzeiger, 28. 2. 1983. Der ganze Film lief erst 1994 im Schweizer Fernsehen. Am 9. 2. 1994 zeigte die Reihe *Filmszene Schweiz* aus Anlass der blutigen Auseinandersetzungen in Chiapas, die kurz nach Düby Bloms Tod (am 23. 12. 1993) eingesetzt hatten, eine 75-minütige Filmfassung von *Xunan – The Lady.* Vgl. Ankündigung. Die weisse Mutter, in: Berner Zeitung, 9. 2. 1994.

215 Huber, Rückzug, S. 13.

216 Matthias Rüttimann, Empfindsam für das Andere, in: Berner Zeitung, 26. 5. 1987.

Drei Monate lang folgte das Filmteam[217] der afrobrasilianischen Heilerin Mae Gil (Gilvanete Dornelas Da Silva), die als Priesterin eines synkretistischen Candomblé-Kults afrikanische Naturreligionspraktiken mit christlichen Elementen vermischte. Im Zentrum des Films stehen denn auch Szenen, welche die Praxis des Heilens durch Anrufen der Geister und Tanzrituale zeigen. Im Unterschied zu von Guntens früheren Filmen fehlt jegliche Erklärung der gezeigten Vorgänge. Eine weitere Neuheit ist, dass die Filmcrew zwar nicht selbst im Bild erscheint, dass sie aber durch Anspielungen der Protagonistin oder durch direktes Ansprechen von Guntens Teil des Films wird.

Für den Ethnologen und Publizisten Werner Petermann markiert *Vozes da alma* einen Epochenbruch. Der Film sei ein «radikaler Beleg für den dokumentarischen Paradigmenwechsel, der auf dem Gebiet des entwicklungsbezogenen Films in der ersten Hälfte der 80er Jahre stattgefunden hat». Petermann begründet seine Meinung mit der Praxis der teilnehmenden Beobachtung von Guntens. Der Autor habe sich ganz zurückgenommen und auf Erklärungen verzichtet: «Die langen Einstellungen dieses Films verhindern den Eindruck des Exotischen, dass sein Faszinosum dennoch häufig dem Nicht-Verstehen entspringt, nimmt er in Kauf.»[218]

Der Publikumserfolg des Films war bescheiden[219] und die Rezensionen schwankten zwischen Unverständnis und Euphorie. Erstmals äusserte auch Urs Jaeggi in «ZOOM» kritische Töne zu einem Film von Guntens.[220] *Vozes da alma* hinterlasse ein zwiespältiges Gefühl: «Wie eine Trennwand schiebt sich das Medium Film zwischen Peter von Guntens persönliche Erfahrung mit dem Schamanismus, einer religiösen Leitfigur inmitten ihrer Glaubensgemeinschaft, und den Zuschauer.» Jaeggi störte sich daran, dass von Gunten seine Erfahrungen nicht «in ein weiteres Bezugsfeld» einordnete.[221]

Die Kritik Jaeggis in «ZOOM» verdeutlicht den von Petermann angesprochenen Paradigmenwechsel. Obwohl die Fachzeitschrift von Guntens Arbeit

217 Das Filmteam bestand neben von Gunten aus der Regieassistentin Marian Zaugg, dem Tonmeister Pavol Jasovsky, der bereits bei den Dreharbeiten von *Xunan – The Lady* dabei war, und der Übersetzerin und Kontaktpflegerin Marianne Farah. Vgl. Filmabspann und Hodel/Jaeggi, Bern und die Welt, S. 82–85. Auch dieser Film gewann eine Studienprämie des EDI von 10'000 Franken. Vgl. Peter von Gunten, Anmeldung für Qualitäts- und Studienprämien, 11. 8. 1986, in: BAR, E3010B#1996/297#550*.

218 Werner Petermann, Der entwicklungsbezogene Film oder die Mär vom Frosch, der kein Prinz werden konnte, in: Heller/Petermann/Thoms, Die Entwickler, S. 28. Als weitere Beispiele dieser Entwicklung nennt Petermann die Kamerun-Filme von Peter Heller sowie Malte Rauchs *Frankfurt-Conakry – Rückkehr ins Land des Elefanten* (1985). Es sind Filme, die, obwohl zum Teil mit Kommentar versehen, mehrstimmig daherkommen und sich deshalb für ein «vielstimmiges Publikum» öffnen. Vgl. ebd., S. 28 f.

219 Vgl. Peter von Gunten, Neue Fragen zu alten Antworten, in: Heller/Petermann/Thoms, Die Entwickler, S. 140 f.

220 Jaeggi bespricht den Film nur im Rahmen der Locarno-Rezension. Vgl. Urs Jaeggi, Auf der Suche nach Halt, in: ZOOM 17 (1986), S. 9–12.

221 Ebd., S. 10.

bisher immer unterstützt hatte,[222] fand sie zu *Vozes da alma* keinen Zugang, weil das Fremde und insbesondere seine religiöse Dimension nicht erklärt werden. Jaeggis Artikel macht deutlich, weshalb sich *Vozes da alma* nicht als bewusstseinsbildender Gebrauchsfilm, der die kontrollierte Auseinandersetzung mit der Entwicklungsthematik ermöglichte, eignete.

Peter von Gunten bewies in den 1980er Jahren ein weiteres Mal, dass für ihn die Filmarbeit mit der Frage zusammenhing, wie die Menschen ins Bild gerückt werden sollten. Wie dasjenige von Ulrich Schweizer war sein entwicklungspolitisches Engagement untrennbar mit filmgestalterischen Fragen verbunden. Seine Überlegungen waren dabei immer auf die Praxis bezogen. Hinweise zu einer Positionierung gegenüber den grossen internationalen Dokumentarfilmbewegungen «Direct cinema» oder «Cinéma vérité» fehlen bei ihm.

Zu Beginn seiner Filmkarriere wollte von Gunten anprangern und aufrütteln. Seine Kunst bestand darin, deutliche Aussagen im Sinn der aktuellen entwicklungspolitischen Debatte ohne Polemik in einen Film zu verpacken. Dass *Bananera Libertad* im Sinn Bredekamps[223] gar eine generative Kraft entwickelte, die mit der Gründung der Frauenfelder Fair-Trade-Organisation eine neue Realität erzeugte, war nicht vorauszusehen. Diese Geschichte belegt aber, dass der Film und sein Autor zu Antreibern der im Kapitel 2 beschriebenen Veränderungen in der Entwicklungsdebatte wurden.

Von Gunten gehörte auch zu jenen Filmern, die in den 1980er Jahren die etablierten Wege verliessen und neue filmische Perspektiven auf den Süden suchten. Mit nunmehr ethnologischem Blick wollte er nicht mehr als Anwalt auftreten, sondern das Publikum in Europa mit auf eine Reise in unbekannte Gefilde nehmen, die er vor seiner Abreise selbst noch nicht kannte. Die selbstkritische Rückschau, zu der er wie Ulrich Schweizer ebenfalls fähig war, brachte ihn dazu, sich auf neue Wege einzulassen. Seine früheren Arbeiten verortete er im Zeitgeist der 1970er Jahre und bekannte durchaus selbstbewusst, sie hätten die damalige Debatte weitergebracht. Allerdings bedauerte er, dass zum Beispiel *Bananera Libertad* Mitte der 1980er Jahre immer noch gezeigt wurde, da er ihn formal nicht mehr genügend fand.[224]

Die harsche Kritik an von Guntens Filmen erinnert daran, dass das neue Entwicklungsnarrativ der 1970er Jahre keineswegs unbestritten war. Der junge Regisseur selbst stellte sich diesen Auseinandersetzungen lustvoll und nutzte sie dazu, seine Sicht auf die globalen Entwicklungsprobleme und auf die Verwicklungen der Schweiz auch ausserhalb des Films zu verbreiten. Während seines ganzen Entwicklungsengagements konnte von Gunten auf die Unterstützung verschiedenster Entwicklungsorganisationen zählen. Besonders profitierte er davon, dass die christlichen Mediendienste seine Filme nicht nur besonders

222 Auch *Xunan – The Lady* war dort sehr positiv rezensiert worden. Vgl. Fred Zaugg, Xunan (the Lady), in: ZOOM 4 (1983), S. 21–23.
223 Vgl. Einleitung.
224 Huber, Rückzug, S. 9.

lobten, sondern auch von Beginn weg in ihren Verleih aufnahmen. Zudem war von Gunten ein gern gesehener Gast am Schweizer Fernsehen, das auch eine gekürzte Fassung von *Vozes da alma* inklusive eines Vorgesprächs mit Peter von Gunten ausstrahlte.[225]

225 Die Ausstrahlung fand am 20. 7. 1987 in der Reihe *Filmszene Schweiz* statt. Das vorgängige Interview mit von Gunten führte Stefan Inderbitzin. Vgl. SRF-Mediendatenbank FARO (passwortgeschützte Online-Version).

III Motive der Inszenierung von Entwicklungshemmnissen

Die Filme René Gardis, Ulrich Schweizers und Peter von Guntens, die einen Beitrag zur Schweizer Entwicklungsdebatte lieferten, problematisieren Entwicklung auf vielfältige Weise. Eine Besonderheit der drei Filmemacher besteht darin, dass sie Entwicklungsprobleme nicht primär an sichtbaren Mangelsymptomen wie Armut oder Hunger festmachen, sondern dass sie auf die ihrer Ansicht nach tiefer liegenden Ursachen von Entwicklungshemmnissen eingehen, um dem heimischen Publikum langsame oder fehlende Entwicklung vor Augen zu führen.

Im abschliessenden, dritten Teil der vorliegenden Arbeit wird nun untersucht, mit welchen filmischen Mitteln die drei Filmemacher Entwicklungsaspekte inszenierten. Zu diesem Zweck werden wiederkehrende erzählerische Motive identifiziert, die für die Diagnose von Entwicklungsdifferenzen verwendet werden.[1] Mit welchen filmischen Mitteln werden Wohlstandsunterschiede im Süden gezeigt und als Entwicklungsproblem definiert? Was ist der Bezug zum reichen Norden im Allgemeinen und zur Schweiz im Besonderen? Wie begründen die Filme Entwicklungshilfe?

Um den relevanten Motiven auf die Spur zu kommen, werden Filmsequenzen ausgewählt, in denen die Gründe für Entwicklungsprobleme besonders aussagekräftig thematisiert sind. Anschliessend werden die deutungsrelevanten Elemente der Filminszenierung wie Einstellungsgrösse, Bildraumgestaltung, Montage, Dynamik und das Verhältnis von Bild- und Tonspur analysiert.[2] Die Motive setzen sich in der Regel aus mehreren Einstellungen zusammen und erhalten ihre Gestalt erst durch die filmische Inszenierung.

Jedes der beiden folgenden Kapitel richtet den Fokus auf eine Motivkategorie, die mit griffigen Beispielen aus dem Filmkorpus belegt wird. Das Kapitel 7 untersucht diejenigen Erzählmotive, die Entwicklungshemmnisse an der Kultur der porträtierten Menschen festmachen. Es weist nach, dass Erzählmotive aus populärethnografischen Produktionen auch in den Entwicklungshilfefilmen der 1960er Jahre eingesetzt wurden, um Entwicklungshemmnisse zu erklären. Ausserdem

1 Zur Kategorie des erzählerischen Motivs vgl. Einleitung.
2 Zu den filmanalytischen Kategorien vgl. Hickethier, Einführung, S. 52–67.

wird analysiert, wie die Motive in den entwicklungspolitischen Filmen der 1970er und 80er Jahre weiterlebten. Im Kapitel 8 stehen politische und wirtschaftliche Rahmenbedingungen als Ursachen für Entwicklungsprobleme im Zentrum. Die Motive beschreiben Menschen und Objekte, die dafür verantwortlich gemacht werden, dass sich die porträtierten Gesellschaften nicht entwickeln können. Das Kapitel beginnt mit einem Blick auf die 1960er Jahre, als in einigen Filmen die neuen afrikanischen Eliten als Entwicklungshindernis definiert wurden. Danach stehen die engagierten entwicklungspolitischen Filme der 1970er Jahre im Zentrum der Analyse.

7 Motive kulturell bedingter Entwicklungshemmnisse

In den Entwicklungshilfefilmen der 1960er Jahre werden Entwicklungsprobleme häufig mit der Kultur der porträtierten Menschen in Verbindung gebracht. Die Filme greifen dafür auf beliebte populärethnografische Motive zurück. Sie zeichnen die Menschen des Südens als hilflose Opfer ihrer Tradition, die von der immer unvermeidlicher werdenden Berührung mit der Zivilisation des Nordens überfordert sind.

In den drei Kapiteln 7.1–7.3 werden drei zentrale Erzählmotive, die Entwicklungsprobleme in der kulturellen Tradition begründen, anhand von Sequenzen aus den Filmen Gardis, Schweizers und von Guntens exemplarisch belegt.[1]

Das erste Motiv postuliert, dass die porträtierten Menschen besonders anfällig für die Verlockungen westlicher Konsum- und Vergnügungsangebote seien und deshalb ihre traditionelle Kultur zu verlieren drohen. Die Aufgabe der Entwicklungshilfe bestehe deshalb darin, dieser Anfälligkeit durch Schulbildung zu begegnen. Das zweite Motiv zeigt gemächliche traditionelle Arbeitsvorgänge, die für Armut und Hunger verantwortlich gemacht werden. Bei seiner Anwendung beschränkt sich die Entwicklungshilfe nicht auf die Lieferung von technischen Gerätschaften, sondern zielt auf die Umerziehung zu einer westlich geprägten Arbeitsmoral. In beiden Motiven schwingt eine Ambivalenz mit, die Entwicklung auch als bedauerlichen Kulturverlust darstellt. Das dritte Motiv hingegen weckt bei den Entwicklern keine derartigen Gefühle. Es macht den Glauben an Magie und die Macht der Magier für Entwicklungsprobleme verantwortlich.

In René Gardis bekanntestem Film *Mandara* finden sich Anklänge zu all diesen Motiven. Er dient deshalb als Hauptreferenz für Bezüge zu populärethnografischen Kulturfilmen.

7.1 Anfälligkeit für Konsum- und Vergnügungsangebote

Das erste Motiv fasst die Anfälligkeit von Menschen des Südens für die Verführungen westlicher Konsum- und Vergnügungsangebote in Bilder und Töne. Es basiert auf der Gewissheit, dass der moderne technische Fortschritt unweigerlich

1 Gilbert Rist und Christian Lalive d'Epinay kamen in ihrer Untersuchung der Hilfswerkpublikationen von 1979 auf eine ähnliche Kategorisierung. Sie stellten fest, dass gemäss diesen Hunger und Krankheit in der Dritten Welt auf «den Gewohnheiten, den sozialen Strukturen und dem technischen Niveau» fussen. Vgl. Rist/Lalive d'Epinay, Wie Weisse Schwarze sehen, S. 48 f.

von Norden nach Süden zieht und die traditionellen, technik- und plastikfreien Kulturen in ihren Grundfesten erschüttert werden.[2] Das Anfälligkeitsmotiv kommt zuerst dort zum Einsatz, wo es um die Frage geht, wie der unweigerliche Kulturverlust mit westlicher Hilfe aufgefangen und die Menschen einen – aus der Sicht der westlichen Entwicklungsakteure – nützlichen Entwicklungsweg einschlagen können.

Die Erzählung von der Anfälligkeit der Menschen für westliche Konsum- und Vergnügungsangebote wurde häufig mit Bildern belegt, die Menschen vom Land auf dem Weg in die Stadt zeigen, wo sie auf Produkte, Läden oder Bars treffen. Sie riskieren dort, Identität und Würde zu verlieren, weil sie das Gefühl bekommen, ihr traditionelles Leben sei angesichts der Verlockungen der Stadt arm und elend.

Dieses Anfälligkeitsmotiv verbindet zwei Elemente. Das erste verortet die Menschen auf einer früheren Evolutionsstufe, die als «Steinzeit» oder «Mittelalter» umschrieben wird. Das heisst, ihre Kulturen sind zwar hier und heute da, die Menschen werden aber als geschichts- und entwicklungslos behandelt und zu reinen Untersuchungsobjekten degradiert, anstatt als handelnde Subjekte wahrgenommen zu werden.[3] Johannes Fabian spricht in diesem Kontext vom «ethnografischen Präsens»,[4] das von den Ethnografen dazu verwendet wurde, die «Anderen» ausserhalb der eigenen Zeit zu platzieren. Man könnte auch von Zeitinseln sprechen, deren Auffinden und Dokumentieren sich die Ethnografengemeinde zur Aufgabe machte. In deren Selbstverständnis war der Transfer von Zeugnissen der kulturellen Praxis (Gegenstände, Fotografien, Filme) in die Wissensspeicher des Nordens ein Rettungsakt,[5] der die Erinnerung an die verschwindenden Kulturen zu bewahren half.[6]

---

2 Dieses Narrativ kommt auch im Film *Ein Kontinent – zwei Welten,* der in der ersten Aktion Brot für Brüder verwendet wurde, zum Einsatz. *Ein Kontinent – zwei Welten* wurde 1956 auf einer mehrmonatigen Afrikareise gedreht, die der Missionar Henri Mercier, der Fotograf Paul Perret und der Autor Edmond Pidoux unternahmen. Vgl. Dossier Ein Kontinent – zwei Welten, in: ABM, Schachtel BM-Filme, H–Z. Eine Kopie des Films befindet sich in der Cinémathèque suisse in Lausanne, sie wurde mir auf DVD zur Verfügung gestellt. Pidoux veröffentlichte ausserdem ein Buch über die Reise. Vgl. Pidoux, Afrika. Später schrieb er den Kommentar zum Film *Im Sog des Goldes* von Ulrich Schweizer. Vgl. Kapitel 5.

3 Vgl. Nagl, Maschine, S. 97 f. Shohat und Stam beobachten das Phänomen, dass man in Porträts Menschen des Südens in der Regel nicht für sich selbst sprechen lässt, auch im Spielfilm. Vgl. Shohat/Stam, Eurocentrism, S. 205.

4 Fabian, Time, S. 86 f.

5 Das Argument der «Rettungsethnografie» hat eine lange Geschichte. Petermann weist darauf hin, dass das Thema auch im 21. Jahrhundert noch aktuell ist. Vgl. Werner Petermann, Anthropologie unserer Zeit, Wuppertal 2010, S. 60 f. René Gardi z. B. trat als Retter von verschwindenden kunsthandwerklichen Traditionen in Erscheinung, der mithilfe der Kamera und indem er Produkte für europäische Museen aufkaufte, die verschwindenden Kulturen in ihrer Repräsentation konservieren half. Ausführlich argumentiert Gardi in der Broschüre zur Dahomey-Ausstellung über die «Rettung» von Gegenständen, die ohne sein Zutun verloren und vergessen würden. Vgl. René Gardi, Von der Freude am Sammeln, in: VSK (Hg.), Dahomey, Basel 1962, S. 5–13.

6 Vgl. Johannes Fabian, Im Tropenfieber. Wissenschaft und Wahn in der Erforschung Zentralafrikas, München 2001, S. 256–265.

Das zweite Element ist eine Form konservativer Kulturkritik, die Bedauern über Ausprägungen der westlichen Konsumgesellschaft auf den Süden überträgt. Sie schliesst an kulturkritische Argumentationen an, welche die Stadt als Sündenpfuhl dem wahren Leben auf dem Land entgegensetzen.[7] Beispiele dafür finden sich etwa in Schweizer Filmproduktionen, die während der Zeit der geistigen Landesverteidigung entstanden. Die Stadt mit ihren Fabriken und Konsum- beziehungsweise Vergnügungsverlockungen wird dort als Bedrohung für die besondere Schweizer Eigenart, basierend auf Landwirtschaft und Bergen, dargestellt.[8]

Das Anfälligkeitsmotiv kommt häufig in populärethnografischen Produktionen und in Entwicklungshilfefilmen der 1960er Jahre vor. Um aufzuzeigen, wie die Übertragung des Motivs funktionierte, wird seine Ausprägung am Beispiel von René Gardis erfolgreichstem Film, *Mandara,* vorgestellt. Der Film inszeniert die bei Gardi «Matakam»[9] genannten Bewohner der Mandara-Berge als glückliche Menschen. Ihr Glück, so wird argumentiert, rühre allein daher, dass sie unberührt von den Verführungen der europäischen Moderne ein Leben ohne Entwicklungsbedürfnisse führten.

Mandara beginnt mit einem Schwenk über eine karge, bergige Landschaft, worauf im Zentrum des Bildraums ein Strohdach und davor ein nackter, laut rufender Mann zu sehen sind.[10] Der nun einsetzende, vom Schauspieler Amido Hoffmann gesprochene Kommentar erläutert die Bilder. Hoffmann spricht nicht als nüchterner, sondern als «expressiver Erzähler»,[11] der zwar ausserhalb des Geschehens steht, das Publikum aber durch Stimmmodulierung in seinen Bann zieht. Er erklärt zunächst, dass es sich bei dem Mann um den Schmied handle, der die bösen Geister vertreibe. Die darauffolgenden, aufschlussreichen Sätze verorten die Filmhandlung in Raum und Zeit: «In diesem abgelegenen Tal, in einem schwarzen Arkadien, ist die Zeit stillgestanden. Es ist die Landschaft von Sattala inmitten

7 Georg Bollenbeck macht auf die lange Tradition der Stadt als kulturkritisches Ziel aufmerksam, die seit der Antike als Zentrum von Degenerationserscheinungen galt, in Kontrast zu einer sittenstrengen bäuerlichen Gesellschaft. Vgl. Bollenbeck, Georg: Eine Geschichte der Kulturkritik. Von J. J. Rousseau bis G. Anders, München 2007, S. 7.

8 Vgl. Yvonne Zimmermann, Bergführer Lorenz. Karriere eines missglückten Films, Marburg 2005, S. 56–65. Ein schönes Beispiel bietet die Schweizer Filmwochenschau vom 22. 5. 1942 (Titel: Arbeitseinsatz), in der ein junger Mann zu sehen ist, welcher der «Scholle» verlustig geht und in die Stadt zieht, wo es Arbeit in der Fabrik, verlockende Schaufenster und Bartänzerinnen zu bewundern gibt. Zugang via SRF-Mediendatenbank FARO (passwortgeschützte Online-Version). Diese Wochenschau-Ausgabe befindet sich auf der DVD-Edition der Cinémathèque zu Filmwochenschauen aus der Zeit des Zweiten Weltkriegs: Cinémathèque suisse, La Suisse pendant la 2e Guerre mondiale, Parties I, II, III + DVD, Lausanne 2008.

9 «Matakam» ist keine Selbst-, sondern eine abwertende Fremdbezeichnung, die den in den Bergen lebenden Menschen durch die Fulbe der Täler gegeben wurde. Müller-Kosack spricht von Mafa. Vgl. Müller-Kosack, Beer, S. 63.

10 *Mandara* (1959), https://doi.org/10.5281/zenodo.1228737, 0.00.59. Zur Entstehungs- und Gebrauchsgeschichte des Films vgl. Kapitel 4.1.

11 Vgl. Kiener, Kunst, S. 239–241.

Abb. 1: Lastenträger der Gardi-Expedition, Standbild aus *Mandara,* René Gardi 1959.

der Mandara-Berge Nordkameruns. In diesem Tal sieben mal sieben Tage hinter den sieben Bergen gedeiht die Freiheit, man spürt den Odem der Schöpfung, und die urweltliche Landschaft verändert auf geheimnisvolle Weise deine Seele. Dicht und gleichmässig besiedeltes Land, durch unwegsame Berge von der übrigen Welt abgeschlossen, nicht beunruhigt von den Kräften einer neuen Zeit, ein Land mit Menschen, die glücklich ihren eigenen Sitten gemäss darin leben dürfen, das ist das Traumland im Sattala Tal.»[12]

Dieser poetische und verspielte Kommentar siedelt die Handlung des Films nicht im sich dekolonisierenden Kamerun von 1959 an, sondern in einer archaischen Märchen- und Sagenwelt, die zwischen Schneewittchen und dem mythischen Hirtenidyll des griechischen Arkadiens[13] oszilliert. Erst die darauffolgende Sequenz stellt den Bezug zur Gegenwart her. Sie zeigt die Reise und die Ankunft der Filmcrew in den Mandara-Bergen, inszeniert als beschwerliche Kolonialexpedition, deren letzte Etappe «wie zu Stanleys Zeiten»[14] mit angeheuerten Trägern zu Fuss durch steiniges Gelände führt (Abb. 1). Die Filmstelle bedient sich des beliebten Topos, der eine Bewegung im Raum mit einer Reise in die Vergangenheit verbindet.[15] Dann richtet sich die Kamera auf den «boy» und Koch Lulu, dem Gardi schon einen Text in der «Schweizer Illustrierten Zeitung» gewidmet hatte.[16] Lulu steht in *Mandara* zwischen den Welten. Von den anderen «Matakam» unterscheidet er sich nicht nur durch seine Anstellung, sondern auch durch seine europäische Kleidung. Doch, obwohl er die Lebenswelt der «Matakam» auf ihrer Zeitinsel verlassen

12 *Mandara,* https://doi.org/10.5281/zenodo.1228737, Ausschnitt 1 (entspricht 0.01.12–0.01.51 des ganzen Films).

13 Zur Arkadien-Sehnsucht vgl. Klaus Garber, Arkadien. Ein Wunschbild der europäischen Literatur, Paderborn 2009. «Schwarzes Arkadien» war der Titel des Büchleins mit den Zeichnungen, die der Maler Viktor Surbek anlässlich seines Aufenthalts während der Dreharbeiten machte. Vgl. René Gardi / Viktor Surbek, Schwarzes Arkadien, Zürich 1962.

14 Die ganze Sequenz: *Mandara,* https://doi.org/10.5281/zenodo.1228737, Ausschnitt 2 (0.05.30–0.09.57). Zitat «Wie zu Stanleys Zeiten», ebd., 0.09.11.

15 Vgl. Nagl, Maschine, S. 97.

16 René Gardi, Wiedersehen mit den Matakam. Krach mit Lulu, in: SIZ, 31. 8. 1959, S. 20 f.

Abb. 2: Boy Lulu knetet Teig, Standbild aus *Mandara,* René Gardi 1959.

hat, wird er nie richtig zur Welt der Expeditionsteilnehmer gehören. Die bleibende Differenz manifestiert sich in Bild und Ton, wo auf Lulus angeblich mangelndes Hygienebewusstsein verwiesen wird. Zu sehen ist, wie er einen Kochtopf mit Wasser auf die Feuerstelle am Boden stellt, vor das Feuer kauert und einige Holzscheite nachlegt. Der Kommentar erläutert dazu: «Lulu war unser premier boy, ein ausgezeichneter Koch. Ratschlag an jeden zukünftigen Afrikafahrer: Essen Sie mit Appetit, aber hüten Sie sich, soll er Ihnen nicht vergehen, dem schwarzen Koch jemals zuzusehen.»[17] Und einige Sequenzen später, nachdem die Europäer mit schmutzigem Wasser geduscht haben und gezeigt wird, wie Lulu mit einigen Frauen, die nicht seine eigenen seien, schäkert,[18] richtet die Kamera den Fokus in Grossaufnahme auf Lulus Hände, die Teig kneten (Abb. 2): «Ungewaschene schwarze Hände im weissen Teig. Übertriebene hygienische Vorstellungen muss man notgedrungen in Europa zurücklassen. Aber das knusprige Brot Lulus aus den Sardinenbüchsen, das in einem mächtigen eingegrabenen Wasserkrug gebacken wurde, schmeckte trotzdem mindestens so gut wie das Brot daheim aus dem sauberen, elektrisch geheizten Ofen.»[19] Der wohlwollend tönende Kommentar rekurriert auf bekannte rassistische Stereotypen, indem Sauberkeitsansprüche der Europäer dem afrikanischen Dreck gegenübergestellt werden.[20] Um sich wieder wie ein richtiger Mensch zu fühlen, muss sich der Europäer waschen können,[21] selbst wenn es mit dreckigem Wasser ist. Der europäisch gekleidete Afrikaner ist indes auch dann dreckig, wenn kein Schmutz zu sehen ist.

Diese Sequenz ist bemerkenswert, weil sie den «boy» ausserhalb des «Anfälligkeitsmotivs» platziert. Gardi fürchtet bei Lulu im Unterschied zu den anderen Porträtierten keinen Kulturverlust, da dieser den unsichtbaren Zaun um

17 *Mandara*, https://doi.org/10.5281/zenodo.1228737, Ausschnitt 3 (0.10.09–0.10.24).
18 Ebd., Ausschnitt 4 (0.10.24–0.10.57).
19 Ebd., Ausschnitt 5 (0.10.58–0.11.20).
20 Vgl. Hall, Spektakel, S. 125.
21 Zur Wichtigkeit von Sauberkeit auf Expeditionen vgl. Fabian, Tropenfieber, S. 88 f.

Abb. 3: Harmonisches Familienleben, Standbild aus *Mandara,* René Gardi 1959.

Abb. 4: Markt in Mokolo, Standbild aus *Mandara,* René Gardi 1959.

die Zeitinsel bereits überschritten hat und – für Gardi – in der postkolonialen afrikanischen Realität angekommen ist.

Innerhalb des imaginären Zauns ist das Glück der nackten Dorfbewohner noch intakt. Als Grund dafür nennt der Film die historische Konstellation, dass die «Matakam» bisher nur sehr beschränkt mit der modernen Welt des 20. Jahrhunderts in Berührung gekommen seien. Das Glück manifestiert sich etwa in der Kindererziehung, die als eine Instinktsache, die ohne Bücherwissen auskommt, dargestellt wird, oder im trauten und harmonischen Familienleben zwischen Mutter, Vater und Kind (Abb. 3).[22] Allerdings suggeriert der Film in einer Sequenz, dass dieses Glück gefährdet ist. Die Filmstelle handelt von einem Marktbesuch in einer kleinen Stadt.[23] In paternalistischer Manier erklärt der verniedlichende Kommentar wie «die jungen Bräutchen» durch das Angebot der «mohammedanischen Händler» in Versuchung geführt würden. Im Bild sind farbige Halsketten (Abb. 4), Teller und Kleider zu sehen. Damit würden bisher unbekannte Begehrlichkeiten geweckt und gleichzeitig Unzufriedenheit gesät, weil das Bargeld fehle, um den Konsumwunsch zu erfüllen: «So anregend das Gewühl auch sein mag, bringt der Marktbesuch den Kindern der Wildnis doch nicht nur Kurzweil, sondern stiftet oft Unheil und Verwirrung in ihrer Seele.»[24] Der Markt ist das Einfallstor der Gegenwart in die imaginäre Vergangenheit. Mit dem beliebten Mittel der Infantilisierung[25] degradiert Gardi die Porträtierten zu Kindern, die der Verführung schutzlos ausgeliefert sind, und verschafft sich selbst eine Position der Überlegenheit.

22 *Mandara,* https://doi.org/10.5281/zenodo.1228737, Ausschnitt 6 (0.46.08–0.47.56). Glückliche Familien kommen auch in den Gardi-Filmen *Dahomey – ein Bilderbuch* (1963) und *Die letzten Karawanen* (1966) vor.
23 Ebd., Ausschnitt 7 (1.02.15–1.05.16).
24 Ebd., 1.04.43.
25 Nagl, Maschine, S. 242 f.

Das Anfälligkeitsmotiv im Entwicklungshilfefilm

Gardis geschickte Überführung des Anfälligkeitsmotivs in den Entwicklungshilfefilm lässt sich besonders deutlich in *Nous les autres* nachweisen. Der Film, den Gardi und Ulrich Schweizer 1964 im Auftrag von HEKS drehten, lief erfolgreich während der zweiten BfB-Aktion (1964–1967).[26]

Die in der Republik Kongo (ehemals Belgisch-Kongo) angesiedelte Handlung erzählt im ersten Teil die Geschichte einiger Jugendlicher, die vom Land in die Stadt Matadi kommen, um dort die HEKS-Schule Gymnase Pestalozzi zu besuchen. Im zweiten Teil steht der Schulunterricht im Zentrum. Der Film thematisiert das Leben in der Stadt als grosse Herausforderung für die Jugendlichen, die aus dem traditionellen Leben herausgerissen werden. Weit weg von zuhause seien sie allerlei Verführungen ausgesetzt, die sie vom richtigen Entwicklungsweg abzubringen drohten. Die Schweizer Schule solle sie deshalb auf eine Zukunft in der Stadt vorbereiten, zumal sie sich später kein Leben auf dem Land mehr vorstellen könnten.

Auch in *Nous les autres* gibt der dominante, wiederum von Amido Hoffmann gesprochene Kommentar die Deutung der Bilder vor. Für das Publikum wurde damit der Anschluss an *Mandara* gewährleistet. Im Unterschied zu *Mandara* ist Hoffmanns Sprechhaltung allerdings nicht mehr expressiv, sondern – einem typischen Gebrauchsfilm entsprechend – distanziert nüchtern.[27]

Zwar gibt es auch in *Nous les autres* keinen synchronen Direktton. Mit einem erzählerischen Kniff werden den Jugendlichen aber Gedanken, die im Off in Französisch zu hören sind, in den Kopf projiziert. Die Erzählperspektive wechselt dann für einen Moment von der allwissenden, aussenstehenden Drittperson zu den Protagonisten selbst, die für kurze Zeit zu sprechenden Subjekten mit Innenperspektive werden. Dieser Perspektivenwechsel ermöglicht es, intendierte Aussagen der Filmautoren authentischer erscheinen zu lassen.[28]

Das Narrativ der «Anfälligkeit» der «Kinder» wird in *Nous les autres* dadurch verstärkt, dass es sich bei den Protagonisten um Jugendliche handelt. Für den Schulbesuch sind sie vom Land in die Stadt gezogen, wo sie unvorbereitet mit Konsum- und Vergnügungsversprechen konfrontiert werden. Der Film inszeniert die Herausforderungen der Jugendlichen in der neuen städtischen Umgebung durch eine Abfolge von Sequenzen, in denen einige von ihnen mit Namen vorgestellt und bei ihren Tätigkeiten begleitet werden.

Zuerst wird die Stadt Matadi in einer Montage von Markt- und Strassenszenen eingeführt, die wegen des besseren Überblicks in Aufsicht, das heisst

26 Zum Entstehungs- und Gebrauchskontext von *Nous les autres* vgl. Kapitel 4. Der Film ist auf zwei 16-mm-Rollen verteilt. Vgl. https://doi.org/10.5281/zenodo.1228743.

27 Zum nüchternen Erzähler vgl. Kiener, Kunst, S. 239–241.

28 Die Absicht der Filmautoren funktioniert allerdings nur bedingt, weil für das Publikum der Konstruktionscharakter offensichtlich war. In einigen der veröffentlichten Filmkritiken kam der Wechsel der Erzählperspektive nicht so gut an. Er wurde als allzu konstruiert und unglaubwürdig wahrgenommen. Siehe Kapitel 4.2.

aus erhöhter Perspektive, gefilmt wurden. Frauen in bunten Kleidern gehen Lasten auf dem Kopf tragend durch den Markt.[29] Der Kommentar erläutert dazu, dass das Leben für die Schüler vom Land trotz Versorgungssicherheit, Sauberkeit und Ordnung nicht leicht sei: «Zu Hause sind sie noch ganz dem Traditionellen verhaftet, in der grossen Stadt aber, wo die festen Formen und alle Tabus aufgelöst sind, werden die jungen Leute in ihren Entscheidungen unsicher.»[30] Geschnitten wird nun von der Strasse auf die Totale einer Schaufensterfront (Abb. 5). In einem der Fenster sind Bilder zu sehen, die von zwei Jugendlichen studiert werden. Die nächsten beiden Einstellungen zeigen Nahaufnahmen der Bilder, welche die jungen Männer ansehen. Es handelt sich um Frauengesichter auf Filmplakaten und ein gezeichnetes Bild, das ebenfalls Frauenköpfe darstellt. Die nächste Einstellung zeigt einen der jungen Männer, wie er in einer Modeillustrierten blättert. Den Bildzusammenhang macht der Kommentar deutlich: «Sie leben zwischen zwei Welten und sind in der Stadt allerlei Verführungen und Versuchungen ausgesetzt.»[31] Bild und Ton suggerieren insbesondere eine erotische Verführungsgefahr. In der folgenden Sequenz wird das Motiv weiterverfolgt. Der Schüler André besucht den allein in einem kleinen Haus lebenden Daniel. Während Daniel seine Kleider in einem Zuber wäscht, kommt ein dritter Jugendlicher hinzu, der mit Daniel zusammen die Modeillustrierte anschaut. Die Kamera wechselt dabei von einer halbnahen Einstellung vor den beiden zu einer Einstellung hinter den beiden, bei der die Fotografien von Frauen in neuen Kleidern genauer zu sehen sind. Zum Schluss der kommentarlosen Sequenz zeigt die Kamera eine Nahaufnahme des Schulbuchs, das der dritte Schüler in den Händen hält (Abb. 6). Damit wird suggeriert, dass die beiden Jugendlichen eigentlich lernen sollten.[32] Da die folgenden Einstellungen die Schüler beim Studieren zeigen, wird der Zweck des Films offensichtlich: die Anfälligkeit für westliche Verführungen kann durch die Schule aufgefangen werden.

Das Stadtleben und die Schulbildung entfremden die jungen Männer zwar ihrer ländlichen Herkunft, sie bereiten sie aber gleichzeitig darauf vor, künftig genügend Geld zu verdienen, um sich die Verlockungen auch leisten zu können. In einer visuellen Wiederholung des ersten Einsatzes des Anfälligkeitsmotivs schlendert der junge Nestor eine Strasse hinunter. Vor einem Schaufenster mit Martini-Logo an der Fassade bleibt er stehen und betrachtet die Herrenhemden, die darin ausgelegt sind. Damit wird zwar ein weiteres Mal die Verführungskraft westlicher Waren angesprochen, die Schlussfolgerung unterscheidet sich jedoch von der früheren Sequenz. In seinen im Off gesprochenen Gedanken hofft Nestor,

29 *Nous les autres* (1964), https://doi.org/10.5281/zenodo.1228743, Teil 1, Ausschnitt 1 (0.04.24 bis 0.05.35).
30 Ebd., Ausschnitt 2 (0.05.35-0.06.59, hier: 0.05.35–0.06.05 von Teil 1).
31 Ebd., 0.06.09–0.06.13 von Teil 1.
32 Ebd., 0.06.13–0.06.59 von Teil 1.

Abb. 5: Anziehende Schaufenster, Standbild aus *Nous les autres,* René Gardi 1964.

Abb. 6: Schulbuch, Standbild aus *Nous les autres,* René Gardi 1964.

dass er nach dem Abschluss der Schule genügend Geld verdienen werde, um sich solche Güter leisten zu können.[33]

Während in der ersten Sequenz die Anfälligkeit für zarte erotische Versuchungen durch praktiziertes Lernen neutralisiert wird, steht diesmal die Möglichkeit im Raum, das Konsumversprechen dank der Hilfe aus der Schweiz erfüllen zu können. Beide Sequenzen rekurrieren auf die Schule als Ausweg aus der behaupteten, durch den Umzug in die Stadt verursachten Entfremdung.

Damit der Traditionsverlust aufgefangen und der Anfälligkeit für Verführungen begegnet werden kann, führt *Nous les autres* am Schluss des ersten Teils die Schule als Entwicklungsinstrument ein. Zu verschiedenen Einstellungen, die Mütter mit ihren Kindern beim Waschen und Frisieren an einem Brunnen im Freien zeigen,[34] stellt der Kommentar fest, dass viele Familien, die vom Dorf in die Stadt kamen, nun zwischen Stuhl und Bank leben würden. Den Schülern werde aber die Chance geboten, sich im Unterschied zur Elterngeneration, die als unwissend und voller Ängste beschrieben wird, geistig zu entwickeln: «Man weiss, eine technisch-wirtschaftliche Entwicklung allein genügt nicht. Entwicklungshilfe ist ein geistiges Problem. Deshalb sind Erziehung, Schulung und Bekämpfung der Unwissenheit so dringend notwendig.»[35]

Im zweiten Teil des Films steht die Realisierung dieses Anliegens im Zentrum. Gezeigt werden mehrere Lektionen in verschiedenen Fächern. Wie in Schulszenen anderer Entwicklungshilfefilme[36] gleicht die Unterrichtssituation derjenigen in Schweizer Schulzimmern. Hintereinander montierte Bilder vom Lehrer an der Wandtafel und von aufmerksam zuhörenden Schülerinnen und Schülern dominieren die Sequenzen. Auffallend sind die vielen Grossaufnah-

33 Ebd., Ausschnitt 3 (0.08.03–0.08.47 von Teil 1).
34 Ebd., Ausschnitt 4 (0.26.17-0.27.33 von Teil 1).
35 Ebd., 0.27.17 von Teil 1.
36 Zum Beispiel in *Die Bauern von Mahembe* (1975), https://doi.org/10.5281/zenodo.1228652, Ausschnitt 1 (0.44.07–0.45.56).

men der Gesichter (Abb. 7). Die Schülerinnen und Schüler werden dadurch als besonders aufmerksam und lernbegierig inszeniert.[37]

In den meisten Klassen sitzen Mädchen und Knaben. Geschlechtergetrennt sind nur die in der ersten Sequenz des zweiten Teils gezeigte Mathematikstunde (ausschliesslich Knaben) und die darauffolgende Handarbeitsstunde der Mädchen. Diese findet unter freiem Himmel statt.[38] Die Vorbereitung der jungen Frauen auf das bevorstehende Erwachsenenleben wird als schweizerisch-bürgerliche Disziplinierungsmassnahme inszeniert. Zur Nahaufnahme strickender Hände erklärt die Kommentarstimme: «Dass im Leben Zuverlässigkeit, gewissenhafte Arbeit und Ausdauer wichtig sind, begreifen diese Mädchen, wenigstens einige unter ihnen, im Handarbeitskurs auch ohne Worte.»[39] Die Mädchen in Jupe und ärmellosem Oberteil sind auf Schweizer Schulstühlen[40] unter einem Baum sitzend in mehreren Einstellungen zu sehen (Abb. 8). Eine europäische Lehrerin leitet die Mädchen in Französisch an. Der Kommentar setzt erst zum Schluss der Sequenz wieder ein und erklärt, dass die Mädchen in der Lage sein werden, ihre eigenen Kleider zu schneidern, und Künste lernten, die den meisten Müttern noch völlig unbekannt seien.

Die Entwicklungsleistung der Schule für die Mädchen besteht nicht nur in der Wissensvermittlung, sondern darin, sie mit schweizerischen, bürgerlichen Werten vertraut zu machen. Dadurch sollen die Mädchen auf das moderne Stadtleben vorbereitet werden. Die Sequenz suggeriert, dass die Mädchen ausserhalb der Schule wenige überlebenstaugliche Fertigkeiten lernen und dass nicht alle Mädchen den Schritt in die Moderne schaffen würden. Sie erfahren damit eine Abwertung gegenüber den Knaben, die Mathematik büffeln und deren Lern- und Leistungsbereitschaft nicht infrage gestellt werden.

In anderen Sequenzen wird der Schulzimmeralltag aufgebrochen und die Heimat der Schüler auf dem Land gezeigt. Damit bekommt der Film nicht nur mehr Dynamik, er zeigt auch auf, was mit dem Auszug in die Stadt verloren geht. Zu sehen ist zum Beispiel einer der Knaben, der seinem Vater beim traditionellen Fischfang hilft,[41] oder eine Schülerin, die sich beim Musikunterricht in der Schule nach Schweizer Vorbild an die Tamtams zuhause erinnert. Die darauffolgende Sequenz setzt trommelnde und singende Männer ins Bild, die mit ihren Rhythmen andere beim schweisstreibenden Drehen einer traditionellen Ölpresse anfeuern.[42] Bei aller populärethnografischen Nostalgie dieser Sequenzen lässt der Film nie Zweifel daran aufkommen, dass die Jugendlichen nach dem Abschluss der Schule in der Stadt bleiben werden. Damit sie den verschiedenen Verführungen, denen

37 Zum Beispiel *Nous les autres,* Teil 2, https://doi.org/10.5281/zenodo.1228743 (0.03.10, 0.06.10, 0.09.49).
38 Ebd., Ausschnitt 5 (0.01.07–0.02.30 von Teil 2).
39 Ebd., 0.01.09–0.01.19 von Teil 2.
40 Diese Feststellung beruht auf meinen persönlichen Erfahrungen in der Primarschule in den 1970er Jahren.
41 Ebd., Ausschnitt 6 (0.07.11–0.09.24 von Teil 2).
42 Ebd., Ausschnitt 7 (0.12.19–0.14.11 von Teil 2).

Abb. 7: Aufmerksamer Schüler, Standbild aus *Nous les autres,* René Gardi 1964.

Abb. 8: Handarbeitsunterricht, Standbild aus *Nous les autres,* René Gardi 1964.

sie wegen ihrer Kultur ungeschützt ausgeliefert sind, nicht verfallen, brauchen sie die führende Hand der Schweizer Schule, die in der Lage ist, die Schüler auf einen vielversprechenden Entwicklungsweg zu schicken.

Umwandlung des Anfälligkeitsmotivs

Die Verwendung des Anfälligkeitsmotivs beschränkt sich nicht auf die Entwicklungshilfefilme der 1960er Jahre. Es findet sich in abgewandelter Form auch in späteren entwicklungspolitischen Filmen wieder. Die Anfälligkeit der porträtierten Menschen für westliche Konsum- und Vergnügungsverführungen wird darin aber nicht als kulturelles Problem gedeutet, sondern steht im Zusammenhang mit der Hoffnung, dem elenden Landleben in der glitzernden Stadt entfliehen zu können.[43] Ein Beispiel für diese Umwandlung des Motivs veranschaulicht eine Sequenz im zweiten Kapitel von *Bananera Libertad.*[44] Sie zeigt die Stadt Lima als Ort der Reichen und Mächtigen, des materiellen Wohlstands, der die Armen zwar anzieht, sie aber nicht an den Verlockungen des Reichtums teilhaben lässt. Der Reichtum wird mit farbigen Travellingaufnahmen durch ein Villenquartier und mit Bildern von jungen Männern vor einem amerikanischen Auto[45] repräsentiert (Abb. 9). Es handelt sich um Symbolbilder der Macht, welche die «kleine, verwestlichte Klasse» über die «breite, an Zahl ständig zunehmende Masse ohne Entwicklungsmöglichkeit»[46] ausübe. Sie kontrastieren die schwarzweissen Bilder von Menschen vor ihren Hütten in den Barriadas, den Armen-Siedlungen am Rande Limas (Abb. 10). Eine der beiden Kommentarstimmen erklärt: «Es sind

43 Vgl. zu dieser Problematik ausführlich Kapitel 8.
44 *Bananera Libertad,* https://doi.org/10.5281/zenodo.1228633. Zur Entstehungs- und Gebrauchsgeschichte von *Bananera Libertad* vgl. Kapitel 6.1.
45 Ebd., Ausschnitt 1 (0.12.20–0.13.05).
46 Ebd., 0.12.44–0.12.56.

Abb. 9: Reiche Städter in Lima, Standbild aus *Bananera Libertad*, Peter von Gunten 1971.

Abb. 10: Armensiedlung am Rande Limas, Standbild aus *Bananera Libertad,* Peter von Gunten 1971.

Bergbauern oder Gelegenheitsarbeiter, die hoffen, in der Stadt Arbeit zu finden.» Die andere ergänzt: «Es sind Indios, die den Konsumversprechen der Zivilisation Glauben schenken und die die Bilder aus dem gesellschaftlichen Leben der Grossstadt bewundern.»[47]

Das Anfälligkeitsmotiv ist also auch im engagierten entwicklungspolitischen Film anzutreffen. Allerdings verliert es als bestimmendes Narrativ für Entwicklungshindernisse an Bedeutung. Die Filmer betrachteten nun nicht mehr die kulturellen Bezugssysteme als Problem, sondern die global und lokal ungleiche Machtverteilung. Daran änderten auch Entwicklungsprojekte nichts. In *Bananera Libertad* wird eine von Schweizerinnen und Schweizern finanzierte Schule mit einer Kinderkrippe am Rand Limas[48] als gut gemeinte, aber unnütze «Heftpflastermethode»[49] bezeichnet, die nur dazu diene, das eigene Gewissen zu beruhigen.

7.2 Gemächliche Arbeitsweise

Das zweite Motiv beschreibt langsame, in der Regel landwirtschaftliche Produktionsweisen, die als Ursache für Entwicklungsprobleme aufgeführt werden. Auch dieses Motiv verwendet populärethnografische Schilderungen. In *Mandara* beispielsweise wird das Dreschen der Hirse als Gemeinschaftstätigkeit fröhlich singender und tanzender Männer gezeigt und das Mahlen des Mehls durch die beiden Ehefrauen des Schmieds als Arbeit bezeichnet, die «genau gleich wie bei uns zur Steinzeit» verrichtet werde.[50] Diese Einstellungen liefern weitere Erklärungen für das vormoderne Glück der «Anderen».

47 Ebd., Ausschnitt 2 (0.10.55–0.11.11).
48 Ebd., Ausschnitt 3 (0.13.06–0.16.22).
49 Ebd., 0.16.11.
50 *Mandara*, https://doi.org/10.5281/zenodo.1228737, Ausschnitt 8 (0.17.52–0.19.29).

In Entwicklungshilfefilmen aber wird die gemächliche Arbeitsweise als eine der Ursachen für Hunger und fehlenden Wohlstand gesehen und die Einführung schnellerer Arbeitsrhythmen, neuer Geräte und maschineller Produktionsmethoden beworben. Das Motiv erinnert auf den ersten Blick an das Stereotyp, das langsame Arbeiten sei Ausdruck südländischer Faulheit.[51] Allerdings behaupten die Entwicklungshilfefilme nicht, die Menschen seien faul. Sie führen eine andere, kulturell bedingte Arbeitsmoral und fehlendes Anwendungswissen ins Feld, um langsames Arbeiten zu erklären und eine daraus folgende Entwicklungsbedürftigkeit zu konstruieren. So kommt das Gemächlichkeitsmotiv insbesondere in jenen Filmen zum Tragen, die technische Hilfe in der Landwirtschaft propagieren.

Am Beispiel der beiden Dahomey-Filme, die René Gardi 1961 und Ulrich Schweizer 1963 im Auftrag des VSK realisierten, sowie des Indien-Films *Überleben* (Schweizer 1968) lässt sich die Inszenierung des Gemächlichkeitsmotivs im Entwicklungshilfefilm der 1960er Jahre aufzeigen. Analog zum Anfälligkeitsmotiv lebte das Gemächlichkeitsmotiv in den entwicklungspolitischen Filmen der 1970er Jahre weiter.

Gemächlichkeit in den Dahomey-Filmen

In *Dahomey – ein Bilderbuch*[52] wird die traditionelle Art der Palmölproduktion der einsetzenden industriellen Produktion gegenübergestellt.

In mehreren Sequenzen des ersten Filmteils wird zuerst die ganze Produktionskette von der Ernte über das Stampfen mit blossen Füssen bis zum Abfüllen des fertigen Öls gezeigt.[53] Die Frauen und Männer arbeiten ohne Hektik. Obwohl sie einen zufriedenen Eindruck machen, behauptet der Kommentar zu Beginn der Sequenz, die traditionell produzierende Familie könne nur «jämmerlich und armselig» davon leben[54] und doppelt zum Schluss nach, es sei «wohl einzusehen, dass diese noch überall ausgeübte Verwertungsmethode unrationell» sei (Abb. 11).[55] Als hoffnungsvolle Alternative präsentiert der Film eine Fabrik, wo die Früchte zu exportierfähigem Gut verarbeitet werden (Abb. 12). Der Filmausschnitt beweist, dass keine Bilder von sichtbar leidenden Menschen nötig sind, um zu behaupten, dass traditionelle Nahrungsmittelproduktion zu Hunger führt. Wenige Erklärungen des bestimmten und dichten Kommentars machen aus ruhig arbeitenden Menschen potenzielle Hungerleider. Es versteht sich von selbst, dass das Gemächlichkeitsmotiv nur für die Nahrungsmittelproduktion und nicht für das traditionelle Handwerk, das Gardi so wichtig war, verwendet wurde.[56]

51 Vgl. Hall, Spektakel, S. 131.
52 Zur Entstehungsgeschichte von *Dahomey – ein Bilderbuch* vgl. Kapitel 4.2.
53 *Dahomey – ein Bilderbuch* (1961), https://doi.org/10.5281/zenodo.1228678. Hier Ausschnitt 1 (0.12.59-0.15.53).
54 Ebd., 0.13.50.
55 Ebd., 0.15.46.
56 Die Aufforderung, das traditionelle Handwerk zu bewahren, kommt auch in diesem Film

Abb. 11: Traditionelle Öl-Produktion, Standbild aus *Dahomey – ein Bilderbuch*, René Gardi 1961.

Abb. 12: Ölfabrik, Standbild aus *Dahomey – ein Bilderbuch*, René Gardi 1961.

Auch im zwei Jahre später entstandenen Dahomey-Film von Ulrich Schweizer *(Aufbruch in Dahomey)* wird die traditionelle Produktionskultur für potenziellen, im Bild nicht sichtbaren Hunger verantwortlich gemacht. Der Film zeigt Frauen und Männer im dahomeyischen Dorf Cogagbo[57] bei der täglichen Arbeit. Eine junge Frau stampft mit einem Stössel Getreide,[58] eine ältere spinnt Baumwolle (Abb. 13). Dazu erzählt der Kommentator, dass das Leben im Dorf «seit urdenklichen Zeiten» gleich verlaufe.[59] Zu Bildern eines alten Manns, der in einem mit Farbe gefüllten Erdloch rührt, wird erklärt: «Uns mag ihre altertümliche Arbeitsweise mit ihrer fremdartigen Ursprünglichkeit bezaubern, doch genügen die bisherigen Arbeitsmethoden nicht mehr, um den Ansprüchen gerecht zu werden, die heute auch der Afrikaner an das Leben zu stellen beginnt. In der Rückständigkeit der traditionellen Arbeitsweise ist wohl ein Hauptgrund für die oft unsägliche Armut zu suchen.»[60]

In der Folge werden weitere Tätigkeiten wie Abwaschen im Bach, Wassertragen und Bodenbearbeitung mit einer Hacke gezeigt. Der Kommentator erläutert derweil, dass die Anbaumethoden kaum ausreichten, um den Hunger zu stillen, und dass «unsichtbar das Gespenst des Hungers» lauere.[61] Mit dieser Formulierung versucht der Kommentar mögliche Einwürfe von Betrachterinnen und Betrachtern vorwegzunehmen, die sichtbar hungrige Menschen vermissen. Um seine Argumentation zu stützen, kommt der Kommentator nochmals auf die Faszination traditionellen Arbeitens zu sprechen. Während die Kamera eine junge Frau mit einer Kalebasse auf dem Kopf über einen Dorfplatz schreitend

---

am Beispiel von traditionellem Metallguss prominent vor. Vgl. ebd., Ausschnitt 2 (0.38.34 bis 0.42.58).

57 Der Name ist aus dem gesprochenen Filmkommentar in die Schriftform übertragen.

58 Zu diesem beliebten Bildmotiv vgl. Rauh, Hilfsbedürftiges Afrika, S. 308.

59 *Aufbruch in Dahomey* (1963), https://doi.org/10.5281/zenodo.1228611. Hier Ausschnitt 1 (0.01.02–0.01.12). Zur Entstehungsgeschichte des Films vgl. Kapitel 5.

60 Ebd., Ausschnitt 2 (0.02.17–0.02.57).

61 Ebd., Ausschnitt 3 (0.03.04–0.05.39), Zitat: 0.05.30.

Abb. 13: Spinnende Frau, Standbild aus *Aufbruch in Dahomey*, Ulrich Schweizer 1963.

Abb. 14: Kranker Mann, Standbild aus *Aufbruch in Dahomey*, Ulrich Schweizer 1963.

und eine andere die Spreu vom Getreide trennend einfängt, sagt er: «Der Anblick natürlicher Freiheit, das Fehlen von Hetze und Zwang wecken in uns vielleicht die Sehnsucht nach einer längst entschwundenen Zeit.»[62] Unmittelbar darauf relativiert er die Aussage, indem er Gardis Formel «aber Afrika ist kein Paradies» zitiert und auf die Gebresten des Alters sowie auf häufige Krankheiten verweist, unterstützt durch Bilder einer alten, leicht gebückt gehenden Frau, einer jüngeren, beinamputierten Frau und eines alten Manns mit Ausschlägen am Rücken (Abb. 14).[63] Diese Gegenüberstellung von traditioneller Arbeitsweise und Armut beziehungsweise potenziellem Hunger dient dazu, nach knapp 7 Minuten die Segnungen der helvetischen Entwicklungshilfe zu thematisieren. Ohne Grund wird behauptet, in den Dahomeyern sei der Wunsch nach einem besseren Leben wach geworden.[64] Als Beweis fahren die Helfer kurz darauf in einem Auto mit Basler Nummernschild auf einer – von den Dorfbewohnern durch den Busch geschlagenen (so die Erklärung des Kommentars) – Strasse ins Dorf ein (Abb. 15).[65]

Der Kommentar moniert, dass der Boden immer noch mit zu kurzen Hacken bearbeitet werde. Die Demonstration von besseren Methoden durch den Experten des VSK gerät zum paternalistischen Akt.[66] Die Sequenzen erzählen die Geschichte des allwissenden Schweizer Experten, der den dahomeyischen Bauern den grossen Vorteil langstieliger Hacken gegenüber kurzstieligen vorführt. Seine Herkunft wird durch das gut sichtbare Taschenmesser, das er zum Fertigschnitzen des Hackenstils benutzt (Abb. 16),[67] unmissverständlich ins Bild gesetzt. Dazu erklärt der Kommentar in wohlmeinender Manier, dass

62 Ebd., Ausschnitt 4 (0.05.39–0.06.07).
63 Ebd., Ausschnitt 5 (0.06.07–0.06.52).
64 Ebd., Ausschnitt 6 (0.06.52–0.07.15).
65 Ebd., Ausschnitt 7 (0.07.15–0.08.16).
66 Ebd., Ausschnitt 8 (0.10.25–0.13.06).
67 Ebd., 0.11.01.

Abb. 15: Ankunft des Schweizer Entwicklungshelfers, Standbild aus *Aufbruch in Dahomey,* Ulrich Schweizer 1963.

Abb. 16: Entwicklungshilfe mit Schweizer Taschenmesser, Standbild aus *Aufbruch in Dahomey*, Ulrich Schweizer 1963.

die Afrikaner dank ihrer schnellen Auffassungsgabe bald mit den neuen Instrumenten umzugehen wüssten.[68]

Das Gemächlichkeitsmotiv dient in *Aufbruch in Dahomey* dazu, die ethnografische Faszination für traditionelles Arbeiten zu relativieren und Entwicklungsbedürftigkeit zu konstruieren, indem mehrfach erklärt wird, dass die Tradition für Hunger und Elend verantwortlich sei.

Mit einer ähnlichen Logik wurden im Entwicklungshilfefilm der Expo 64 einige Bilder von *Aufbruch in Dahomey* zusammen mit anderen Archivbildern verwendet. Zu Aufnahmen von trockenem Boden und zu Bildern, die das Hacken des Bodens mit einfachen Metall- und Holzgeräten zeigen, erklärt der Kommentar, dass der dürre Boden meist mit «jahrtausendealten Methoden mit primitivem Gerät»[69] bearbeitet werde. Danach folgt die Sequenz mit dem VSK-Experten und seinen langstieligen Hacken. Im Expo-Film sind die Bilder mit der Erklärung unterlegt, dass die schweizerischen Experten die Bodenverhältnisse untersuchen, Anbaupläne aufstellen und die Bevölkerung in der Handhabe der landwirtschaftlichen Geräte und Maschinen unterweisen, die von schweizerischen Hilfswerken geliefert würden.[70] Im Unterschied zu Schweizers Dahomey-Film griff der Expo-Film auf Archivmaterial verschiedenster Provenienz zurück und konnte die Hunger-und-Elend-Argumentation deshalb sehr flexibel umsetzen. Das Dahomey-Material Ulrich Schweizers dient aber auch in diesem Film dazu, die Überlegenheit von Schweizer Entwicklungswissen über traditionelle Produktionsmethoden zu beweisen.

68 Ebd., 0.11.53.

69 *Entwicklungshilfefilm Expo 1964* (1964), DVD-Überspielung durch Cinémathèque suisse, 0.03.33. Vgl. auch Kapitel 1.1. Wegen der unklaren Rechtslage ist dieser Film nicht online verfügbar.

70 Ebd., 0.03.52–0.04.40.

«Überleben»: Hunger als Folge des langsamen Arbeitens

Überleben, einer der vier Asien-Filme, die Ulrich Schweizer Ende der 1960er Jahre in der Übergangszeit zum neuen Entwicklungsnarrativ produzierte, setzt sich mit der Nahrungsmittelproduktion im indischen Kerala auseinander. Er propagiert zwar neue Produktionsmethoden, verweigert aber die eindeutige Ablehnung traditionellen Wirtschaftens.

Zu Beginn des Films wird das «indische Denken», das für Fatalismus und Bevölkerungswachstum verantwortlich sei, problematisiert. In der thematischen Exposition der ersten knapp 7 Minuten wird ein Land vorgestellt, wo der Hunger allgegenwärtig ist, ohne dass dieser allerdings im Bild zu sehen ist.[71] Die einzigen sichtbaren Hungerzeichen sind ein Sack Getreide und eine Verteilaktion, die der Kommentar als Leistung des amerikanischen Nahrungsmittelprogramms bezeichnet.[72]

Der Film stellt die Hektik der Stadt, die durch Bilder eines religiösen Festes repräsentiert wird, dem ruhigen Leben auf dem Land gegenüber. Zur Charakterisierung des indischen Landlebens meint der Kommentar: «Weitab vom fiebrigen Gewühle der Grossstadt prägen Ruhe und Gelassenheit das Leben im Dorf.»[73] Die Bilder dazu zeigen Wasser tragende und töpfernde Frauen, die langsam ihrer Arbeit nachgehen. Dazu ist auf der Tonspur passende, langsame Musik zu hören. Dieselbe Musik läuft zu den folgenden Einstellungen, die zuerst einen Mann an einer Töpferscheibe und anschliessend den Vorgang des Erdnussmahlens mit zwei Rindern zeige.[74] Das Zusammenspiel von Bildern und Musik stärkt das Gefühl von Frieden.

Die Gemächlichkeit des Landlebens wird zwar positiv dargestellt, muss aber als Ursache für ständig drohenden Hunger herhalten. Der Kommentar bemerkt zu Bildern im Kreis gehender, Hirse dreschender Rinder (Abb. 17), dass neben rückständigen Anbaumethoden das «unproduktive Denken des indischen Kleinbauers» dafür sorge, dass nur das Nötigste angepflanzt werde.[75]

Das «Training Center» der Basler Mission, das der Film als Nächstes porträtiert, versucht einen Ausweg aus der Misere zu zeigen. Alle Schüler sollten dort, unabhängig von ihrer Kaste, Landwirtschaftsmethoden lernen, die sie in ihrem Dorf anwenden könnten. Das Schweizer Bildungsengagement wird somit nicht nur als Chance dargestellt, neue landwirtschaftliche Methoden zu

71 Zur Ikonografie von Hunger in Indien vgl. Angela Müller, «Indien braucht Brot». Werner Bischofs Fotografien aus Bihar (1951) zwischen Politik und Ikonisierung, in: Müller/Rauh, Wahrnehmung, S. 133–154.

72 *Überleben* (1969), https://doi.org/10.5281/zenodo.1228680, 0.02.49. Zur Entstehungs- und Gebrauchsgeschichte vgl. Kapitel 5.1. Zu Bildern von US-amerikanischen Lebensmittellieferungen in Hunger-Gebiete vgl. Heike Wieters, Hungerbekämpfung und Konsumgesellschaft. Das CARE-Paket im Kontext von Massenkonsum und «new charity»-Konzepten der Nachkriegszeit, in: Müller/Rauh, Wahrnehmung, S. 113–132.

73 *Überleben,* https://doi.org/10.5281/zenodo.1228680, 0.04.37.

74 Ebd., Ausschnitt 1 (0.04.32–0.05.50).

75 Ebd., Ausschnitt 2 (0.05.51–0.06.34).

erlernen, sondern auch als Mittel, um entwicklungshemmende gesellschaftliche Gegebenheiten, wie das Kastenwesen, überwinden zu können.[76]

Der nächste Filmteil vollzieht eine dramaturgische Wende. Die modernisierungstheoretische Argumentation wird durch Überlegungen ersetzt, die bereits auf das neue Entwicklungsnarrativ der 1970er Jahre verweisen. Der Kommentar erklärt, dass die technische Hilfe nicht die Ursache der Notsituation beheben könne: «Sie liegt oft in der Gesellschaftsstruktur eines Landes oder in dessen Abhängigkeit von einem ausländischen Wirtschaftsmonopol. Hinzu kommt, dass die privatwirtschaftliche Entwicklungshilfe in erster Linie ihre eigene Wirtschaft entwickelt.»[77] Der Film nennt zwar die indische Kultur als Entwicklungshemmnis, legt den Akzent aber stärker auf die weltwirtschaftlichen Machtstrukturen und in der Folge auf die britische Kolonialgeschichte, die dazu geführt hätten, dass Indien nicht industrialisiert worden sei. Gandhi habe dies ebenfalls nicht gewollt, er sei der Überzeugung gewesen, zuerst eine gesunde Landwirtschaft zu fördern und die Heimarbeit wie Weben zu entwickeln. Zu diesem Kommentar erklingt dieselbe Musik wie zuvor und es sind mehrere Entstellungen traditionellen Handwerks zu sehen, so eine spinnende Frau und ein webender Mann.[78]

Der Perspektivenwechsel fördert eine ambivalente Haltung zutage. Auf der einen Seite wird westliche Schulung zur Modernisierung der Landwirtschaft begrüsst. Gleichzeitig kritisiert der Film den Alleinvertretungsanspruch Europas und die überhebliche Haltung der Europäer, die meinen, mit Knowhow und Technik die Welt verändern zu können. Zu Bildern technikfreier landwirtschaftlicher Tätigkeit erklärt der Kommentar, dass für die Inder der Mensch nicht das einzige Ziel der Schöpfung sei, er denke anders und werde immer anders denken.[79] Die Sequenz gipfelt im Aufruf, «Solidarität für die Menschen der Dritten Welt» zu zeigen und eine «echte Zusammenarbeit über alle weltanschaulichen Grenzen hinaus» anzustreben.[80]

Am Schluss kritisiert der Film das Stereotyp des faulen Inders. Nicht seine Arbeitsweise, sondern die Landflucht und die daraus resultierende hohe Arbeitslosigkeit in der Stadt seien Probleme, die auch die reichen Länder angehen würden.[81] Im Bild erscheint ein Markt (Abb. 18), dazu fragt der Kommentar, ob die armen Nationen im heutigen Welthandelssystem nicht benachteiligt würden und ob «wir als die Reichen» nicht auf einen Teil des Gewinns verzichten müssten.[82]

Der zweite Teil von *Überleben* zweifelt an den Möglichkeiten technischer Entwicklungshilfe in einem Land wie Indien. Gemächliches Arbeiten wird zum Zeichen einer differenten Denkweise, die sich nicht wie die westliche auf den

76 Ebd., Ausschnitt 3 (0.06.37–0.12.06).
77 Ebd., Ausschnitt 4 (0.12.11–0.12.45).
78 Ebd., Ausschnitt 5 (0.12.45–0.13.31).
79 Ebd., Ausschnitt 6 (0.16.10–0.16.31).
80 Ebd., Ausschnitt 7 (0.16.31–0.16.57).
81 Ebd., Ausschnitt 8 (0.16.58–0.18.07).
82 Ebd., Ausschnitt 9 (0.18.07–0.18.36).

Abb. 17: Hirse dreschende Rinder, Standbild aus *Überleben,* Ulrich Schweizer 1969.

Abb. 18: Marktszene in Kerala, Standbild aus *Überleben,* Ulrich Schweizer 1969.

Menschen, auf Technik, auf Wissen stützt und nicht a priori zu überwinden ist. Er stellt dadurch das westliche Arbeitsethos infrage und führt Landflucht nicht auf langsames Arbeiten, sondern auf die ungleichen Spiesse im globalen Handelssystem zurück.

Neuer Motiveinsatz im entwicklungspolitischen Film

Ähnlich wie in *Überleben* kommt das Gemächlichkeitsmotiv in den 1970er Jahren in einigen Filmen vor, die ruhige, traditionelle Arbeitsweisen als hoffnungsvolles Zeichen für eine zukunftsträchtige, technikarme Entwicklung in Szene setzen. Die beiden Mitte der 1970er Jahre entstandenen Filme *African Riviera – Entwicklung wohin?* und *Die Bauern von Mahembe* setzen das Motiv ein, um aufzuzeigen, wie eigenständige Entwicklungswege möglich seien.[83] Beide Filme propagieren mit Verweis auf die Ujamaa-Politik Tansanias eine Entwicklung, die Landwirtschaft vor Industrialisierung setzt.

Eine Sequenz des zweiten Teils von *African Riviera – Entwicklung wohin?* führt eine sanfte Form eigenständiger Entwicklung ein.[84] In mehreren Einstellungen sind Frauen und Männer zu sehen, die ihre Tätigkeiten ohne Hektik ausführen, darunter Wasser holende Frauen am Brunnen und ein alter, webender Mann.[85] Sie dienen der Visualisierung des Satzes aus der Arusha-Erklärung: «Un-

83 Im «Bericht Entwicklungsland Welt – Entwicklungsland Schweiz» wird der Begriff «angepasste Technik» gebraucht, um den Einsatz von Arbeitskräften vor dem Einsatz von Technik als Entwicklungsziel zu propagieren. Vgl. Kommission schweizerischer Entwicklungsorganisationen, Entwicklungsland Welt, S. 10.

84 Das Kapitel heisst: Bauerngehöfte in der Savanne. Vgl. *African Riviera – Entwicklung wohin?* (1975), https://doi.org/10.5281/zenodo.1228615, Ausschnitt 1 (0.07.39–0.17.10). Zur Entstehungs- und Gebrauchsgeschichte des Films vgl. Kapitel 5.3.

85 Ebd., Ausschnitt 2 (0.09.20–0.10.37).

Abb. 19: Webender Mann, Standbild aus *African Riviera – Entwicklung wohin?*, Ulrich Schweizer 1975.

Abb. 20: Landwirtschaftlicher Berater, Standbild aus *African Riviera – Entwicklung wohin?*, Ulrich Schweizer 1975.

sere Entwicklung soll nicht von Geld abhängen.» (Abb. 19)[86] Weiter geht es mit Schmieden, deren Inszenierung an die Gardifilme erinnert, ebenso mit Frauen, die mit Handsteinen Getreide mahlen oder mithilfe des Winds die Spreu von der Hirse trennen.[87] Ein Bauer erklärt auf Englisch (mit deutschen Untertiteln), dass viel zu wenig Regen gefallen sei, dass sie noch nicht hätten aussäen können und die Hoffnung schwinde. Als Beweis zeigt die Kamera trockene Felder.[88] Gleich anschliessend kommen Mitarbeiter des ländlichen Beratungsdienstes des Christenrats von Ghana auf dem Fahrrad ins Bild. Sie klären die Männer des Dorfs über den Einsatz von Dünger auf (Abb. 20). Es folgen wiederum Landwirtschaftsszenen und ein weiteres Arusha-Zitat: «Harte Arbeit auf dem Land ist das Fundament der Entwicklung.»[89]

Die Bilder dieser Sequenzen und die Auszüge aus der Arusha-Erklärung erzählen die Geschichte von der Möglichkeit eines harmonischen Lebens selbst unter widrigen klimatischen Umständen. Sie erinnern zwar an romantisierende Motive in populärethnografischen Erzählungen eines René Gardi, verorten sie aber in der Gegenwart. Entwicklungshilfe muss nicht von weit her kommen, Afrikaner können sich selbst helfen, lautet die Botschaft.

Sehr ähnlich spielt das Gemächlichkeitsmotiv im gleichzeitig entstandenen Film *Die Bauern von Mahembe* eine Rolle.[90] Nach einem kurzen Anfangsteil, der Bilder aus der Stadt Daressalam zeigt, stehen das titelgebende Dorf Mahembe und seine Bewohnerinnen und Bewohner im Zentrum. Viele Einstellungen verweilen lange bei den Menschen und ihren Tätigkeiten. Die Verarbeitung des Getreides durch Frauen mit Holzstösseln und die Bodenbearbeitung durch im Takt den

86 Ebd., 0.10.21.
87 Ebd., Ausschnitt 3 (0.10.38–0.11.19).
88 Ebd., Ausschnitt 4 (0.11.10–0.11.47).
89 Ebd., Ausschnitt 5 (0.11.47–0.13.16).
90 Zu den schwierigen Entstehungsumständen des Films siehe Rauh, Hilfsbedürftiges Afrika, S. 300–307.

Abb. 21: Bodenbearbeitung im Takt, Standbild aus *Die Bauern von Mahembe*, Marlies Graf 1975.

Boden hackende Männer unterstreichen die Sinnhaftigkeit ihres Tuns. Die Kamera zeigt mehrere Einstellungen der singenden Männer von verschiedenen Seiten, wie sie den Acker für die Baumwolle – so der eingeblendete Text[91] – vorbereiten.[92]

Eine fast identische Sequenz mit Einstellungen singender und hackender Bauern schliesst den Film ab (Abb. 21). Sie bildet den fröhlichen Kontrapunkt zur vorgängigen Sequenz, welche die Idylle des tansanischen Modells mit der realen Weltwirtschaft konfrontiert. In einem Gespräch zwischen Bauern und Funktionären wird die schwierige Situation von Tansanias Bauern und ihre Abhängigkeit vom Weltmarkt angesprochen. Wegen der Abhängigkeit von volatilen Preisen, die in den entwickelten Ländern gemacht würden, wüssten die Bauern nicht, wie viel sie nächstes Jahr für ihre Baumwolle bekämen. Die Schlusssequenz relativiert diese pessimistische Aussicht und nährt die Hoffnung, dass das tansanische Modell trotz widriger Umstände weiterbestehen kann.

Der Film *Die Bauern von Mahembe* inszeniert eine ideale Dritte Welt, die sich dem westlichen Fortschrittsglauben entzieht. Traditionelles, gemeinschaftliches Arbeiten wird zum Sinnbild für die Hoffnung auf eine eigenständige Entwicklung.

7.3 Abhängigkeit von religiösen Praktiken

Das dritte Motiv setzt die Abhängigkeit der Porträtierten von Magie in Szene. Es erzählt die Geschichte von Menschen, die im «Aberglauben» gefangen sind, voller Ängste vor den Geistern und vor der Macht der Magierinnen und Magier leben und sich deshalb nicht weiterentwickeln können. Die Aufgabe der Entwicklungshilfe besteht folglich darin, die Porträtierten von diesen Ängsten und Zwängen zu befreien und ihnen die Segnungen rationalen Denkens beizubringen. Die Konversion zum Christentum spielt dabei selbstverständlich mit hinein, ohne aber Hauptmotivation des Handelns zu sein.

91 *Die Bauern von Mahembe* (1975), https://doi.org/10.5281/zenodo.1228652, 0.16.00.
92 Ganze Szene, ebd., Ausschnitt 2 (0.15.58–0.19.17).

Abb. 22: Singender Gaukler, Standbild aus *Dahomey – ein Bilderbuch*, René Gardi 1961.

Bilder von magischen Praktiken belegen die Andersartigkeit der porträtierten Personen mit besonders ausdrucksstarken Bildern. In *Mandara* spielt die Magie in vielen Sequenzen eine dominante Rolle, so auch dort, wo erstmals die Formel «Afrika ist kein Paradies»[93] mit Beispielen von Krankheit und Alter ins Spiel kommt. Zu sehen sind einige Einstellungen mit gebrechlichen und schwer kranken Menschen, denen mit den Zaubermethoden der «Matakam» nicht geholfen werden kann. Im Unterschied zu den Bereichen Landwirtschaft und Eisenproduktion, wo die Magie als ethnografisch hochinteressantes und für die gute Sache notwendiges Mittel erscheint, fällt das Urteil über die Heilkunst des «Zauber-Schmieds» sehr kritisch aus. Der Film unterstellt ihm, er würde die Leichtgläubigkeit der Dorfbewohner ausnützen und sich für seine Dienste bezahlen lassen, ohne den Menschen wirklich helfen zu können.[94]

Was in *Mandara* nur angedeutet ist, wird in *Dahomey – ein Bilderbuch* explizit als Entwicklungsproblem bezeichnet. Der zweite Teil des Films porträtiert unter anderen die Somba im Nordosten von Dahomey. Wie die «Matakam» in *Mandara* werden sie auf einer frühen Evolutionsstufe verortet. Mehrere Sequenzen porträtieren und kommentieren kultische Handlungen. Zu sehen sind eine Geisterbefragung durch den «Fetischpriester», bei der ein Huhn getötet wird,[95] und ein Magier,[96] der von Haus zu Haus geht und als «Bettler» tituliert wird (Abb. 22). Am Schluss einer Sequenz, in der rituelle Tänze von jungen Männern als Teil eines Mannbarkeitsrituals beschrieben werden, urteilt die Kommentarstimme, die Somba seien nach heutigem Sprachgebrauch

93 *Mandara,* https://doi.org/10.5281/zenodo.1228737, Ausschnitt 9 (0.39.19–0.40.22). Vgl. auch die Artikelserien in der Wochenzeitung «Genossenschaft», auf die im Kapitel 4.1 ausführlich eingegangen wird.

94 *Mandara,* https://doi.org/10.5281/zenodo.1228737, Ausschnitt 10 (0.38.19–0.39.18).

95 *Dahomey – ein Bilderbuch,* https://doi.org/10.5281/zenodo.1228678, Ausschnitt 3 (0.51.23 bis 0.52.48).

96 Ebd., Ausschnitt 4 (0.52.56–0.53.50). In dieser Sequenz gibt es eine interessante Differenz zwischen der deutschen und der französischen Sprachversion. Während im Deutschen vom Gaukler die Rede ist (vgl. ebd. 0.53.10), nennt der französische Text die gleiche Person «un magicien», (vgl. *Dahomey* [F], https://doi.org/10.5281/zenodo.1228678, 0.49.26).

«unterentwickelt» und man begreife nun, dass es bei Menschen auf dieser Zivilisationsstufe besonders schwierig sei, Änderungen einzuführen: «Das ist nur mit unendlicher Geduld und langsam möglich.»[97]

Der Kommentar erkennt in der religiösen Praxis einen Beweis für Unterentwicklung und zugleich für die schwierig zu überwindende, am Herkömmlichen festhaltende geistige Kultur. Das Abhängigkeitsmotiv erklärt somit nicht nur die Entwicklungsbedürftigkeit, sondern weist auch auf Schwierigkeiten hin, die bei der Entwicklungshilfe zu erwarten sind. Damit weist *Dahomey – ein Bilderbuch* voraus auf die Rechtfertigungsdiskussion, die ab 1964 einsetzte.[98]

Differenzierter wird das Motiv in einem der Asienfilme von Ulrich Schweizer eingesetzt.

Magie in Borneo: «Ein erster Schritt»

Ein erster Schritt, einer der vier Asienfilme von Ulrich Schweizer von 1968, führt in die religiöse Vorstellungswelt der Rungus ein. Diese ethnische Gruppe lebt in Sabah im malaysischen Teil von Borneo. Die Rungus werden als «Urbevölkerung» bezeichnet, die von der Mehrheit der «Malaier» und der chinesischstämmigen Bevölkerung in ihrer Existenz bedroht werde, wobei nicht von Gewalt die Rede ist, sondern davon, dass die Rungus den Anschluss an den wirtschaftlichen Schnellzug, an den Aufschwung, zu verpassen drohten. Magische Praktiken werden als Hauptgrund ins Feld geführt, weshalb sich die Rungus wirtschaftlich nicht emanzipieren können. Die Konversion wird in der Folge als einzige Perspektive für ein angstfreies Leben und vor allem für wirtschaftliche Entwicklung inszeniert.

Der dominante Kommentar stellt zu Bildern einer Brandrodung das Glaubenssystem der Rungus vor:[99] «Seit Urdenken den elementaren Kräften ausgeliefert, erkennt der Rungus in allem Naturablauf das Wirken guter und böser Geister. Damit diese seinen Eingriff in die Natur nicht merken, lässt er einzelne Bäume auf dem Feld stehn.»[100] Die folgenden Sequenzen beschreiben die Herausforderungen der Menschen, die mit den unberechenbaren Geistern zu leben haben. Als Beispiel erwähnt der Kommentar, dass sogar ein neues Haus verlassen wird, wenn die Geister zürnen.[101] Ausserdem wird die Priesterin als einzige Person eingeführt, welche die Zeichen der Geister zu lesen imstande ist und den Zeitpunkt für Opferhandlungen festlegt. Die Priesterin erscheint als Subjekt mit eigener Sprache und Macht, deren Inhalt sich den

97 *Dahomey – ein Bilderbuch,* https://doi.org/10.5281/zenodo.1228678, Ausschnitt 5 (0.53.56 bis 0.54.48).
98 Vgl. dazu Kapitel 1.
99 *Ein erster Schritt* (1969), https://doi.org/10.5281/zenodo.1228700, Ausschnitt 1 (0.05.59 bis 0.06.36).
100 Ebd., 0.06.20.
101 Ebd., 0.06.31.

Abb. 23: Missionskirche in Sabah, Standbild aus *Ein erster Schritt,* Ulrich Schweizer 1969.

Abb. 24: Opfertier, Standbild aus *Ein erster Schritt*, Ulrich Schweizer 1969.

nicht sprachkundigen Rezipienten nicht erschliesst. Im Unterschied zu den oben angesprochenen Filmen wird die Frau nicht diskreditiert.

Dazwischen erscheint kurz das Bild einer Kirche in der Ferne (Abb. 23), als Hoffnungsschimmer am Horizont inszeniert.[102] Kurze Einstellungen, die aufziehendes Unwetter und Wind abbilden, erzeugen Dramatik. Priesterinnen und Menschen sind zu sehen, die singen und Tätigkeiten ausüben, welche gemäss Kommentar mit der Geisterkommunikation zu tun haben. Der Kommentar gibt in einem sachlich nüchternen Ton in der Art einer ethnografischen Beschreibung Angaben zur Vorstellungswelt der Rungus.

Nach diesen Sequenzen werden der landwirtschaftliche Ausbildungs- und Versuchsbetrieb der Basler Mission und die Haushaltschule für junge Frauen eingeführt. Im Vergleich zu den Entwicklungsangeboten der Regierung, die im Film wegen ihrer grossen Distanz zur Realität der Rungus kritisiert werden, seien die Aktivitäten der Basler Mission «in Tuchfühlung mit der Bevölkerung». Diese Sequenz bereitet die Erklärung vor, weshalb viele Rungus zu Christen werden. Einerseits spielen materielle Anreize eine Rolle. «Andererseits spüren sie, dass man mit dem neuen Glauben frei wird von Angstvorstellungen und neuen Vorschriften, die einem den Lebensweg so stark einschränken.»[103] Zur Verdeutlichung des Arguments wird nochmals das Abhängigkeitsmotiv angeführt: «Die Problematik des alten Glaubens zeigt sich da am deutlichsten, wo ein Notfall eintritt, beispielsweise wenn jemand krank wird. Dann braucht es Opfer. Zuerst ein Huhn, dann ein Schwein, manchmal sechs, sieben Schweine.» Im Bild ist die Opferung eines Schweins zu sehen (Abb. 24), im Hintergrund ist sein Schreien zu hören und einen kurzen Moment Blut zu erkennen. Der Akt der Tötung bleibt jedoch verborgen.[104]

102 Ebd., Ausschnitt 2 (0.06.46–0.08.17).
103 Ebd., Ausschnitt 3 (0.18.10–0.18.35).
104 Ebd., Ausschnitt 4 (0.18.37–0.19.48, Zitat bei 0.18.52).

Abb. 25: Missionar im Einsatz, Standbild aus *Ein erster Schritt*, Ulrich Schweizer 1969.

Die Konversion wird als Entwicklungsmotor dargestellt, der automatisch die nötige Freiheit bringt, um sich von den Zwängen der Magie zu befreien. Zur Illustration der angeblich neu gewonnenen Freiheit kommt neben der Ausbildungstätigkeit der Basler Mission auch die medizinische Versorgung – visualisiert durch eine Krankenstation – zur Sprache, die wegen des Geisterglaubens häufig erst dann aufgesucht werde, wenn es bereits zu spät sei.

Der Film stellt die Mission als Freiheitsbringerin dar, die den Rungus vor allem eine produktivere und effizientere Landwirtschaft ermöglicht und sie vor dem Ruin bewahrt. Auf der Bildebene kontrastiert das ruhige christliche Gemeindeleben mit dem lauten und brutalen Akt der Tieropferung.

Die im Bild präsenten Missionare sind Europäer, die in einheimischer Sprache zu den Rungus sprechen (Abb. 25).[105] Der Kommentar betont, dass sie Helfer ausbilden, die ihrerseits helfen, die Gemeinden zu führen, um möglichst früh das Ziel eigenständiger Kirchen zu verwirklichen. Die Rungus selbst kommen im Film nicht zu Wort. Sie sind empfangende Wesen, ob von religiösen oder anderen Instruktionen oder von medizinischen Dienstleistungen. Auch hier ist es der weisse Mann, der die Rede führt, wenn auch in einheimischer Sprache.

Im Unterschied zu populärethnografischen Betrachtungsweisen in *Mandara* oder in *Dahomey – ein Bilderbuch* macht sich *Ein erster Schritt* über die religiöse Praxis weder lustig noch dämonisiert er sie, sondern bemüht sich, ihre Bedeutung zu erklären. Im zweiten Teil des Films wird die Absicht deutlich, die Konversion und die Arbeit der Basler Missionare nicht als kolonialen Akt darzustellen: sie sollen den Rungus einen eigenen Entwicklungsweg ermöglichen, um sich gegen die Regierung wehren zu können. *Ein erster Schritt* nutzt das Abhängigkeitsmotiv, um geistige, wirtschaftliche und politische Befreiung als Entwicklungsmöglichkeiten aufzuzeigen. Die Mission wird damit zum Entwicklungsagenten, dessen Aufgabe über die Verkündigung der christlichen Heilsbotschaft hinausgeht.

105 Ebd., Ausschnitt 5 (0.16.19–0.18.37).

Verwandlung und Verschwinden des Abhängigkeitsmotivs

Die entwicklungspolitischen Filme der 1970er Jahre hatten keine Verwendung für das Abhängigkeitsmotiv, da es sich nicht in den dependenztheoretischen Rahmen transferieren liess. Erst die Fokusverschiebungen, die einige der engagierten Filmemacher in den 1980er Jahren vornahmen, ermöglichten die Thematisierung nichtchristlicher Spiritualität und die Umdeutung des Abhängigkeitsmotivs. Kultische Praktiken erinnerten daran, dass andere Kulturen einen tieferen spirituellen Zugang zur Welt pflegten. So wurde aus der Abhängigkeit vom «Aberglauben» ein Privileg konstruiert, das den verweltlichten Westlern nicht zur Verfügung stand. In beiden späten Lateinamerika-Werken von Peter von Gunten ist dieser Perspektivenwechsel zu beobachten.

Xunan – The Lady (1983) zeigt eine nicht näher eingeführte kultische Handlung, die der alte Lacandone Chan K'in und ein anderer Mann in einer langen, wortlosen Sequenz mit der Protagonistin Gertrude Düby Blom durchführen.[106] Zu sehen sind die beiden Männer zuerst bei der Vorbereitung. Nach einer Weile kommt Düby Blom ins Bild, sie sitzt am Ende des offenen Raums am Boden und wartet. Beide Männer gehen nacheinander zu ihr, streichen mit den vorher über das Feuer gehaltenen Holzstücken über ihre Schulter (Abb. 26) und geben ihr die Stücke anschliessend in die Hand. Am Schluss bedankt sie sich auf Spanisch bei Chan K'in und geht. Diese Inszenierung unterscheidet sich stark von populärethnografischen Filmen. Es gibt keine Erklärung, weder durch einen Kommentar noch ein Statement von Düby Blom. Dass die Empfängerin des Rituals aus Europa kommt und die kulturelle Praxis der Lacandonen erst in Mexiko kennengelernt hat, spielt in dieser Sequenz keine Rolle. Weder wird sie als Fremdkörper noch als kulturell assimilierte Person, die sich ganz der neuen Kultur verschrieben hätte, in Szene gesetzt. Es herrschen im Gegenteil Ruhe und Selbstverständlichkeit vor. Der Kult ist Teil des normalen Lebens und wird weder als Zwang noch als Entwicklungshindernis inszeniert.

Vollends aufgelöst ist das Abhängigkeitsmotiv im Film *Vozes da alma,* der explizit das westliche Herz für die Praxis der Geisteranrufung öffnen möchte.[107] Die Candomblé-Priesterin Mae Gil zeigt ihre Heilkünste, die Kräutermedizin und Gebete einschliessen, gleich zu Beginn des Films, als sie erklärt, wie der schlimme Ausschlag eines Mädchens geheilt werden kann.[108] Im weiteren Verlauf des Films wird die Kommunikation mit der Geisterwelt als Teil des Lebens der

106 *Xunan – The Lady* (1982), https://doi.org/10.5281/zenodo.1228675, Ausschnitt 1 (0.43.37 bis 0.47.23).

107 Peter von Gunten wies im Interview vor der Fernsehausstrahlung von *Vozes da alma* am 20. 7. 1987 darauf hin, dass *Vozes da alma* Irrationales anspreche, das in Europa verloren gegangen sei und weswegen wir so viele Therapeuten bräuchten, wohingegen in Brasilien andere Ableiter für irrationale Momente vorhanden seien. Vgl. Gespräch mit Peter von Gunten, 20. 7. 1987, in: SRF-Mediendatenbank FARO (passwortgeschützte Online-Version).

108 *Vozes da alma* (1986), https://doi.org/10.5281/zenodo.1228665, Ausschnitt 1 (0.06.12–0.07.26).

Abb. 26: Lacandonisches Ritual, Standbild aus *Xunan – The Lady*, Margrit Keller, Peter von Gunten 1983.

Gemeinschaft inszeniert, die nicht auf einer Zeitinsel, sondern im Brasilien der 1980er Jahre lebt.

Die Untersuchung der Motive belegt einerseits die Anschlussfähigkeit von Entwicklungshilfefilmen an populärethnografische Vorstellungen der «Anderen». Andererseits zeigt sie auf, wie die Deutung von bewegten Bildern und Tönen sich Ende der 1960er Jahre zu ändern begann. Damit wird deutlich, dass die Motive aus den Projektionen entstanden, welche die Entwickelten des Nordens in den Menschen des Südens zu sehen wünschten.

8 Motive externer Entwicklungshindernisse

Die zweite Kategorie filmischer Inszenierung von Entwicklungsproblemen umfasst Motive, welche die porträtierten Menschen als unschuldige Opfer von Machtkonstellationen darstellen. In diesem Narrativ werden Politiker, Funktionäre oder multinationale Firmen für Entwicklungshemmnisse verantwortlich gemacht, welche den Handlungsspielraum der Menschen so einschränken, dass sie nicht aus der Armut ausbrechen können. Eines der Motive dieser Kategorie erscheint bereits in einigen Entwicklungshilfefilmen der 1960er Jahre: lokale Eliten nutzen ihre Funktionen in den jungen Staaten Afrikas für eigene Zwecke und blockieren dadurch mögliche Entwicklungswege. Dieses Motiv wird im Kapitel 8.1 behandelt.

In weit stärkerer Ausprägung ist die Kategorie in den engagierten entwicklungspolitischen Produktionen der 1970er Jahre präsent. Das Entwicklungsnarrativ der 1970er Jahre hatte zur Folge, dass die Filme nur noch ausnahmsweise kulturelle Konventionen in den Fokus nahmen. Stattdessen konzentrierten sie sich darauf, Armut in den Ländern des Südens als politisches und globalwirtschaftliches Problem darzustellen. Die entwicklungshemmenden Motive wurden nun an Personen oder an technischen Machtsymbolen festgemacht. In der Konsequenz veränderten sich auch die Vorstellungen von der Rolle der westlichen Entwicklungsakteure. Nicht technische oder handelsmässige Hilfe war gefragt, sondern Unterstützung für jene Personen im Süden und im Norden, die sich für eine Veränderung der politischen und wirtschaftlichen Rahmenbedingungen einsetzten. Das Motiv des Kapitels 8.2 beschreibt Männer und mit ihnen verbundene Machtsymbole als Ausbeuter. Sie werden beschuldigt, die porträtierten Menschen an ihrer Entwicklung zu hindern. Die Männer werden als aktive Täter mit (kolonialen oder neokolonialen) Unterdrückungsabsichten und -fähigkeiten inszeniert. Das Motiv des Kapitels 8.3 deutet ursprünglich positiv konnotierte Entwicklungsinstrumente wie Infrastrukturbauten zu Symbolen für die Zerstörung von Existenzgrundlagen der lokalen Bevölkerung um. Es steht für eine neue Form der Kulturkritik, die Umwelt- und Entwicklungsanliegen zu verbinden begann.

8.1 Unfähige oder unwillige neue Eliten

Das erste Motiv beschreibt lokale Eliten, die in der Filminszenierung von den anderen porträtierten Menschen abgegrenzt werden. Es stellt ihren Willen oder ihre Fähigkeit infrage, nach der kurz zuvor erfolgten Dekolonisation einen

Entwicklungsprozess einzuleiten oder weiterzuführen. Hinter dem Motiv steckt eine Haltung, die dem kolonialen System positive, ordnende Funktionen zuschrieb und die davon ausging, dass Afrika für die Dekolonisation noch nicht bereit war.

König Glélé

René Gardi hat die im Kapitel 4 beschriebene Kritik an afrikanischen Behörden auch in seinen beiden Entwicklungshilfefilmen untergebracht. Sowohl *Dahomey – ein Bilderbuch* wie *Nous les autres* nutzen das Elitenmotiv, um lokale Politiker zu diskreditieren.

In *Dahomey – ein Bilderbuch* zeigt sich das Motiv in der Person eines lokalen Königs, dem unterstellt wird, seine aus vorkolonialer Zeit stammende Macht im jungen Staat Dahomey weiter auszuüben. Es kommt in der zweiten Episode über Abomey, der «Hauptstadt des alten Königreichs von Dahomey», zum Einsatz.[1] In deren Zentrum steht «König Glélé», ein Nachkomme der dahomeyischen Königsdynastie, der im unabhängigen Dahomey die Funktion eines «chef de canton» einnimmt. Als Auftakt erzählt der Kommentar zu Bildern eines von Frankreich gestifteten Museumsbaus die Geschichte des Königreichs, das ein «mächtiges, gewalttätiges und doch wohlgeordnetes Staatswesen» gewesen sei.[2]

Nach dieser Einführung folgt die Szenerie eines traditionellen Festes, zu dem die Filmcrew eingeladen worden war.[3] Im Bild sind Frauen mit kunstvollen Frisuren zu sehen, die von den heroischen Zeiten des Königs singen. Der Kommentar erläutert, dass die Lieder die Erinnerung lebendig erhalten und dadurch die Geschichte Abomeys von einer Generation auf die nächste übertragen werde. Männer mit ernsten Gesichtern beobachten die Frauen aufmerksam, die in mehreren Einstellungen von hinten und von vorn beim Tanzen und Singen gezeigt werden (Abb. 27). Der Kommentar erzählt dazu, dass der König immer noch viele Anhänger habe. Man habe den Filmern zugeflüstert, Glélé verwandle sich des Nachts in einen Panther und fliege über das Land. Wer schlecht von ihm rede, riskiere seine Rache. Zu dieser Aussage ist eine Montage mit Bildern der tanzenden Frauen, von trommelnden Männern und von Zuschauerinnen und Zuschauern zu sehen. In der folgenden Einstellung wird die Macht des Königs dadurch visualisiert, dass sich die vorher singenden Frauen tief vor dem Thron verbeugen.[4] Erst anschliessend erscheint Glélé erstmals selbst[5] im Bild. Er schaut dem Geschehen zu und im Unterschied zu seinen ernst blickenden «Untertanen»

1 Die ganze Episode: *Dahomey – ein Bilderbuch*, https://doi.org/10.5281/zenodo.1228678, Ausschnitt 6 (0.33.00-0.44.20).
2 Ebd., Ausschnitt 7 (0.33.03–0.34.45, Zitat bei 0.33.17).
3 Ebd., Ausschnitt 8 (0.34.48–0.38.30).
4 Ebd., 0.34.48–0.37.06.
5 Ebd., 0.37.06.

Abb. 27: Tanz und Gesang für den König, Standbild aus *Dahomey – ein Bilderbuch*, René Gardi 1961.

Abb. 28: Zufriedener König Glélé, Standbild aus *Dahomey – ein Bilderbuch*, René Gardi 1961.

lächelt er und wirkt entspannt (Abb. 28). Es folgt der gesungene Vortrag eines Magiers und Tänzers, der alte, nie aufgeschriebene Geschichten erzählt. Dabei dreht er sich schnell tanzend um die eigene Achse, sodass sein Rock sich aufbläht. Ein anderer, ebenfalls mit einem Rock bekleideter Mann, löst ihn ab. Der Kommentar fasst zusammen: «So mischt sich altes Brauchtum mit der modernen Zeit.» Unmittelbar darauf wird dieser Zustand zum Problem für die Entwicklung des neuen Staats deklariert: «Und auch in Abomey sind die Kontraste manchmal fast unerträglich.» Der moderne republikanische Staat auf der einen, die «immer noch fast absolute Autorität und Macht eines alten Feudalchefs» auf der anderen Seite. Dazu ist Glélé nochmals zu sehen, wie er das Geschehen aufmerksam beobachtet.[6]

Die Episode kombiniert populärethnografische Brauchtumsszenen mit einem unterschwelligen Kommentar zur Dekolonisation. Das von der ehemaligen Kolonialmacht gestiftete Museum sollte es den Dahomeyern ermöglichen, ihre glorreiche Geschichte nach europäischer Art zu konsumieren. Die nachfolgende Glélé-Sequenz belegt allerdings, dass die im Museum gezeigte Vergangenheit teilweise noch immer lebendig ist. Die Montage und vor allem der Kommentar machen aus dem nur kurz zu sehenden Mann einen feudalen Herrscher, dessen Machtkontinuität ein Zeichen dafür ist, dass der neue Staat (noch) nicht entwicklungsbereit ist.

Karikatur der Macht

Die Motivausprägung in *Nous les autres* dämonisiert nicht, sondern karikiert einen lokalen politischen Führer im Kongo. Die Sequenz zeigt zuerst mit Gewehren exerzierende Jugendliche, die von einem Mann kommandiert werden. Anschliessend sind Mädchen zu sehen, die an Ort marschieren. Zur Nahaufnahme von

6 Ebd., 0.37.13–0.38.30.

Abb. 29: Grussbotschaft des Politikers, Standbild aus *Nous les autres*, René Gardi 1964.

Abb. 30: Schnapp-Spiel, Standbild aus *Nous les autres*, René Gardi 1964.

nackten Füssen setzt der über Marschmusik gesprochene Kommentar das Treten an Ort mit der Politik gleich: «Und sie müssen den grossartigen Versprechungen ihres erfolgreichen Mitbürgers zuhören, der sich in die Politik geworfen hat.»[7] Während nun bereits die ersten Worte (in Französisch) des Politikers zu hören sind, wechselt das Bild vom jungen Publikum zu einer Einstellung, die den seine Botschaft ablesenden Redner in halbnaher Einstellung in der Bildmitte unter einem Baum zeigt (Abb. 29). Aus dem Kommentar geht hervor, dass es sich nicht um den Bürgermeister, sondern um einen Repräsentanten des Arrondissements handelt, welcher der Gemeinde seine Grüsse und Wünsche überbringt. Während auf der Tonspur die Rede läuft, sind abwechselnd das Publikum, eine als Dekoration aufgehängte Weihnachtskugel und der sprechende Mund des Manns zu sehen.[8] Den Abschluss der Sequenz bilden mehrere Einstellungen, die zuerst in Bild und Ton die Hände eines Perkussionisten zeigen und anschliessend einen Jugendlichen, der, ohne die Hände zu gebrauchen, versuchen muss, das an einer Schnur hängende kleine Paket mit dem Mund zu fassen (Abb. 30). Kommentiert wird diese Sequenz mit den ironischen Worten: «Und so wird mit viel Tamtam dem armen Volke die Wurst versprochen, nach welcher es meistens vergeblich schnappt.» Schliesslich wird diese Aussage durch Bilder eines Fussballspiels ergänzt, das vom Satz «So kommt das Volk, knapp gehalten mit Brot, doch zu seinen Spielen» begleitet wird.[9]

Die provokative Bildmontage mit der Weihnachtskugel und der Nahaufnahme des Mundes sowie der bissige Kommentar diskreditierten alle lokalen Politiker als Aufsteiger, die den Bezug zur Bevölkerung verloren und Schuld an der anhaltenden Armut des Volkes hätten. Ohne Beweise für diese Behauptung zu liefern, suggeriert der Film mit diesem Motiv, dass Entwicklung auch an der

7 *Nous les autres,* Teil 1, https://doi.org/10.5281/zenodo.1228743, Ausschnitt 8 (0.16.01–0.18.43 von Teil 1, hier: 0.16.01–0.16.49).
8 Ebd., 0.16.49-0.17.38 von Teil 1.
9 Ebd., 0.18.12-0.18.43 von Teil 1.

Unfähigkeit und der Gier lokaler Eliten scheitert. Damit kratzt der Film am Vertrauen in das Funktionieren des jungen Staats. Gleichzeitig begründet das Motiv ein weiteres Mal die Notwendigkeit des Gymnase Pestalozzi, weil die HEKS-Schule fähige Eliten heranbilden könne, die in der Lage sein sollten, das Land in einem europäischen Sinn zu entwickeln.

8.2 Skrupellose Ausbeuter

Das zweite Motiv inszeniert mächtige Männer oder Machtsymbole als Ausbeuter, welche die porträtierte Bevölkerung – häufig mit Unterstützung westlicher Geldgeber – politisch und wirtschaftlich abhängig halten und sie an ihrer eigenen Entwicklung hindern. Es unterscheidet sich vom ersten Motiv dadurch, dass die ins Visier genommenen Ausbeuter in kolonialen oder neokolonialen Strukturen verortet werden, während der zuvor behauptete Machtmissbrauch den angeblich zu früh dekolonisierten Staaten angelastet wird.

Zum Ausbeutermotiv gehören Grossgrundbesitzer, Politiker, Funktionäre, Vertreter von multinationalen Firmen sowie Bilder von sichtbarem Reichtum und von marschierenden Soldaten, die durch eine geschickte Montage zu Symbolen eines skrupellosen Ausbeutungsapparats gemacht werden. Eine Besonderheit besteht darin, dass die ausgewählten Personen im Moment der Aufnahme offensichtlich nicht realisieren, dass sie im fertigen Film die Urheber von Armut und Not der Bevölkerung sein werden. Häufig referieren sie im Gegenteil stolz, dass sie sich für die Entwicklung in ihrem Land engagierten.

Ausbeutung in Paraguay und Guatemala: «Bananera Libertad»

Das Ausbeutermotiv ist in *Bananera Libertad* omnipräsent. Es dient der Absicht, die Verantwortlichen und ihre – aus der Sicht des Regisseurs – schädliche Verflechtung mit der westlich-kapitalistischen Welt (vor allem der USA und der Schweiz) an den Pranger zu stellen. So wird mit einfachen filmischen Mitteln ein augenfälliger Gegensatz zwischen den in Farbe gefilmten reichen, westlich geprägten Stadtbewohnerinnen und -bewohnern und den in Schwarzweiss gezeigten armen, indigenen Bauern und ländlichen Arbeiterinnen in den drei lateinamerikanischen Ländern Paraguay, Peru und Guatemala inszeniert.[10] Ebenfalls in Schwarzweiss dargestellt sind die Interviews mit den Mächtigen aus Politik und Wirtschaft in Schwarzweiss, wodurch deren Verantwortung für die traurige Situation der übrigen Bevölkerung unterstrichen wird.

Gleich die erste Sequenz des Films führt das Ausbeutermotiv vor Augen.[11] Der nach dem Vorspann eingeblendete Titel gibt die Anweisung für die Lektüre

10 Vgl. Kapitel 6.1 zur Entstehungs- und Gebrauchsgeschichte von *Bananera Libertad.*

11 *Bananera Libertad,* https://doi.org/10.5281/zenodo.1228633, Ausschnitt 4 (0.00.19–0.02.31).

Abb. 31: Marschierende Soldaten, Standbild aus *Bananera Libertad*, Peter von Gunten 1971.

Abb. 32: Werbeslogan von Schweizer Firma, Standbild aus *Bananera Libertad*, Peter von Gunten 1971.

der folgenden Bilder: «Paraguay. Sie leben in unmenschlichen Verhältnissen». Die ersten Einstellungen stehen jedoch in starkem Kontrast zu dieser Ankündigung. Zu sehen sind Impressionen einer Stadt, in Farbe und ohne Synchronton gedreht. Zum Radetzky-Marsch erscheinen zuerst die auf einem Hausdach montierten Buchstaben: PAZ TRABAJO Y BENESTAR CON STROESSNER, die der eingeblendete Text mit «Friede Arbeit und Wohlergehen mit Strössner» übersetzt. Nach einem Bildschnitt marschiert zur gleichen Musik eine von rechts kommende Soldatenformation im Stechschritt ins Bild (Abb. 31).[12]

Die bunte Bildfolge und die Tonspur inszenieren in kurzer Zeit eine Stadt, wo die Macht beim Militär und beim Diktator Alfredo Stroessner liegt. Dieser Eindruck wird durch Bilder aus Superhelden-Comics und Kriegszeitschriften verstärkt, die mit Tönen aus einem Kriegsfilm unterlegt sind.[13] Den Schluss dieser Eröffnungssequenz bilden langsam fahrende Autos US-amerikanischer Bauart. Die Tonspur bringt dazu laute Radiowerbung für die Bank von London, für die St. Galler Firma Anali (dazu ist der Slogan «Seiden-Tüll mit Spitzen – echter Schweizer-Tüll, wunderbar verarbeitet» als Untertitel eingeblendet) (Abb. 32), für die Vereinigte Bank von Holland und für die Benzinmarke Esso. Reichtum und Konsumprodukte – auch solche aus der Schweiz – werden durch diese Montage mit der Militärdiktatur assoziiert. Nachdem bereits die Formulierung «Sie leben in unmenschlichen Verhältnissen» im Titel des Filmkapitels andeutet, dass die Eröffnungssequenz als Kontrast zum Folgenden zu verstehen ist, wird das Ausbeutermotiv durch die folgenden Einstellungen erstmals eindeutig fassbar. Der abrupte Wechsel sowohl im Bild – von Farbe auf Schwarzweiss – als auch beim Ton – von Marschmusik auf Stumm – leitet die Erzählung von der tristen Realität der Bauern Paraguays ein.[14] Sie wird am Beispiel einer Familie im abgelegenen Gebiet Otanio am Fluss Paraná veranschaulicht. In mehreren

12 Ebd., 0.00.25–0.0.48.
13 Ebd., 0.00.49–0.01.00.
14 Ebd., Ausschnitt 5 (0.02.30–0.02.36).

Abb. 33: Arme Familie am Paranà, Standbild aus *Bananera Libertad*, Peter von Gunten 1971.

Abb. 34: Einfache Ölmühle, Standbild aus *Bananera Libertad*, Peter von Gunten 1971.

Einstellungen sind die Familienmitglieder (Abb. 33), ihre ärmliche Behausung und die langsame und mühsame Arbeit an der Ölpresse zu sehen.[15] Eine der beiden Kommentarstimmen erklärt zuerst die politische und wirtschaftliche Situation Paraguays und macht auf die besonders schwierige Situation dieser Bauern aufmerksam. Sie erzählt weiter, dass der grossen Masse der armen Bevölkerung eine kleine Schicht «wohlhabender, parasitärer Elemente» gegenüberstehe. Die Privilegierten aus Partei, Handel und Militär würden in grossem Stil Zigaretten-, Holz- und Agrarprodukteschmuggel betreiben.[16] Nach den Ausführungen der Kommentarstimme folgt eine Passage mit dem im Bild nicht zu sehenden, deutsch sprechenden Pater Superior aus Encarnación. Pater Superior erklärt, dass die Produktion von Öl aus Tung (einer nussähnlichen Frucht) den Bauern nie einen guten Verdienst ermögliche, weil entweder der Preis gedrückt werde oder die Produktionsmenge zu klein sei. Die Bilder zur Erklärung dieser ökonomischen Zusammenhänge zeigen den Bauern beim Bedienen der kleinen Mühle aus Holz (Abb. 34).[17] Vergleicht man dieses Narrativ mit der im Kapitel 7 beschriebenen Ölproduktionssequenz von *Dahomey – ein Bilderbuch*, fällt auf, dass dort das Festhalten an der herkömmlichen Produktion als Aspekt der entwicklungshemmenden kulturellen Eigenheiten beschrieben wurde. Dagegen wird in *Bananera Libertad* die fehlende Modernisierung an ökonomischen und politischen Ursachen festgemacht.

Das Ausbeutermotiv kommt in diesem ersten Kapitel des Films ohne Personen aus. Es genügen Reichtums- und Machtsymbole in Kombination mit eingeblendetem oder gesprochenem Kommentar, um das Entwicklungsproblem der Bauern deutlich zu machen.

15 Ebd., Ausschnitt 6 (0.03.34–0.05.50).
16 Ebd., 0.04.01–0.04.22.
17 Ebd., 0.04.22–0.05.50.

Abb. 35: Bauer erzählt vom schwierigen Leben, Standbild aus *Bananera Libertad*, Peter von Gunten 1971.

Die zweite Ausprägung des Motivs inszeniert individuelle Personen als Ausbeuter, indem die Kombination ihrer Aussagen mit erklärendem Kommentar oder kontrastierenden Bildern sie als rücksichtslose Menschen entlarvt.

Die drei Guatemala-Kapitel, die den zweiten Teil von *Bananera Libertad* dominieren, stellen je einen Ausbeuter ins Zentrum. Im Folgenden wird der Motiveinsatz am Beispiel des Grossfarmers Domingo Goigolea näher analysiert.[18] Gleich nach dem Beginn des Kapitels mit dem Titel «Guatemala. Wohin der Kaffee transportiert wird, wissen sie nicht» und farbigen Plantagenbildern zu Flötenmusik erzählen Domingo Enrico Goigolea und seine Schwester – ihr Name wird nicht genannt – in Schwarzweiss, dass sie auf ihrer Finca Kaffee, Zuckerrohr, Zitronen, Mais, Reis und Vieh produzieren. In nüchternem Ton äussern sie sich auch zu ihren Pflichten gegenüber der Arbeiterschaft, die sie gemäss den gesetzlichen Vorgaben erfüllen würden.[19] Die Kommentarstimme widerspricht diesen Aussagen allerdings sogleich und qualifiziert sie als schönfärberisch.[20] Die Aussagen der Fincabesitzer werden ausserdem durch eine Sequenz, in der Arbeiterinnen und Arbeiter neben ihren ärmlichen Behausungen zu sehen sind, infrage gestellt. Ein Mann (Abb. 35) und eine Frau – die einzigen sprechenden Bauern im ganzen Film – erzählen, dass der Patron alles regle, ihm alles und ihnen nichts gehöre und dass sie nicht wüssten, wohin der Kaffee verkauft werde (daher der Titel des Kapitels).[21] Die nächste Sequenz führt die Inszenierung des Ausbeutungssystems Goigoleas weiter. Es geht um die Zuteilung von Land an die Arbeiterinnen und Arbeiter, was von Goigoleas Schwester als Errungenschaft bezeichnet wird.[22] Der Kommentar widerspricht, indem er das System als «klassisches Beispiel der Ausbeutung» anprangert.[23] Ebenso wird die Behauptung Goigoleas relativiert, seine Angestellten könnten

18 Ebd., Ausschnitt 7 (0.29.00–0.36.55).
19 Ebd., 0.29.39–0.31.31.
20 Ebd., 0.31.32–0.31.48.
21 Ebd., 0.32.08–0.33.09.
22 Ebd., 0.33.10–0.33.42.
23 Ebd., 0.33.43.

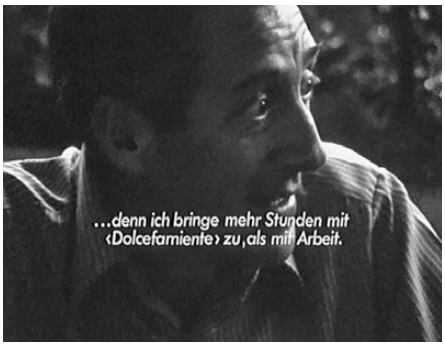

Abb. 36: Ausbeuterischer Grossfarmer, Standbild aus *Bananera Libertad*, Peter von Gunten 1971.

Mais und Bohnen für sich selbst anpflanzen. Der Fincabesitzer ziehe aus dieser Praxis einen vierfachen Gewinn: er bezahle fast keinen Lohn, er bekomme die Arbeitskraft des Arbeiters, sein Land werde urbar gemacht und er erhalte überdies einen Teil der Ernte als Zinsabgaben der Arbeiter.[24] Die restlichen Texte und Bilder dieser Sequenz zementieren die Skrupellosigkeit Goigoleas. Diese Deutung übernimmt der Kommentar mit starken Formulierungen wie «Ausnützung», «Leibeigene», «halten der Arbeiter im Zustand sozialer und geistiger Stagnation».[25] Diese Aussagen begründen indirekt, weshalb anwaltschaftliche Filme aus dem Westen notwendig sind. Zum Schluss des Kapitels wird die Rolle Goigoleas beim Sturz des Präsidenten Jacobo Árbenz thematisiert. Diesmal erzählt allerdings nicht Goigolea selbst, der zwar im Bild zu sehen, aber nicht zu hören ist. An seiner Stelle führt der Kommentar aus, dass Goigolea nach dem Sturz des Reformers Árbenz das Angebot abgelehnt habe, Wirtschaftsminister zu werden, und sich stattdessen als Belohnung für seine Mitwirkung an der Beseitigung von Árbenz zum Botschafter in Rom habe ernennen lassen, wo er das schöne Leben genossen habe. Die Demontage wird hier auf die Spitze getrieben, indem Goigolea, nun wieder selbst sprechend, sich damit brüstet, noch weniger zu arbeiten als die Italiener (Abb. 36), und behauptet, er denke über die Probleme der Welt nach.[26] Die Offenheit und Naivität Goigoleas ist ein Glücksfall für den Film. Er und seine Schwester liefern alle Argumente, um sie als Ausbeuter ihrer Arbeiterinnen und Arbeiter zu inszenieren. Dasselbe Prinzip kommt in den beiden folgenden Unterkapiteln zur Anwendung, wo ein weiterer Grossgrundbesitzer und ein General Manager der United Fruit Company vorgeführt werden.[27]

24 Ebd., 0.33.43–0.34.22.
25 Ebd., 0.34.23–0.35.20.
26 Ebd., 0.35.20–0.36.55.
27 Es handelt sich um die Kapitel «Mit dem Gewehr in der Hand» (ebd., 0.36.56–0.40.22) und «5 Rappen für ein Kilo Bananen» (ebd., 0.40.23–0.49.05).

Abb 37: Hirseernte in Südafrika, Standbild aus *Katutura*, Ulrich Schweizer 1972.

Abb. 38: Grossfarmer gibt Anweisungen, Standbild aus *Katutura*, Ulrich Schweizer 1972.

Südafrikanische Ausbeutung in «Katutura»

Weniger vielfältig, aber ebenso aussagekräftig verarbeitet der Film *Katutura*[28] von Ulrich Schweizer, der 1971 nur kurz nach *Bananera Libertad* entstand, das Ausbeutermotiv. Auch er hat die schwierigen Lebensbedingungen der Arbeiterinnen und Arbeiter zum Thema, die als Opfer des südafrikanischen Apartheidstaats im Zentrum des Films stehen. Daneben kommen Kirchenvertreterinnen und -vertreter sowie zivilcouragierte Menschen vor, die sich für Apartheidopfer einsetzen. Während die Ausbeutungspraxis des Regimes in den Ausführungen des Kommentars den ganzen Film begleitet, gibt es nur eine einzige, sehr kurze bildliche Repräsentation eines individuellen Ausbeuters. Im Unterschied zu *Bananera Libertad,* wo die mächtigen Männer vor der Kamera freimütig Auskunft erteilen, bleibt *Katutura* auf Distanz. Das Porträt eines weissen Farmers[29] kontrastiert die in der Sequenz davor gezeigte Tristesse der «Heimatländer». Diesen Zwangsansiedlungen von Afrikanerinnen und Afrikanern fehlt jegliche wirtschaftliche Lebensbasis, wohingegen der Grossfarmer «Boy Jacobs» für die Bewirtschaftung seiner 300 Hektaren Land beliebig viele Frauen und Kinder aus dem «Venda-Heimatland» zu einem Taglohn von umgerechnet 90 Rappen für Kinder und 1.80 Franken für Frauen anstellen kann. In mehreren kurzen Einstellungen sind diese bei der Feldarbeit zu sehen (Abb. 37). Sie ernten dunkle Hirse, die, wie der Kommentar erklärt, zu afrikanischem Bier verarbeitet wird. Jacobs gibt Anweisungen, die zwar zu hören sind (Abb. 38), was genau er sagt und um welche Sprache es sich handelt, erfährt das Publikum aber nicht. Das Landleben wird auch in der nächsten Sequenz als ausbeuterisch für die schwarzen Arbeiterinnen und Arbeiter beschrieben. Diese Lektüreanweisung erfolgt allerdings nur durch den Kommentar, der von sehr schlechten Löhnen und willkürlichen Entlassungen

28 Zur Entstehungs- und Gebrauchsgeschichte von *Katutura* vgl. Kapitel 5.2.
29 *Katutura* (1972), https://doi.org/10.5281/zenodo.1228724, Ausschnitt 1 (0.17.55-0.19.03).

Abb. 39: Priesterhände, Standbild aus *Katutura*, Ulrich Schweizer 1972.

Abb. 40: Militärmusik, Standbild aus *Katutura*, Ulrich Schweizer 1972.

berichtet. Die dazugehörigen Einstellungen zeigen Bilder einer Orangenernte und der Abrechnung der Arbeit, die erst durch den erläuternden Text als wirtschaftliche Ausbeutung gedeutet werden können.[30]

Nicht in Gestalt einer Person, sondern als Militärparade kommt das Ausbeutermotiv gegen Schluss des Films ein weiteres Mal vor. Es folgt auf eine Sequenz, welche die christliche Kirche als einzigen Lichtblick der Schwarzen im Apartheidstaat bezeichnet (Abb. 39). Als Übergang von der einen zur nächsten Einstellung klingen die Kirchengesänge weiter, das Bild hingegen wechselt mit einem harten Schnitt zu marschierenden, weissen Soldaten (Abb. 40). Über der Kirchenmusik sind militärische Trommeln zu hören.[31] Des Weitern ist der Überflug einer Staffel Militärflugzeuge zu sehen. Die Symbole staatlicher Macht dienen dem Kommentar als Illustration für Ausführungen zum Polizeistaat Südafrika: Militär und Polizei seien Stützen der weissen Machtpolitik, die mit den Spitzeln und Agenten der geheimen Staatspolizei, «der Gestapo Südafrikas», für Ruhe und Ordnung sorgten. Die marschierenden Soldaten sind nochmals in der nächsten Sequenz zu sehen, zwischen einem Travelling entlang einer langen Schlange am Strassenrand mit wartenden schwarzen Menschen und einer Fotografie von Nelson Mandelas.[32] Dazu prangert der Kommentar willkürliche Verhaftungen an. Die Bilder der Soldaten stehen stellvertretend für die politische Ausbeutungsmaschinerie, die jegliche Entwicklungsperspektive der schwarzen Bevölkerung verhindert und Regimekritiker unerbittlich verfolgt.

30 Ebd., Ausschnitt 2 (0.19.03–0.19.50).
31 Ebd., Ausschnitt 3 (0.31.03–0.31.32).
32 Ebd., Ausschnitt 4 (0.31.46–0.32.41).

Abb. 41: SAIS-Leiter lobt die Revolution, Standbild aus *El grito del pueblo*, Peter von Gunten 1975.

Abb. 42: Bauer im Hochland Perus, Standbild aus *El grito del pueblo*, Peter von Gunten 1975.

«El grito del pueblo» und «Terra roubada»: Ausbeutungsinszenierung in Peru und Brasilien

Peter von Gunten setzte das Ausbeutermotiv ausser in *Bananera Libertad* in gleicher Manier in den beiden späteren Produktionen *El grito del pueblo* und *Terra roubada* ein. Verantwortliche Personen erzählen frontal in die Kamera von ihren Aufgaben, die Montage oder der Kommentar macht sie zu Ausbeutern. In *El grito del pueblo*[33] ist es der lokale SAIS-Leiter Jaime Baredo Delgado, der im Bild eingemittet (Abb. 41) auf einem Stuhl sitzend den grossen Fortschritt rühmt, der im Land seit der Revolution von 1968 stattgefunden habe.[34] Seine Aussagen sind wenig glaubwürdig, weil bereits in der ersten Sequenz des Films von der Brutalität berichtet wird, mit der die SAIS gegen indigene Bauern vorgeht, die sich nicht an ihre Vorgaben halten.[35] Ein Bauer erzählt von seiner Misshandlung, als er sich über die SAIS beschweren wollte. Zu sehen ist ein Mann, der, ohne den Mund zu bewegen, starr in die Kamera blickt (Abb. 42). Dazu ist die Geschichte zu hören, wie die Bauern nach Lima reisten, um sich bei Regierungsstellen über die SAIS-Vertreter zu beschweren, die sie misshandelt hätten. Sie seien nach langer Reise aber unverrichteter Dinge wieder nach Hause zurückgekehrt, worauf ein Mann ihn geschlagen und gedroht habe, ihn aufzuhängen. Zusätzlich zu diesem Anfang erwähnt die unmittelbar auf das Statement des SAIS-Verwalters folgende Sequenz die Rücksichtslosigkeit der SAIS.[36] Eine Gruppe Männer und Frauen (die zuerst in halbnaher Einstellung, danach weiter weg in einer Totalen im Bild zu

33 Zur Entstehungs- und Gebrauchsgeschichte von *El grito del pueblo* vgl. Kapitel 6.2.

34 Die Funktion der SAIS wird dazwischen zu einem langsamen Schwenk über das Hochland erklärt. SAIS sind die landwirtschaftlichen Genossenschaften von sozialem Interesse, Genossenschaften, die formal demokratisch organisiert sind und den beteiligten Bauern, den «socios», die Mitsprache garantieren. Vgl. Erklärung des Kommentars in *El grito del pueblo* (1976), https://doi.org/10.5281/zenodo.1228710, Ausschnitt 1 (0.18.34–0.20.50).

35 Ebd., Ausschnitt 2 (0.01.08–0.04.18).

36 Ebd., Ausschnitt 3 (0.20.51–0.24.14).

Abb. 43: Ingenieur spricht über Staudamm-Bau, Standbild aus *Terra roubada*, Peter von Gunten 1980.

Abb. 44: Schiffsreparatur am Stausee, Standbild aus *Terra roubada*, Peter von Gunten 1980.

sehen ist) erzählt auf Spanisch davon, dass die SAIS ihrer Hilfspflicht nicht nachkomme. Beide Sequenzen lassen keinen Zweifel daran aufkommen, dass die Aussagen Delgados schönfärberisch sind. Obwohl er sympathisch und plausibel in die Kamera spricht, sind seine Worte im Kontext des restlichen Films unglaubwürdig.

Schliesslich werden in *Terra roubada*[37] zwei freimütig erzählende Männer, der für den Staudamm arbeitende Ingenieur Joao Paulo Aguiar (Abb. 43) und ein technischer Direktor der Elektrizitätsfirma CHESF,[38] als Vertreter eines Ausbeutungssystems inszeniert. Beide berichten wiederum frontal in die Kamera über die grossen Vorteile des Staudamms, der sowohl die Strom- wie die Wasserversorgung massiv verbessere. Ihre Aussagen werden nicht durch gesprochene Kommentare widerlegt – *Terra roubada* kommt ganz ohne Kommentarstimme aus –, sondern durch die Kontrastierung der heilsversprechenden Aussagen mit Bildern und durch Erzählungen eines Fischers. Während der Erläuterungen des Ingenieurs wechselt das Bild vom Sprechenden zuerst auf ein kleines Segelschiff mit löchrigen Segeln, anschliessend sind einige Menschen zu sehen, die am Seeufer mit verschiedenen Tätigkeiten beschäftigt sind (Fische ausnehmen, Wäsche waschen, herumflicken am arg lädierten Schiff) (Abb. 44).[39] Die Montage der Bilder und des Tons widerspricht den Ausführungen des Ingenieurs und klagt den Staat Brasilien, seine Geldgeber und Techniklieferanten aus dem Westen an, unter dem Deckmantel von Entwicklung die lokale Bevölkerung ohne Skrupel zu vertreiben und der Armut zu überlassen.

Das Ausbeutermotiv verschafft den engagierten entwicklungspolitischen Filmen Glaubwürdigkeit, weil die Beweisführung sich nicht nur auf Aussagen von Opfern stützen muss, sondern mit den Aussagen der Verantwortlichen kontrastiert werden kann.

37 Zur Entstehungs- und Gebrauchsgeschichte von *Terra roubada* vgl. Kapitel 6.3.

38 Die Companhia Hidro-Elétrica do São Francisco (CHESF) gehört zur brasilianischen Elektrizitätsgesellschaft Eletrobras.

39 *Terra roubada* (1980), https://doi.org/10.5281/zenodo.1228712, Ausschnitt 1 (0.06.07–0.10.24).

8.3 Zerstörerische Technik

Das letzte Erzählmotiv beschreibt Technik, die nicht für Fortschritt, sondern im Gegenteil für Entwicklungsschädigung steht. Sie manifestiert sich in Bauten, Gerätschaften oder Lärm. Das Motiv ist auch Ausdruck eines veränderten Umweltbewusstseins, das schon in den späteren 1970er, verstärkt aber in den 1980er Jahren Eingang in die Entwicklungsdebatte fand.[40]

In den Entwicklungshilfefilmen der 1960er Jahre, wie etwa in *Aufbruch in Dahomey* sowie im Entwicklungshilfefilm der Expo 64, war der Transfer von Technik elementarer Bestandteil der «Hilfe zur Selbsthilfe». Zusätzlich zu diesen lokal wirksamen Technikinvestitionen boten grosse Infrastrukturprojekte nicht nur die Möglichkeit, die Modernisierung im Süden voranzutreiben, sondern auch die Entwicklungszusammenarbeit sichtbar zu machen.

Mit dem Wechsel des Entwicklungsnarrativs begannen Entwicklungsorganisationen und Solidaritätskomitees den Sinn grosser Infrastrukturbauten zu hinterfragen beziehungsweise diese als Prestigeprojekte von Regierungen zu brandmarken, die am Gängelband westlicher Geldgeber und multinationaler Firmen liefen. Zusätzlich zum Ausbeutermotiv bildete sich das Zerstörerische-Technik-Motiv heraus, das im Folgenden in drei seiner Ausprägungen analysiert wird.

Städtische Wohnsiedlung in «African Riviera – Entwicklung wohin?»

Der Schluss von *African Riviera – Entwicklung wohin?* setzt das Zerstörerische-Technik-Motiv in besonders effektvoller Weise ein. Es dient dazu, allfällige Missverständnisse über die Interpretation des Filmtitels auszuschliessen. Es geht um das Infrastrukturprojekt «The African Riviera», das am Rand der ivorischen Stadt Abidjan geplant war. Als visueller Aufhänger dient ein Plakat, das für den Bau wirbt. Die Sequenz beginnt mit einer Einstellung, in der westliche Touristen aus einem Bus vor dem Hotel «Intercontinental» in Abidjan aussteigen.[41] Die nächsten beiden Einstellungen zeigen kurz weisse Hotelgäste im Speisesaal, die von einem schwarzen Kellner bedient werden, und drei junge Männer, die vom Hotel aus auf die grosse Schwimmbadanlage im Freien hinabschauen. Dazu läuft eine leichte, jazzige Musik, gegen Ende übertönt durch Fluglärm. Die Sequenz führt den Tourismus als Entwicklungsperspektive ein.[42] Die Flugzeuggeräusche suggerieren allerdings bereits eine Mehrbelastung für die ansässige Bevölkerung. In der nun folgenden Sequenz schwenkt die Kamera von rechts nach links über das Plakat, das einen Stadtteil zeigt, der vom Meer den Hügel hinaufwächst und unter anderem aus vielen Hochhäusern besteht. Die Musik wird nun nervös und

40 Waldburger/Zürcher/Sonderegger, Dienst, S. 118–123.
41 *African Riviera – Entwicklung wohin?*, https://doi.org/10.5281/zenodo.1228615, Ausschnitt 6 (0.41.36–0.43.02).
42 Ebd., 0.41.36–0.41.52.

Abb. 45: Trax bei Erdarbeiten, Standbild aus *African Riviera – Entwicklung wohin?*, Ulrich Schweizer 1975.

Abb. 46: Bettelnder Mann, Standbild aus *African Riviera – Entwicklung wohin?*, Ulrich Schweizer 1975.

dissonant.[43] Sie dient als Lektüreanweisung der Bilder und macht das Publikum darauf aufmerksam, sich von den vermeintlich schönen Bildern nicht täuschen zu lassen. Nach einem Schnitt bleibt die Kamera kurz auf der Schrift auf dem Plakat stehen, allerdings zu kurz, um den ganzen Text lesen zu können. Titel und Untertitel sind aber zu erkennen: THE AFRICAN RIVIERA und MAFIT PROJECT PREPARED FOR THE GOVERNMENT OF THE IVORY COAST.[44] Die nächste Einstellung zeigt den Blick von oben auf eine luxuriöse Ferienanlage. Die beiden Einstellungen – Hotelanlage und Plakat – bilden den Auftakt zur nächsten Kontrastmontage, die sofort klarmacht, dass «The African Riviera» aus der Sicht des Filmautors ein schlechtes Entwicklungsprojekt ist. Die Musik bricht abrupt ab, zu sehen ist nun in Normalsicht ein Mann, der mit einer einfachen Hacke den Boden bearbeitet, dazu ist der Satz von Julius K. Nyerere eingeblendet: «Unsere Zukunft liegt in der Landwirtschaft und der Entwicklung der Landgebiete.»[45] Nun wechselt die Kameraperspektive und zeigt den Mann in leichter Aufsicht halbnah von hinten, wie er weiterhackt. Dazwischen ist kurz (weniger als eine Sekunde) ein Trax, der grosse Erdmassen bewegt, zu sehen und zu hören. Dadurch wird suggeriert, dass der einfache Bauer von seiner Scholle verdrängt wird. Nach zweimaligem Bildwechsel hin und her bleibt die Kamera auf dem Trax und seinem Fahrer stehen und folgt ihm, wie er von links nach rechts fährt (Abb. 45).[46] Da die Aufnahme in starker Untersicht gedreht wurde, entsteht der Eindruck einer riesigen, mächtigen Maschine, deren bedrohliche Raupen alles zermalmen können. Die Sequenz wird durch eine Einstellung abgeschlossen, die einen auf einer unbefestigten Strasse sitzenden Mann zeigt, der einen vorbeigehenden Mann anzubetteln scheint (Abb. 46).[47] Die Deutung liegt nahe, dass der

43 Ebd., bei 0.41.53.
44 Ebd., bei 0.42.01.
45 Ebd., bei 0.42.18.
46 Ebd., 0.42.32–0.42.53.
47 Ebd., bei 0.42.53.

Bauer von vorhin durch die Baumaschine zum Bettler wird. Die ganze Sequenz fasst mit einfachen Mitteln die Hauptaussagen des Films zusammen: Entwicklungsprojekte wie «The African Riviera», die westliches Fortschrittsdenken in Afrika umsetzen möchten, bringen vielleicht westlichen Touristen idyllische Ferien, den Menschen vor Ort aber keine Entwicklung, sondern noch mehr Armut. Der darauffolgende Schluss[48] expliziert diese Deutung durch die Rezitation eines Gedichts der Ghanaers M. Dei-Anang,[49] welches Entwicklungswege als Dilemma zwischen dem Zurück zur traditionellen, vormodernen Lebensweise und dem Vorwärts in die Slums, in die Fabrik beschreibt. Dazu sind zum Text passende Bilder montiert. Der Film schliesst mit der eingeblendeten Frage «wohin?».

Staudamm in «Terra roubada»

Selbstredend spielt das Zerstörerische-Technik-Motiv auch in *Terra roubada* eine der Hauptrollen im Aufzeigen von Entwicklungsproblemen. Dass Staudämme aber ein Jahrzehnt zuvor noch als positives Symbol galten, beweist eine kurze Sequenz des Indien-Films *Überleben.* Dort ist der Staudamm von Hospet, der 1953 den Tungabhadra zu einem riesigen, 378 Quadratkilometer grossen See staute, einen kurzen Moment[50] als positives Beispiel eines Infrastrukturprojekts der indischen Regierung zu sehen. Welche Konsequenzen der Bau dieses Stausees für die ansässige Bevölkerung hatte, wird nicht angesprochen.

Terra roubada inszeniert den Staudamm dagegen als Symbol für eine falsche Entwicklungspolitik. Der Bau selbst trägt natürlich keine Verantwortung – dafür wird das Ausbeutermotiv mit den stolz erzählenden Personen verwendet –, aber er symbolisiert eindrucksvoll die Macht der Technik, die sowohl segenbringend wie zerstörerisch interpretiert werden kann.

Der Film beginnt mit einem langen und langsamen Schwenk über den Stausee in der Dämmerung (Abb. 47).[51] Eine portugiesisch sprechende Frauenstimme bricht die Postkartenidylle, indem sie einen Text vorliest, der von der Ermordung eines Landbesitzers erzählt, der sein Stück Land nicht für den Staudammbau hergeben wollte. Dieser Einstellung folgen der Filmtitel und das erste Bild des Staudamms, aus dem laut rauschendes Wasser fliesst (Abb. 48). Anschliessend sind Bilder vom Innern des Staudamms zu sehen, wo intensiv an den Betonschalungen gearbeitet wird.[52] Zu hören ist eine Mischung aus rauschendem Wasser und Baulärm, womit der Staudamm akustisch wie visuell zum Symbol für die Vertreibung der Bauern gemacht wird.

48 Ebd., Ausschnitt 7 (0.43.02–0.44.15).
49 Das Gedicht wird von Amido Hoffmann gelesen, der auch den Kommentar in *Mandara* und *Nous les autres* gesprochen hatte.
50 *Überleben,* https://doi.org/10.5281/zenodo.1228680, Ausschnitt 10 (0.03.41–0.03.51).
51 *Terra roubada,* https://doi.org/10.5281/zenodo.1228712, Ausschnitt 2 (0.00.06–0.01.10).
52 Ebd., Ausschnitt 3 (0.01.15–0.02.06).

Abb. 47: Stausee in der Dämmerung, Standbild aus *Terra roubada*, Peter von Gunten 1980.

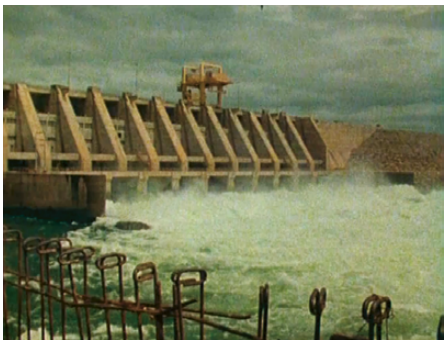

Abb. 48: Sobradinho-Staudamm, Standbild aus *Terra roubada*, Peter von Gunten 1980.

Das Bild des Staudamms und des rauschenden Wassers kommen in einer späteren Sequenz erneut vor, in der zu einem langsamen Schwenk über den See bis zum Damm der Ingenieur Aguiar erklärt: «Sobradinho ist eine ausgezeichnete Kapitalanlage, die Brasilien für seine Entwicklung gemacht hat. Man kriegt nichts ohne Kampf, ohne dabei einige Leute zu schädigen oder zu stören.»[53] Das Zerstörerische-Technik-Motiv verwandelt den Staudamm vom Entwicklungsmotor in ein Symbol für falsche Entwicklungspolitik, die zugunsten von Kapitalgewinnen auf dem Buckel der eigentlich zu entwickelnden Menschen stattfindet.

Motorsäge in «Xunan – The Lady»

Das Zerstörerische-Technik-Motiv braucht nicht zwingend grosse Anlagen, um seine Wirkung in der Filmerzählung zu erzielen. Es kann auch die Motorsäge sein, die vor allem akustisch eindrücklich wirkt und in Kombination mit fallenden Bäumen ebenfalls eine Umwertung zur Folge hat. Die Säge und ihr Geräusch werden zum Symbol einer den lokalen Bewohnern schadenden Tätigkeit. Sie dient nicht mehr wie früher der Beherrschung der Natur (wie beim Staudamm) und der Rodung, um neue Anbauflächen für die Bauern zu schaffen.

Der Wald und seine Zerstörung bilden eines der grossen Themen von Gertrude Düby Blom, der Protagonistin von *Xunan – The Lady.* In der Langfassung[54] beginnt der zweite Teil des Films mit einer Tischansprache Düby Bloms vor ihren Gästen, bei der sie erzählt, dass sie eine der grössten Enttäuschungen ihres Lebens erlitten habe.[55] Die unmittelbar folgende Einstellung zeigt einen fallenden Baumriesen. Die Kamera folgt seiner Bewegung, wie er

53 Ebd., Ausschnitt 4 (0.10.24–0.10.41).
54 Die Langfassung dauert 108 Minuten. Der mitzahlende WWF erhielt eine kürzere Version, die 60 Minuten dauerte.
55 Im Folgenden wird auf die Langfassung verwiesen. Die Sequenzen finden sich aber auch in

zwischen die anderen Bäume kracht und schwenkt dann langsam zurück in Richtung seiner Wurzel. Zu hören ist in der Einstellung das Knacken von Holz und anschliessend das kreischende Geräusch einer Motorsäge, die verstummt, als der Baum am Boden liegt. Danach folgt die Fortsetzung der vorherigen Einstellung mit Düby Blom, in der die alte Dame ihrer Empörung Ausdruck gibt, dass seit ihrem letzten Besuch in der Gegend nochmals sehr viele Bäume gefällt worden seien. Die drei Einstellungen machen den Auftakt zu mehreren Sequenzen, die das Fällen von Bäumen in zwei gegensätzlichen Weltanschauungen zeigen. Düby Blom wehrt sich gegen die Zerstörung, da es sich um schützenswerte Lebewesen handle (Abb. 49).[56] Sie argumentiert gegen den Vertreter der Waldwirtschaft, der behauptet, der Wald habe für die ansässigen Lacandonen keinen Wert, weil er ihnen beim Maisanbau im Weg sei und er deshalb im Sinn der Menschen gerodet werden müsse.[57] Die Säge kommt in der folgenden Sequenz prominent im Bild vor. Ein Arbeiter führt sie (Abb. 50), schneidet in den Stamm, ein anderer schaut zu, nun folgt eine Grossaufnahme der Säge und fliegender Holzspäne.[58] Die ganze Zeit ist der schnarrende Lärm der Säge zu hören, der erst dann in den Leerlaufton wechselt, als der Baum sich neigt und fällt. Während die gleiche Einstellung weiterläuft und zu sehen ist, wie die Waldarbeiter mit Macheten Äste abhacken, ist vor dem Hintergrund der leerlaufenden Motorsäge ein Gespräch auf Schweizerdeutsch zwischen der Filmautorin Margrit Keller und Düby Blom zu hören, in dem Letztere bekennt, den Glauben an die Menschheit verloren zu haben.[59]

Die für die Rodung Verantwortlichen behaupten zwar, im Sinn der Lacandonen zu arbeiten. Die deutliche Kontrastierung mit den Aussagen von Düby Blom, deren langjähriges Engagement für den Wald und die Menschen bereits bekannt ist, lässt die Sympathien aber der alten Dame zufliegen. Sie übernimmt hier die anwaltschaftliche Rolle der Kämpferin für die Anliegen der ansässigen Menschen und für den Wald.

Die Motorsäge wird in *Xunan – The Lady* vom Instrument, das dem Menschen die Natur zu bändigen und Lebensgrundlagen in Form von Nahrung zu schaffen ermöglicht, zum Sinnbild und vor allem zum Ton einer zerstörenden Fortschrittlichkeit umgedeutet.

Im Unterschied zu den anderen Motiven, die Entwicklungshemmnisse repräsentieren, gesteht das Zerstörerische-Technik-Motiv materiellen Dingen ein schädliches Eigenleben zu.

Auch die Motive der zweiten Kategorie gehen auf Projektionen des Nordens zurück. Während das erste Motiv Platz für eine gewisse Kolonialnostalgie lässt,

der Kurzfassung des WWF. *Xunan – The Lady* (längere Fassung), https://doi.org/10.5281/zenodo.1228675. Ganze Sequenz: Ausschnitt 2 (0.52.14–0.53.48).

56 Ebd., Ausschnitt 3 (0.58.37–0.59.37).

57 Ebd., Ausschnitt 4 (0.57.50–0.58.37).

58 Ebd., Ausschnitt 5 (0.59.37–1.00.20).

59 Ebd., Ausschnitt 6 (1.00.23–1.01.28).

Abb. 49: Düby Blom verurteilt die Abholzung, Standbild aus *Xunan – The Lady*, Margrit Keller, Peter von Gunten 1983.

Abb. 50: Motorsäge im Einsatz, Standbild aus *Xunan – The Lady*, Margrit Keller, Peter von Gunten 1983.

bieten das zweite und das dritte Anschlussfähigkeit an die politischen Kämpfe in Europa. Sie bedienen Argumentationsmuster, die europäische Engagierte für jene anführen, die keine eigene Lobby haben: Minderheiten, Randständige und die Umwelt.

Schlusswort

Diese Arbeit untersucht den Einfluss von Dokumentarfilmen auf die Entwicklungsdebatte zwischen 1959 und 1986. Sie weist nach, dass Filme massgeblich zur Verbreitung von Vorstellungen über entwicklungsbedürftige Menschen im Süden beitrugen. Mehrere Faktoren spielten dabei eine Rolle.

Elementar war der häufige Gebrauch von Dokumentarfilmen durch Entwicklungsakteure. Diese sahen in den Filmen ein ideales Mittel, um in knapper und dennoch anschaulicher Form die Notwendigkeit von Entwicklung in Afrika, Asien und Lateinamerika plausibel nachzuweisen. Bereits 1961, zu Beginn der Entwicklungsdebatte, stellte Brot für Brüder ein Filmprogramm für Diskussionen über Entwicklungsthemen zusammen. Auch andere private und staatliche Entwicklungsorganisationen setzten Dokumentarfilme ein, um gegen die zunehmende Frustration wegen ausbleibender Entwicklungserfolge anzukämpfen. Einige Entwicklungsakteure gaben Filme in Auftrag, die sie zum Teil über mehrere Jahre an Veranstaltungen einsetzten. Die meisten Filme der 1960er Jahre orientierten sich am dominierenden modernisierungstheoretischen Credo, das den Transfer von Technik und Wissen vom Norden in den Süden zur primären Entwicklungsbedingung erklärte. Sie stellten deshalb Menschen auf einem tiefen Entwicklungsstand dar, die nur dank der verständigen Hilfe aus dem Norden langsam lernten, Wissen und Technik anzuwenden.

Gegen Ende des Jahrzehnts begannen christliche Organisationen Filme einzusetzen, die ein verändertes Entwicklungsverständnis verbreiteten. Die Mediendienste und Entwicklungsorganisationen der katholischen und der evangelischen Kirche, die auf eine lange Tradition filmischer Promotionsarbeit zurückblicken konnten, wurden dadurch zu Distributoren eines neuen Entwicklungsnarrativs, das Entwicklungsdifferenzen zwischen dem Norden und dem Süden als Problem globaler Verteilungsgerechtigkeit analysierte und Entwicklungshemmnisse mit der Abhängigkeit der Peripherie von den Metropolen erklärte. Die Filme äusserten Zweifel an der Gewissheit, dass das westliche Entwicklungsmodell auf den Süden übertragen werden sollte. Stattdessen begannen sie zu fragen, ob nicht globale Machtungleichgewichte einen Anteil daran hatten, dass sich die Länder des Südens trotz der Hilfe aus dem Norden nicht aus ihrer «Unterentwicklung» befreien konnten.

Auch weltliche Entwicklungsorganisationen beteiligten sich an der Verbreitung des neuen Entwicklungsnarrativs durch Dokumentarfilme. So unterstützte Helvetas massgeblich die Entstehung und die Verbreitung von *Bananera Libertad* (1971). Der Film von Peter von Gunten setzte Massstäbe, weil er erstmals

in Bild und Ton nachwies, dass den Menschen im Süden nicht Wissen oder Technik fehlte. Der Film zeigt an mehreren Beispielen aus Lateinamerika, dass die Entwicklungsprobleme von Arbeitern und Bäuerinnen durch diktatorische Regimes, deren Macht direkt durch multinationale Gesellschaften und indirekt durch westliche Konsumenten gestützt wurde, verursacht waren. *Bananera Libertad* blieb keine Ausnahme. Die Entwicklungsorganisationen setzten in den 1970er Jahren vermehrt entwicklungspolitisch engagierte Filme an ihren Diskussionsveranstaltungen ein. Sie taten dies in der Überzeugung, dass Filme die Einstellung des Publikums beeinflussen konnten. In der Folge erhielt die Filmprojektion eine neue Funktion, die nicht mehr primär die Vermittlung von Informationen über erfolgreiche Entwicklungshilfe im Auge hatte. Stattdessen sollten die Bilder und Töne das Bewusstsein des Publikums schärfen, dass Entwicklung nur durch tief greifende Verschiebungen der politischen und ökonomischen Kräfteverhältnisse zugunsten der Länder des Südens möglich sein würde. Ein weiterer Argumentationsstrang präsentierte Entwicklungslösungen, die hoffnungsvolle Entwicklungswege jenseits des westlichen Kapitalismus und des Sowjetkommunismus aufzeigten. Nicht nur inhaltlich, sondern auch formal präsentierten die Entwicklungsakteure in den 1970er Jahren neue Zugänge zum Thema Entwicklung. Vermehrt erzählten die Porträtierten selbst von ihren Nöten. Die Entwicklungsorganisationen stellten diese Perspektivenänderungen als grosse Innovation dar, welche die Menschen nicht mehr als zu entwickelnde Objekte, sondern als sich selbst artikulierende Subjekte sah.

Zusätzlich zu den Entwicklungsorganisationen sorgten einzelne entwicklungspolitisch interessierte Akteure für die Verbreitung von entwicklungsrelevanten Filmen. Besonders aktiv war der Leiter des katholischen Filmbüros Ambros Eichenberger. Seinem Engagement war es zu verdanken, dass Entwicklungsorganisationen nicht nur Filme über den Süden, sondern, gegen Ende der 1970er Jahre, auch vermehrt Filme aus Afrika, Asien und Lateinamerika an Veranstaltungen vorführten.

Ein zweiter Faktor war die Verdichtung des medialen Versorgungsnetzes, die eine kontinuierliche Steigerung des Angebots an Dokumentarfilmen zu Entwicklungsthemen bewirkte. Die wichtigsten Rollen in diesem Prozess spielten der Parallelverleih und das Fernsehen. So übernahm der grösste helvetische Parallelverleiher, das Schweizerische Schul- und Volkskino (SSVK), ab den frühen 1960er Jahren Produktionen über Entwicklungsprojekte, die ihm von Entwicklungsorganisationen (in der Regel gratis) zur Verfügung gestellt wurden, und machte sie für andere Auswertungen verfügbar. Dieses Angebot wurde zu Beginn der 1970er Jahre durch den Einstieg der beiden christlichen Verleihdienste Zoom und Selecta in den Markt ergänzt. Sie boten den kritischen, entwicklungspolitischen Filmen, die vom SSVK nicht übernommen wurden, eine Heimat. Später verliehen Zoom und Selecta auch Filme aus dem Süden.

Das neue Leitmedium Fernsehen befasste sich ebenfalls mit Entwicklungsthemen. Bereits 1961 zeigte das Schweizer Fernsehen eine selbst produzierte

Dokumentation zu Nepal. Später kamen Sendungen hinzu, die unter anderem in Kooperation mit privaten und staatlichen Entwicklungsorganisationen entstanden, welche das Verbreitungspotenzial des neuen Mediums erkannt hatten. Aber auch die entwicklungspolitischen Filme, die in den 1970er Jahren das neue Entwicklungsnarrativ in Bilder und Töne fassten, liefen im Fernsehen – häufig in neu geschaffenen Sendegefässen wie *Rundschau* und *Zeitspiegel.*

Eine besondere Rolle für die Verbreitung von Dokumetarfilmen zu Entwicklungsthemen spielte die Landesausstellung von 1964 in Lausanne, wo das Publikum mit zwei sich widersprechenden Entwicklungsperspektiven konfrontiert wurde. Der eine Film – von verschiedenen Entwicklungsorganisationen und dem Dienst für technische Zusammenarbeit finanziert – zeichnete ein positives Bild der Hilfe aus dem Norden für den Süden. Sein Inhalt war Ausdruck verstärkter Werbebemühungen für die Entwicklungshilfe, die ganz auf das Medium Film setzten. Der andere Film verortete die Schweiz in einer düsteren Gegenwart, in der technische Höchstleistungen den Norden und ein enormes Vernichtungspotenzial den Süden dominierten. Das Werk des Filmemachers Henry Brandt war ein Vorbote künftiger Kritik am technischen Fortschritt, der es dem Norden ermöglichte, den Süden an einer eigenständigen Entwicklung zu hindern.

Den dritten wichtigen Faktor bildete die fruchtbare Zusammenarbeit zwischen Entwicklungsorganisationen und Filmemachern. Die in den drei Fallstudien dieser Arbeit untersuchten Filmer René Gardi, Ulrich Schweizer und Peter von Gunten verhalfen den mit ihnen kooperierenden weltlichen und christlichen Entwicklungsakteuren zu wirkmächtigen Filmen über Entwicklungsprobleme. Sie gestalteten nicht nur Filme für die Entwicklungsorganisationen, sondern beteiligten sich an deren Vermittlung, an der Ausarbeitung von Begleitmaterialien und standen für Auftritte an den Filmvorführungen zur Verfügung. Ihre Präsenz ermöglichte es dem Publikum, mehr über die konkreten Entstehungskontexte der Filme zu erfahren und mit ihnen über Entwicklungsthemen zu diskutieren, die im Film nicht vertieft werden konnten. Mit ihrem Engagement trugen sie wesentlich dazu bei, dass ihre Berichte als authentische Zeugnisse von Entwicklungsproblemen wahrgenommen wurden.

Die Zusammenarbeit funktionierte von Fall zu Fall verschieden. René Gardi erhielt die Filmaufträge vom Verband schweizerischer Konsumvereine (VSK) 1961 und vom Hilfswerk der evangelischen Kirchen der Schweiz (HEKS) 1964 vor allem wegen seiner grossen Popularität als reisender, schreibender und vortragender Afrikaexperte. Sein Name sollte das Publikum in Scharen anlocken. Die Zusammenarbeit war auch für Gardi angenehm. Die Auftraggeber liessen ihm grosse Freiheiten in der Gestaltung der Filme und gleichzeitig konnte er Materialien für weitere Projekte sammeln. Ausserdem profilierte er sich während einer kurzen Periode als Entwicklungsexperte, der dem Publikum (und den Entwicklungsorganisationen) mit zivilisationskritischem Unterton erklärte, dass die grossen Kulturunterschiede zwischen Nord und Süd für die langsamen Entwicklungsschritte verantwortlich seien.

Ganz anderer Natur war die lange (1968–1977) und sehr enge Zusammenarbeit zwischen Ulrich Schweizer und der Kooperation Evangelischer Kirchen und Missionen in der deutschsprachigen Schweiz (KEM). Schweizer konnte seine Vorstellungen zwar einbringen, stiess aber immer wieder auf Widerstand in den Reihen der Missionsbewegung. Im Unterschied zu Gardi war er ein zweifelnder Fragesteller, der Ende der 1960er Jahre die evangelischen Kirchen und Missionen dazu brachte, den Missionsfilm grundlegend zu erneuern. Nicht mehr die Bekehrung sollte im Zentrum stehen, sondern die Frage, wie die Missionen den Menschen helfen könnten, sich gegen entwicklungshemmende, politische und gesellschaftliche Unterdrückungsmechanismen zu wehren und eine eigenständige Entwicklung einzuschlagen. Schweizers gestalterisches Vorgehen, in den Filmen Fragen aufzuwerfen, die erst in der anschliessenden Diskussion vertieft und vielleicht beantwortet werden konnten, wurde vor allem in progressiven kirchlichen Kreisen in der Schweiz und in Deutschland sehr geschätzt. Mit seinem erfolgreichsten Werk, dem apartheidkritischen Film *Katutura,* setzte er sich und die KEM der heftigen Kritik südafrikafreundlicher Kreise aus. Damit stärkte er die Position der KEM als Kritikerin menschenverachtender und rassistischer Regimes. Missionsintern boten Schweizers Filme aber auch Angriffsflächen. Den bewahrenden Kräften war die Abkehr von der filmischen Umsetzung des Missionsbefehls hin zur Kritik am Export westlicher Wachstumsmodelle nach Afrika zu radikal.

Obwohl er sich explizit als Autorenfilmer verstand, pflegte Peter von Gunten eine enge Zusammenarbeit mit Entwicklungsorganisationen. Diese unterstützten seine Filme finanziell und führten sie an ihren Veranstaltungen vor. Seine Themenvorschläge und seine filmischen Zugänge stiessen bis Anfang der 1980er Jahre auf grosses Interesse. Besonders die Exponenten der kirchlichen Mediendienste waren ihm wohlgesinnt und verteidigten ihn gegen Angriffe von rechts und von links. In den drei zwischen 1971 und 1980 realisierten Filmen stellte von Gunten keine Fragen wie Ulrich Schweizer, sondern zeigte, dass die sichtbare Armut der einfachen Bevölkerung in Lateinamerika nicht einfach Schicksal war. Er wies die Skrupellosigkeit von Männern im Dienst des Staats, von multinationalen Unternehmern und von Grossgrundinteressen, die wiederum durch diktatorische Strukturen geschützt wurden, nach. Mehr noch als Ulrich Schweizer zeigte er mit dem Finger auf das westliche Investitions- und Konsumverhalten, dem er vorwarf, mitschuldig an der Aufrechterhaltung globaler ausbeuterischer Systeme zu sein.

Der letzte Faktor, der den Einfluss von Dokumentarfilmen auf die Entwicklungsdebatte bestimmte, ist die Langlebigkeit jener filmischen Erzählmotive, welche die Entwicklungsbedürftigkeit der porträtierten Menschen in den Filmen erklären. Die Analyse der Filme von Gardi, Schweizer und von Gunten zeigt, dass Entwicklungsprobleme mit ähnlicher Narration inszeniert wurden. Das Schweizer Publikum sah an konkreten Beispielen aus Afrika, Asien und Lateinamerika, weshalb sich die «Anderen» nicht aus eigener Kraft entwickeln konnten. In den Worten von Stuart Hall gesprochen, lässt sich in den Filmen ein «Repräsenta-

tionsregime» nachweisen, das Entwicklungsdifferenz an wenigen, stereotypisch aufgeladenen Motiven festmacht und durch Wiederholungen zementiert. Diese Motive lassen sich in zwei Kategorien unterteilen.

Die Motive der ersten Kategorie, welche die Filme der 1960er Jahre prägten, erklären, dass kulturell bedingte Denkweisen, Glaubensprämissen und Arbeitseinstellungen für langsame Fortschritte verantwortlich sind. Sie schliessen an populärethnografische Erzählungen an, welche die porträtierten Menschen einer anderen evolutionären Epoche zuordnen und ihre angeblich geschichtslose Kultur möglichst vor dem Eindringen der Moderne schützen möchten. Im Entwicklungskontext werden die «Anderen» in paternalistischem Erzählduktus zu entwicklungsbedürftigen Opfern ihrer eigenen Kultur gemacht, die dank geduldiger westlicher Unterweisung die Chance auf Wohlstand erhalten. Die Motive relativieren die zu Beginn der 1960er Jahre herrschende Entwicklungseuphorie, die von schnellen Entwicklungserfolgen mittels technischer Hilfe ausging. Die Analyse zeigt, dass gewisse Motive ihre Bedeutung verändern können. Dies gilt insbesondere für die filmische Inszenierung traditioneller, landwirtschaftlicher Produktionsmethoden mit Bildern, in denen ruhige Gemächlichkeit dominiert. Während entsprechende Bilder in den Entwicklungshilfefilmen der 1960er Jahre mit zu überwindender Ineffizienz konnotiert wurden, wandelten sie sich am Ende des Jahrzehnts zum Versprechen einer eigenständigen, technikarmen Entwicklung.

Die Motive der zweiten Kategorie beschreiben die porträtierten Menschen als Ausbeutungsopfer politischer und wirtschaftlicher Strukturen. Besonders ausgeprägt kommen sie in den kritischen entwicklungspolitischen Filmen der 1970er Jahre vor, in denen mit anwaltschaftlicher Verve die Verantwortung für die Ausbeutungsmechanismen im Süden den Staaten des Westens und den von ihnen gestützten multinationalen Unternehmen zugewiesen wird. Die in diesen Motiven inszenierte Differenz entlastet die Armen im Süden vom Vorwurf, an ihren Entwicklungsproblemen selbst Schuld zu haben. Dementsprechend rufen die Filme nicht nach Entwicklungshilfe in Form von Technik- oder Wissenstransfer, sondern einerseits nach Unterstützung der Porträtierten im Kampf gegen ihre Ausbeuter, andererseits nach Massnahmen in der Schweiz, welche via Nachfragesteuerung und Investitionskontrolle den Unterdrückungsmechanismen im Süden ein Ende setzen sollten. Die Wirkmächtigkeit eines der Motive, das Bilder von Armut neben Interviews von unbekümmert erzählenden Verantwortlichen zeigt, manifestiert sich in der Gründung einer neuen Institution: als Folge einer Projektion von *Bananera Libertad* entstand die Fair-Frade-Initiative der Bananenfrauen von Frauenfeld.

Beide Motivkategorien reflektieren Wünsche und Sehnsüchte der Entwicklungs- und Filmakteure des Nordens. Der Süden diente ihnen als Projektionsfläche, um ihre Idealvorstellung einer besseren Welt an konkreten Beispielen aufzuzeigen. Unabhängig von der konkreten Umsetzungsidee verbanden die Motive Bilder, Töne und Entwicklungsvorstellungen miteinander, die sich dem

Publikum dauerhaft einprägten. Sie festigten damit das Überlegenheitsgefühl, der Norden wisse besser über die Entwicklungsprobleme und -potenziale der Armen in Afrika, Asien und Lateinamerika Bescheid als die Menschen des Südens selbst.

Motivkontinuität bis in die Gegenwart

Der Untersuchungszeitraum dieser Arbeit endet Mitte der 1980er Jahre, als sich die engagierten Filmer der 1970er Jahre vom anwaltschaftlichen Film verabschiedeten und die besonders filminteressierten Entwicklungsakteure sich mehr den Produktionen aus dem Süden zuwandten.

Ein Blick in die heutige audiovisuelle Berichterstattung über den Süden zeigt, dass die Motive, welche sich im ersten Vierteljahrhundert der Schweizer Entwicklungszusammenarbeit ausbildeten, noch immer präsent sind. Sie finden sich nicht mehr zwingend in den Filmen der Entwicklungsakteure, sondern auf den verschiedensten Kanälen, welche die audiovisuelle Medienlandschaft mit bewegten Bildern versorgen.

Wie lässt sich die kontinuierliche Attraktivität der Motive erklären?

Ein Grund für das Weiterbestehen der Motive, welche Entwicklungsprobleme kulturell bedingt begründen, kann in den immer noch populären Reisedokumentationen, die das Brauchtum fremder Völker als Schauwert inszenieren, vermutet werden. Sie festigen damit die Imaginationen von der Andersheit der «Anderen», die sich nur schwer mit der Idee vertragen, diese Menschen könnten selbständige Entwicklungsvorstellungen hervorbringen.

Für die Verbreitung solcher Dokumentarfilme zeichnet in erster Linie das Fernsehen verantwortlich. Was sich in den 1970er Jahren mit der Einführung des populärethnografischen Sendegefässes *Länder – Reisen – Völker* im Schweizer Fernsehen abzeichnete, lebte nach der Einstellung dieser Sendung weiter. Auch andere deutschsprachige Sender, darunter mittlerweile eine Reihe von Spartensendern wie Geo-TV oder der National Geographic Channel, bringen Filmerzählungen von auf «Zeitinseln» lebenden Kulturen. Ihre Präsenz zementiert die paternalistische Differenzmanifestation unter dem Deckmantel von Volksbildung. In einigen Produktionen weht noch immer der zivilisationskritische Geist von René Gardi, wenn bedauert wird, dass die vorgefundenen Menschen sich seit dem letzten Besuch verändert und westliche Konsumkultur übernommen hätten.[1]

Ein weiteres Reservat der Populärethnografie war die Schule, wie das lange Leben von René Gardis Arbeiten beweist. Er selbst sorgte dafür, dass einige

1 Vgl. z. B. den Film von Heinz Kindlimann, *Geboren in der Steinzeit – gestorben in der Gegenwart – Reisen ins Land der Yanomami-Indianer,* Erstausstrahlung in der Reihe *Reporter Spezial* am 29. 12. 2006, Zweitausstrahlung im Sendegefäss *Horizonte* am 25. 11. 2012. Das Video kann in der SRF-Mediendatenbank FARO (passwortgeschützte Online-Version) visioniert werden. Kindlimann erzählt, wie er nach 40 Jahren erstmals wieder dorthin kommt, wo er als erster Europäer schon einmal war und feststellen muss, dass die von ihm so bewunderte Kultur der Yanomami weitgehend westlichem Denken gewichen ist.

seiner Filme lange nach ihrer Entstehung in den pädagogischen Kreislauf eingingen. *Mandara* stand ab 1992 als 16-mm-Film dem Filminstitut in Bern und auf VHS-Kassette in der Berner Schulwarte zur Verfügung. Aus der letzteren Version wurden die kolonialistischen Szenen der Ankunft der Expedition und die rassistische Szene mit dem «boy» Lulu herausgeschnitten.[2]

Gardis Popularität hat bis in die jüngste Zeit angehalten. 2009, anlässlich seines 100. Geburtstags, zeigte das Kino «Kunstmuseum» in Bern eine Retrospektive mit seinen Filmen, die eine breite, sehr lobende Berichterstattung nach sich zog.[3] Vom Herbst 2015 bis in den Frühling 2016 bot das historische Museum Bern eine Gruppenveranstaltung an, bei der Balts Nill, ein bekannter Berner Musiker, von Gardi aus Westafrika mitgebrachte Museumstücke zum Anlass nahm, um über dessen Reisen zu erzählen.[4]

Gardis anhaltende Präsenz lässt sich damit erklären, dass seine Werke über die «geschichtslosen» Menschen als zeitlos und ohne Bezug zu politischen Diskussionen rund um Kolonialismus und Dekolonisierung gelesen werden. Dies beweist die Persistenz kolonialer Vorstellungen in der Schweizer Gesellschaft.

Parallel zum ungebrochenen Interesse an filmischen Erzählungen über vormoderne Kulturen behielt die engagierte Kritik an Machtungleichgewichten zwischen dem Norden und dem Süden seine Aktualität.

Einerseits stossen einige Filme der 1970er Jahre auch im 21. Jahrhundert noch auf grosses Interesse. Ein sprechendes Beispiel ist die positive Resonanz, welche die Wiederaufführung von *Bananera Libertad* anlässlich des 40-jährigen Jubiläums der Bananenfrauen Frauenfeld erfuhr. Im Rahmenprogramm zur Jubiläumsausstellung wurde der Film zweimal vorgeführt. Der Autor Peter von Gunten diskutierte mit Aenni Rotzler, die zu den Gründerinnen der Bananenfrauen gehörte, über die Wirkung des Films. Die Projektion wurde zum Anlass, um in der Presse an die Bedeutung des von-Gunten-Films zu erinnern.[5]

Andererseits finden sich Motive aus den kritischen, engagierten Filmen 40 Jahre später in globalisierungskritischen Produktionen wieder. Insbesondere die filmische Blossstellung der «Ausbeuter» bildet die Kernargumentation von globalisierungskritischen Filmen, die mit eindeutigen Zuweisungen von richtig und falsch argumentieren. Sie verpacken Kulturkritik in Kritik am globalen Kapitalismus, der die Menschen im Süden daran hindere, einen adäquaten Entwicklungsweg einzuschlagen. Als Beispiele mögen die beiden erfolgreichen Filme

2 Lizenzvertrag Filminstitut mit René Gardi, 15. 7. 1992, in: PARG, Schachtel Mandara Film, lose Unterlagen. Eine Kopie des VHS-Videos der Schulwarte wurde mir als DVD-Überspielung von Felix Aeppli zur Verfügung gestellt.

3 Vgl. Daniel di Falco, Unser Draht nach Afrika, in: Der Bund, 20. 2. 2009, http://www.derbund.ch/zeitungen/der_kleine_bund/Unser-Draht-nach-Afrika/story/31581597 (7. 7. 2016).

4 Bernisches Historisches Museum, «Westafrika» mit Balts Nill, http://www.bhm.ch/de/ausstellungen/wechselausstellung/in-80-minuten-um-die-welt-reise-durch-die-sammlung/reisen/westafrika/ (7. 7. 2016).

5 Vgl. Patrik Marti, Was ist an der Banane krumm?, in: Thurgauer Nachrichten, 8. 1. 2014, http://thurgauer-nachrichten.ch/stadt-frauenfeld/detail/article/was-ist-an-der-banane-krumm-007016/ (12. 2. 2018).

We Feed the World (2005 von Erwin Wagenhofer)[6] und *Bottled Life* (2012 von Urs Schnell)[7] herhalten, in deren Zentrum die Firma Nestlé beziehungsweise deren damaliger Konzernchef und Verwaltungsratspräsident Peter Brabeck steht. Beide Filme liefen im Kino und im Fernsehen und sind auf DVD im Handel und in Bibliotheken erhältlich. Sie zeigen Brabeck, wie er seine Vision künftiger Geschäftsfelder verkündet. Die Einstellungen sind so montiert, dass er als rücksichtsloser, geldgieriger Ausbeuter in Erscheinung tritt. Während er in *We Feed the World* ein ausführliches Interview gab, mussten die Macher von *Bottled Life* auf publiziertes Material zurückgreifen und die Inszenierung entsprechend anpassen.[8]

Neben diesen auffallenden Kontinuitäten in dokumentarischen Filmen über den Süden sind auch neue Argumentationen zu entdecken. So ersetzte der Filmemacher Peter Heller, der sich seit den 1970er Jahren kritisch und engagiert mit Entwicklungsthemen auseinandersetzt, in seinem Film *Süsses Gift* von 2012[9] die Ausbeuter durch wohlmeinende Entwicklungsplaner. Heller nahm die Kritik afrikanischer Intellektueller auf, welche die mehr als 50-jährige Hilfe aus dem Norden für die dauerhafte Abhängigkeit und Entmündigung der afrikanischen Bevölkerung verantwortlich macht. *Süsses Gift* führt drei Fälle ins Feld, die aus seiner Sicht krasse Beispiele von zwar gut gemeinten, aber falsch konzipierten Entwicklungsprojekten darstellen. Eine eindrückliche Fehlleistung ist die von Norwegen konzipierte Fischfabrik am Turkana-See in Kenia. Die aus Skandinavien importierte Idee, den reichen Fischfang gleich vor Ort verarbeiten zu lassen, funktionierte aus mehreren Gründen nicht. Das nötige Frischwasser und vor allem der für die Kühlung nötige Strom waren nicht finanzierbar, und die anvisierte Bevölkerung stieg zwar kurzzeitig von der Viehzucht auf die Fischerei um, mit dem verdienten Geld kauften sie sich aber wieder Vieh und kehrten zu ihren angestammten Gewohnheiten zurück. Die Fabrik wurde gar nie richtig in Betrieb genommen, die norwegischen Betreiber zogen wieder ab. Als die Viehhirten wegen der Trockenheit ihre Tiere verloren, kamen sie in der Erwartung an den See zurück, dass ihnen vom Norden geholfen würde.

Anstelle eines Kommentars ordnen Statements von Praktikern und Kritikern die Geschehnisse ein. Wie bereits in einigen Filmen der 1970er Jahren verurteilen sie Projekte, die primär dazu dienen, Entwicklungsgelder zurück an westliche Firmen fliessen zu lassen, ohne die Bedürfnisse der lokalen Bevölkerung wirklich ernst zu nehmen. Im Unterschied zu früher wird diese Praxis, aber auch andere Entwicklungshilfe, als Ausdruck einer systematischen, mehr als 50 Jahre andauernden Abhängigkeit vieler afrikanischer Staaten von Geldern aus dem Norden angeprangert. Das bekannteste Gesicht dieser Debatte ist der kenianische Ökonom

6 Vgl. Filmografie.
7 Vgl. Filmografie.
8 Vgl. die Filmwebseite der Produktionsfirma, wo bestätigt wird, dass Nestlé nicht für Interviews zur Verfügung stand: http://de.bottledlife.tv/debatte.html (12. 2. 1018).
9 Vgl. Filmografie.

James Shikwati, der bereits zu Beginn des 21. Jahrhunderts zum Rückzug der Entwicklungshilfe aufgefordert hatte.[10] Im Film plädiert er dafür, dass die Menschen in Afrika keine von aussen importierten Grossprojekte («weisse Elefanten») brauchen, sondern die Möglichkeit, selbst über ihr Leben zu entscheiden und die Entscheidungen auch wieder ändern zu können.

Heller erweist sich als ausgewiesener Kenner der Entwicklungsdiskussionen und als hervorragender Dokumentarfilmer, der pointiert Stellung bezieht. Allerdings darf der Film nicht als generelle Abrechnung mit jeglicher Form von Hilfe verstanden werden, sondern als Fundamentalkritik am Selbsterhaltungstrieb der Entwicklungsindustrie und als Aufruf zu einem Austausch zwischen Nord und Süd, der die Lebensumstände und Bedürfnisse des Gegenübers wirklich ernst nimmt.

*

Zum Ausklang dieser Arbeit wird ein Blick auf die filmischen Produkte heutiger Schweizer Entwicklungsakteure geworfen. Wie haben sich die Darstellung des Verhältnisses von Gebenden und Empfangenden in den letzten 40 Jahren verändert?

Es erstaunt nicht, dass staatliche und private Hilfsorganisationen bewegte Bilder für ihre Anliegen einsetzen. Gleichwohl bilden schriftliche Informationen und Fotografien auch im zweiten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts immer noch die Hauptinformationsquellen. Videos werden subsidiär für bestimmte Zwecke eingesetzt. Auf Websites ebenso wie auf eigenen YouTube- und anderen Social-Media-Kanälen stellen sie ihre Arbeit vor, präsentieren Projekte und bewirtschaften Kampagnen-Themen.[11] Einige Hilfswerke binden auch YouTube-Videos von anderen Organisationen mit Zusatzinformationen zum Thema ein oder verweisen auf externe Kataloge, die Filme in Form von DVDs oder Video-on-Demand zur Verfügung stellen.[12]

Die online zugänglichen Videos der Schweizer Hilfswerke sind tendenziell kommentarlastig, nutzen stimmungsvolle Bilder und Musik und stellen die eigene Leistung in den Vordergrund. Zum Teil kommen die betroffenen Menschen selbst zu Wort, um über Probleme zu erzählen, vor allem aber um sich für die Hilfe zu bedanken. Im Unterschied zu den früheren Entwicklungshilfefilmen verzichten sie aber darauf, die porträtierten Menschen zu Opfern zu stilisieren. Vielmehr ist zu erkennen, dass die Entwicklungsorganisationen gelernt haben, ihre Gegenüber

10 Vgl. z. B. «For God's Sake, Please Stop the Aid!». SPIEGEL Interview with African Economics Expert, in: SPIEGEL ONLINE, 27 (2005), http://www.spiegel.de/international/spiegel/spiegel-interview-with-african-economics-expert-for-god-s-sake-please-stop-the-aid-a-363663.html (12. 2. 2018).

11 Ich habe mir in erster Linie die Websites, YouTube-Kanäle und Facebook-Auftritte der in dieser Arbeit besonders im Fokus stehenden Organisationen Brot für alle, Fastenopfer, HEKS und Helvetas angeschaut.

12 Siehe z. B. BfA, https://sehen-und-handeln.ch/fuer-pfarreien-und-kirchgemeinden/filme/?_ga=2.46374759.1557954296.1516788775-86268800.1512980972 (12. 2. 2018), wo auf die Stiftung éducation 21 verwiesen oder direkt auf die Website *Filme für eine Welt,* wo von éducation 21 besonders geeignete Filme für die Bildung empfohlen werden.

respektvoll darzustellen. Sie erscheinen als Partner, die zwar Hilfe brauchen können und sie dankbar annehmen, die aber auch über Eigenständigkeit, über Wissen und Willen, ihre Situation zu verbessern, verfügen. Auf der Ebene der Kameraführung zeigt sich das Bemühen um Augenhöhe im wörtlichen Sinn, indem die porträtierten Personen fast konsequent in Normalsicht aufgenommen wurden.

Allerdings finden sich auf den Websites der Entwicklungsakteure auch bewegte Bilder, die an den Paternalismus der 1960er Jahre erinnern. Als Beispiel möchte ich das Video-Porträt eines Entwicklungshelfers im Einsatz anführen. *Zum Beispiel Benin*[13] porträtiert die Tätigkeit von Jean-Luc Virchaux, Leiter des DEZA-Kooperationsbüros in Cotonou. Anstelle eines Kommentars erzählt Virchaux im mehr als 6 Minuten dauernden Video von seiner Arbeit. Andere Menschen sind lediglich im Hintergrund zu hören, direkt zu Wort kommen sie nicht. Das Video beginnt mit dem eingeblendeten Text: «Zum Beispiel Benin. Fast 40% der Bevölkerung lebt in Armut. Viele sind Analphabeten. Die Entwicklungen verlaufen langsam.» Angesichts dieser Ansage mag es nicht erstaunen, wenn im Film Gemächlichkeit vorherrscht, sobald die zu entwickelnde Bevölkerung ins Bild kommt, zum Beispiel als Virchaux und sein Team auf dem Weg zur Inspektion eines Alphabetisierungszentrums im Geländewagen auf einer Landstrasse durch einen lichten Wald fahren und plötzlich auf drei Frauen geschnitten wird. Diese schreiten, grosse Behälter auf dem Kopf tragend, zwischen Bäumen und Sträuchern hindurch. Ihre Bewegungen sind anmutig und langsam. Diese Bilder könnten auch aus einer populärethnografischen Reisedokumentation stammen. Sie bilden einen Kontrast zu den motorisierten Entwicklungshelferinnen und -helfern, die mit ihrem Auto über die staubige Landstrasse fahren. Der Zweck der kurzen Einstellung scheint darin zu bestehen, auf subtile Art Sympathien für die Menschen zu wecken und gleichzeitig das Publikum auf das langsame, kulturell bedingte Entwicklungstempo in Benin einzustimmen und die Hoffnung auf messbare Fortschritte zu dämpfen. Andere Sequenzen im gleichen Video bestätigen diesen Eindruck.

Das Video bedient sich einer weiteren, ebenfalls bereits in den 1960er Jahren erprobten Begründung für Entwicklungsprobleme: der Kritik an den politischen Eliten. Virchaux ist als offizieller Vertreter der Schweiz zur Inauguration des Präsidenten Boni Yayi eingeladen und überbringt die Glückwünsche der Eidgenossenschaft. Mehrere Einstellungen zeigen Ausschnitte der Zeremonie. Zu sehen und zu hören sind Soldaten, militärische Würdenträger und ihre Orden (in Nahaufnahme), andere Gäste und ein Teil des Präsidentensermons. Zu den anschliessenden Bildern, die Virchaux im engagierten Gespräch mit Mitarbeitern im DEZA-Büro in N'Dali zeigen, lobt er im Voice-Over die Schweiz wegen ihrer Realitätsnähe. Im Gegensatz dazu hätten die meisten Minister keine Ahnung von der eigenen Realität, sie würden zum Beispiel die Alphabetisierungszentren gar nicht kennen. Die Bilder der Amtseinsetzung und die Aussage von Virchaux

13 Direktion für Entwicklung und Zusammenarbeit (DEZA), *Zum Beispiel Benin*, unter: https://www.eda.admin.ch/deza/de/home/deza/portraet/videoportraet.html (12. 2. 2018).

inszenieren die Politiker als machtbesessene Kaste, die sich nicht um die Entwicklungsbedürfnisse der eigenen Bevölkerung kümmert. Sich selbst (beziehungsweise die Schweiz) positioniert er als Alternative, die einen direkten Zugang sowohl zur Bevölkerung wie auch zur Regierung hat und damit direkt Entwicklungshilfe vor Ort leisten kann.

Obwohl von Partnerschaft die Rede ist, inszeniert das Video das Verhältnis zwischen dem Schweizer Entwicklungsexperten und der hilfsbedürftigen Bevölkerung als Geschichte des sich kümmernden Heilsbringers. Die Botschaft ist klar: Der Vertreter der Eidgenossenschaft hilft nicht nur den Bauern, kleine Schritte auf ihrem Entwicklungsweg zu machen, sondern klärt auch die Regierungsvertreter über die wirklichen Bedürfnisse ihrer Landsleute auf. Damit bedient die DEZA Überlegenheitsvorstellungen, mit denen schon René Gardi und Ulrich Schweizer zu Beginn der 1960er Jahre in ihren Filmen über das kleine westafrikanische Land gespielt haben.

Es liegt mir fern, Hilfsbereitschaft und Verantwortungsdenken gegenüber anderen Menschen zu verurteilen. Allerdings bin ich der Meinung, dass gerade Entwicklungsakteure eine besondere Verantwortung tragen, wenn es um die Inszenierung von Menschen des Südens in dokumentarischen Produktionen geht. Es ist zu hoffen, dass paternalistische und anwaltschaftliche Projektionen endgültig durch Repräsentationsmuster ersetzt werden, die gleichberechtigte Partnerschaften auf Augenhöhe filmisch umsetzen. Allerdings deutet die Präsenz von Motiven, die sich vor mehr als 50 Jahren auszubilden begannen, auf ihre tiefe Verankerung in unserem kulturellen Gedächtnis hin. Offensichtlich bilden sie ein anschlussfähiges Imaginationsfundament, auf dem sich Engagements für die Menschen des Südens immer wieder neu begründen lassen.

Abkürzungen

ABM	Archiv der Basler Mission / mission 21
BAR	Schweizerisches Bundesarchiv, Bern
Bfa	Brot für alle
BfB	Brot für Brüder
CETIM	Centre Europa – Tiers Monde
CSZH	Cinémathèque suisse, Dokumentationsstelle Zürich
DEZA	Direktion für Entwicklung und Zusammenarbeit
DM	Département Missionaire
DftZ	Dienst für technische Zusammenarbeit
EMS	Evangelisches Missionswerk in Südwestdeutschland
EvB	Erklärung von Bern
FAO	Ernährungs- und Landwirtschaftsorganisation der Vereinten Nationen
HEKS	Hilfswerk der evangelischen Kirchen der Schweiz
I3W	Informationsstelle 3. Welt
ILO	Internationale Arbeitsorganisation
KEM	Kooperation Evangelischer Kirchen und Missionen in der deutschsprachigen Schweiz
NZZ	Neue Zürcher Zeitung
OCIC	Organisation Catholique Internationale du Cinéma
ÖRK	Ökumenischer Rat der Kirchen
PAFR	Privatarchiv Felix Rauh
PAPvG	Privatarchiv Peter von Gunten
PARG	Privatarchiv René Gardi
PAUS	Privatarchiv Ulrich Schweizer
PAVS	Privatarchiv Victor Surbek
RVO	Rundfunkversuchsverordnung
SAFEP	Schweizerische Arbeitsgruppen für Entwicklungspolitik
SAIS	Landwirtschaftliche Genossenschaft von sozialem Interesse
SFRV	Schweizerische Fernseh- und Radiovereinigung
SFW	Schweizer Filmwochenschau
SHAG	Schweizerisches Hilfswerk für aussereuropäische Gebiete
SIZ	Schweizer Illustrierte Zeitung
SRF	Schweizer Radio und Fernsehen
SSVK	Schweizerisches Schul- und Volkskino
StALU	Staatsarchiv Luzern
UNICEF	Kinderhilfswerk der Vereinten Nationen
UNO	Vereinte Nationen
VSK	Verband schweizerischer Konsumvereine
WHO	Weltgesundheitsorganisation
WDR	Westdeutscher Rundfunk

Quellen und Literatur

Quellen

Alle Angaben zu den Filmenquellen finden sich in der Filmografie.

Archiv der Basler Mission / mission 21 Basel (ABM)

PS2-B05-02, Ordner KEM, Kommissionen, Vorstand, AV, 1968–1971
PS2-B05-02, Ordner KEM AV, Kommissionen, Ags, 11. 1972–1973
Ordner KEM Publikationen Photos Film 1967–31. 12. 70
Ordner Konf. der Inlandbeauftragten Film-Kommission 1981–
Ordner KEM-Filme
Schachtel BM-Filme, alphabetisch geordnet, H–Z
Schachtel Dokumente zu KEM-Filmen alphabetisch geordnet

Brot für alle, Bern (Bfa-Archiv)

Schachtel Diverse Materialien 1. Aktion
Schachtel Anfang I
Schachtel Anfang II 1972
Schachtel Anfang III 1961–
Ordner Papiere zur Gründung von BfB. Erste Publikationen
Ordner BfB PV unvollständig 1962–1967
Ordner BfB III 1968–69 Komitee
Ordner BfB AA 75–76
Ordner BfB AK 1976–77
Ordner BfB AA 76–77
Nr. 229, ID 851, Kampagnenordner 1981

Coop-Archiv, Basel

308 (668.2–77), Dahomey/Benin. Hilfswerk Dahomey. Diverse Zirkulare und Berichte
308 (668.2–77), Dahomey/Benin. Hilfswerk Dahomey. Vertrag mit der Regierung von Dahomey. Patronatskomitee Hilfswerk Dahomey

Cinémathèque suisse, Dokumentationsstelle Zürich (CSZH)

Zoom-Ordner Verleihstatistiken, 1975–1990
Zoom-Ordner A–An, Dossier zu African Riviera
Zoom-Ordner Aus–B, Dossier Bananera-Libertad
Zoom-Ordner G–Her, Dossier Gebet für die Linke
Zoom-Ordner St–T, Dossier Terra roubada
Dossier Mandara

Hessisches Staatsarchiv

Bestand Filmbewertungsstelle Wiesbaden

Privatarchiv René Gardi (PARG)

Schachtel Mandara Film
– Lose Unterlagen
– Papiermappe zu Mandara-Entstehung
Schachtel Mandara-Film, Besprechungen, Propaganda
Ordner Verträge – Filme
Dossier Generell Fernsehen und Radio
Dossier Dahomey 1961–1963, VSK-Projekt Film

Privatarchiv Victor Surbek (PAVS)

Dossier Kamerunreise 1959

Privatarchiv Ulrich Schweizer (PAUS)

Ordner KEM-Korrespondenz, Asien 1968–69, Südafrika 1971–72
Ordner KEM Publikationen Photos Film 1967–31. 12. 70
Dossier KEM Filmkommission
Dossier Katutura Diskussion
Dossier African Riviera, Auswertung, Verarbeitung
Begleitdokumentationen zu Katutura, Im Sog des Goldes,
African Riviera – Entwicklung wohin?

Privatarchiv Peter von Gunten (PAPvG)

Schachtel Bananera Libertad
– Lose Materialien
– Mäppchen blau

– Mäppchen rosa
– Mäppchen Treatment The Way of Life
– Dossier Publikumsreaktionen
– Mappe UniBern Presseinformationen Korrespondenz
Schachtel El grito del pueblo
– Lose Unterlagen
Schachtel Terra roubada
– Lose Unterlagen
– Mäppchen blau 1
Schachtel Terra prometida, 3. Welt Mat., Presse, diverses.

Schweizerisches Bundesarchiv, Bern (BAR)

HEKS
J2.233-01#1997/161#21*
J2.233-01#1997/161#22*

Helvetas
J2.261#2002/215#1350*
J2.261#2002/215#1351*
J2.261#2006/293#175*

Delegierter für technische Zusammenarbeit
E2005A#1978/137#88*
E2005A#1978/137#89*
E2005A#1983/18#679*
E2005A#1983/18#121*

Bundesamt für Kultur, Filmwesen
E3010A#1990/160#756*
E3010B#1996/296#24*
E3010A#1990/160#906*
E3010B#1996/297#550*

Schweizerische Vertretung, Asunción
E2200.79#1989/156#72*

Schweizerisches Sozialarchiv, Zürich (SozArch)

Ar 38.40, Archiv der Antiapartheidbewegung Schweiz, Dossier Rassismus (-Vertreter), ca. 1972–1988
WWF CH 2.00.5b, Unterlagen zu diversen Filmen

Schweizer Radio und Fernsehen, Zürich (SRF-Archiv)

Ordner 144, Traktandum Dok.filme Unterlagen ab 11. 8. 69
Ordner 977, Dienstagskurse
Ordner 1154, Programm 1972/73
Zeitzeugeninterviews mit Fernseh-Pionieren
SRF-Mediendatenbank FARO (passwortgeschützte Online-Version). Inhalte, bei denen unklare Rechtsverhältnisse herrschen, sind in FARO nur noch partiell recherchierbar (Stand: Februar 2018). Im Zweifelsfall ist das SRF-Archiv zu kontaktieren.
Sendungsporträts, früher online, jetzt nur noch intern abrufbar

Staatsarchiv des Kantons Bern

BB 8.2.259, Lazarus-Preis (1936–1971); Ehrenpromotionen, Ehrensenator (1866–1969); Stiftungen (1936–1969)

Staatsarchiv Luzern (StALU)

Fastenopfer-Archiv

PA 1202/493 (provisorische Signatur)
PA 1202/501 (provisorische Signatur)
PA 1202/504 (provisorische Signatur)

Westdeutscher Rundfunk (WDR), Historisches Archiv

Sign. 9696

Literatur

Artikel aus Periodika, Berichtsliteratur und Zeitungen sind hier nicht einzeln aufgeführt. Sie werden in den Fussnoten detailliert verzeichnet.

Altermatt, Urs; Widmer, Josef: Das schweizerische Missionswesen im Wandel. Strukturelle und mentalitätsmässige Veränderungen im schweizerischen Missionswesen 1955–1962, Immensee 1988.
Amsler, André: Rückblende. Vom Schwarzweissfilm zum Digitalvideo. Fünfzig Jahre Produktionstechnik, Zürich 2004.
Arbeitsgemeinschaft der Träger des Fernseh-Workshops Entwicklungspolitik: VII. Fernseh-Workshop Entwicklungspolitik. 7.–11. Mai 1984 in der Katholischen Akademie Schwerte. Bericht, Texte, Kritik, Reutlingen 1984.

Assmann, Aleida: Zur Mediengeschichte des kulturellen Gedächtnisses, in: Erll, Astrid (Hg.): Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität – Historizität – Kulturspezifität, Berlin 2004, S. 45–60.
Ast, Michaela: «Der alte Film ist tot. Wir glauben an den neuen.» Die Genese des Jungen Deutschen Films, Marburg 2013.
Aurich, Rolf: Wirklichkeit ist überall. Zum historischen Quellenwert von Spiel- und Dokumentarfilmen, in: Wilharm, Irmgard: Geschichte in Bildern. Von der Miniatur bis zum Film als historische Quelle, Pfaffenweiler 1995, S. 112–128.
Bachmann-Medick, Doris: Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften, Reinbek bei Hamburg 2006.
Bachmann, Willy: 10 Jahre KEM. Kooperation Evangelischer Kirchen und Missionen in der deutschsprachigen Schweiz. 1968–1978, Basel 1980.
Bakondy, Vida; Winter, Renée: «Nicht alle Weissen schiessen». Afrikarepräsentationen im Österreich der 1950er Jahre im Kontext von (Post-)Kolonialismus und (Post-) Nationalsozialismus, Innsbruck 2007.
Bechhaus-Gerst, Marianne; Gieseke, Sunna (Hg.): Koloniale und postkoloniale Konstruktionen von Afrika und Menschen afrikanischer Herkunft in der deutschen Alltagskultur, Frankfurt am Main 2006.
Beck, Daniel; Jecker, Constanze: Gestaltung der Programme – zwischen Tradition und Innovation, in: Mäusli, Theo; Steigmeier, Andreas; Vallotton, François (Hg.): Radio und Fernsehen in der Schweiz. Geschichte der Schweizerischen Radio- und Fernsehgesellschaft SRG 1983–2011, Baden 2012, S. 337–384.
Bischoff, Christine: «Kommt die nächste Miss Schweiz aus dem Kongo?» Postkoloniale Blickregime in den Medien, in: Purtschert, Patricia; Lüthi, Barbara; Falk, Francesca: Postkoloniale Schweiz. Formen und Folgen eines Kolonialismus ohne Kolonien, Bielefeld 2012, S. 65–88.
Bollenbeck, Georg: Eine Geschichte der Kulturkritik. Von J. J. Rousseau bis G. Anders, München 2007.
Brandt, Henry: L'aventure des hommes. Album, Lausanne 1970.
Braun, Gerhard; Cremer, Georg; Seifried, Dieter: Unterentwicklung kommt von oben. Abhängigkeit und Ungleichheit hemmen die Entwicklung, in: Dennhardt, Joachim; Pater, Siegfried (Hg.): Entwicklung muss von unten kommen. Perspektiven autonomer Entwicklung und exemplarische Projekte in der Dritten Welt, Reinbek bei Hamburg 1980, S. 13–54.
Brunner, Ursula: Bananenfrauen, Frauenfeld 1999.
Buri, Susanne: Euphorie weicht der Ernüchterung. Mobilisierung der Öffentlichkeit durch das Schweizerische Hilfswerk für aussereuropäische Gebiete, 1955–1965, in: Hug, Peter; Mesmer, Beatrix (Hg.): Von der Entwicklungshilfe zur Entwicklungspolitik, Bern 1993, S. 525–536.
Burke, Peter: Augenzeugenschaft. Bilder als historische Quellen, 2. Aufl., Berlin 2010.
Buache, Freddy: Le cinéma suisse, Lausanne 1974.
Campredon, Gabriel: Louis Dalle. Un homme libre, Mende 1986.
Catrina, Werner: BBC. Glanz, Krise, Fusion. 1891–1991. Von Brown Boveri zu ABB, Zürich 1991.
Castro Varela, María do Mar; Dhawan, Nikita: Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung, Bielefeld 2005.

Centre Europe – Tiers Monde (CETIM): Schweiz – Südafrika. Ende des Dialogs? Ein Beitrag zur Auseinandersetzung um die schweizerische Verantwortung am Rassismus in Südafrika, Genf 1974.
Centre Europe – Tiers Monde (CETIM): Suisse – Afrique du Sud. Relations économiques et politiques, Genf 1972.
Cinémathèque suisse: La Suisse pendant la 2e Guerre mondiale, Parties I, II, III et DVD, Lausanne 2008.
Cosandey, Roland: 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.
Cosandey, Roland: Un dossier Marcel Leiser, 2011, http://www.cinematheque.ch/d/documents-de-cinema/repertoire-critique-censure/un-dossier-marcel-leiser/ (3. 7. 2016).
Cosandey, Roland: Il y avait même un Cinéma central, en 1964, à l'Exposition nationale, in: Bucher, Annemarie; Lugon, Olivier; Vallotton, François (Hg.): Revisiter l'Expo 64. Acteurs, discours, controverses, Lausanne 2014, S. 328–345.
Cosandey, Roland: Brandt, Henry. No 4, in: Historisches Lexikon der Schweiz, http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/f/F9143.php (3. 7. 2016).
Crandall, Russell: America's Dirty Wars. Irregular Warfare from 1776 to the War on Terror, New York 2014.
Cruz e Silva, Teresa; Péclard, Didier: Protestant Churches and the Formation of Political Consciousness in Southern Mozambique (1930–1974), Basel 2001.
Däniker, Kathrin; Stocker, Betty: Das erste Entwicklungshilfswerk – ein Schrumpfprodukt. Die Gründung des Schweizerischen Hilfswerks für aussereuropäische Gebiete 1955 und dessen Einbindung in die Entwicklungshilfekonzeption des Bundes, in: Hug, Peter; Mesmer, Beatrix (Hg.): Von der Entwicklungshilfe zur Entwicklungspolitik, Bern 1993, S. 175–188.
De Hadeln, Moritz: C'est du cinéma!, Hg. v. Festival International du Film Documentaire, Nyon 1988.
Dennhardt, Joachim: Vorüberlegungen, in: Ders.; Pater, Siegfried (Hg.): Entwicklung muss von unten kommen. Perspektiven autonomer Entwicklung und exemplarische Projekte in der Dritten Welt, Reinbek bei Hamburg 1980, S. 7–11.
Dennhardt, Joachim; Pater, Siegfried (Hg.): Entwicklung muss von unten kommen. Perspektiven autonomer Entwicklung und exemplarische Projekte in der Dritten Welt, Reinbek bei Hamburg 1980.
Diener, Franziska: Die Schweizerische Stiftung für technische Entwicklungshilfe (Swisscontact) 1956–1971. Entwicklungszusammenarbeit der Schweizer Privatwirtschaft (unpublizierte Lizentiatsarbeit), Zürich 2012.
Dinkel, Jürgen: «Dritte Welt» – Geschichte und Semantiken, Version: 1.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte, 6. 10. 2014, http://docupedia.de/zg/Dritte_Welt (29. 6. 2016).
Dumont, Hervé; Tordajada, Maria (Hg.): Histoire du cinéma suisse, 1966–2000, 2 Bände, Lausanne 2007.
Eckert, Andreas: Herrschen und verwalten. Afrikanische Bürokraten, staatliche Ordnung und Politik in Tanzania, 1920–1970, München 2007.
Eichenberger, Ambros: Dritte Welt kontra Hollywood, Bremen 1981.

Elmer Udry, Sara Sangita: Visions and Agents of Development in Twentieth Century Nepal, Zürich 2014.
Elmer Udry, Sara Sangita; Kuhn, Konrad J.; Speich Chassé, Daniel (Hg.): Handlungsfeld Entwicklung. Schweizer Erwartungen und Erfahrungen in der Geschichte der Entwicklungsarbeit, Basel 2014.
Elmer Sara; Kuhn, Konrad J.; Speich Chassé, Daniel: 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.
Ernst, Jörg: Die entwicklungspolitische Öffentlichkeitsarbeit der evangelischen Kirchen in Deutschland und der Schweiz, Münster 1999.
Ertel, Dieter (Hg.): Strategie der Blicke. Zur Modellierung von Wirklichkeit in Dokumentarfilm und Reportage, Konstanz 1996.
Evangelische Akademie Arnoldshain: IV. Fernseh-Workshop Entwicklungspolitik. Berichte, Texte, Kritik, Arnoldshain 1978.
Fabian, Johannes: Im Tropenfieber. Wissenschaft und Wahn in der Erforschung Zentralafrikas, München 2001.
Fabian, Johannes: Präsenz und Repräsentation. Die Anderen und das anthropologische Schreiben, in: Berg, Eberhard; Fuchs, Martin (Hg.): Kultur, soziale Praxis, Text. Die Krise der ethnographischen Repräsentation, Frankfurt am Main 1993, S. 335–364.
Fabian, Johannes: Time and the Other. How Anthropology Makes its Object, New York 1983.
Fierz, Gaby: Das Making-of von Gardis Afrika, in: Purtschert, Patricia; Lüthi, Barbara; Falk, Francesca: Postkoloniale Schweiz. Formen und Folgen eines Kolonialismus ohne Kolonien, Bielefeld 2012, S. 355–378.
Figge, Maja: Deutschsein (wieder-)herstellen. Weisssein und Männlichkeit im bundesdeutschen Kino der fünfziger Jahre, Bielefeld 2015.
Filminstitut Bern, 16-mm-Gratisfilme, Bern 1984.
Fischer, Rahel; Schär, Manuel: Tausende Hungertote – ist die Schweiz mitschuldig? Internationale Solidarität in Bern. Die Arbeitsgruppe Dritte Welt, in: Schär, Bernhard C.: Bern 68. Lokalgeschichte eines globalen Aufbruchs – Ereignisse und Erinnerungen, Baden 2008.
Flitner, Michael: Inszenierte Natur, postkoloniale Erinnerung: «Serengeti darf nicht sterben», in: Ders.; Lossau, Julia (Hg.): Themenorte, Münster 2006, S. 107–124.
Fluri, Branka: Umbruch in Organisation und Konzeption. Die technische Zusammenarbeit beim Bund, 1958–1970, in: Hug, Peter; Mesmer, Beatrix (Hg.): Von der Entwicklungshilfe zur Entwicklungspolitik, Bern 1993, S. 382–393.
Frei, Rudolf: Entwicklungshilfe und Expo 1964, in: Mondo 4/1 (1964), S. 3 f.
Fritz, Natalie: Heisse Schenkel, kühle Köpfe. Filmkritik zwischen professioneller Neugier und konfessioneller Sexuallehre, in: Dies.; Martig, Charles; Perlini-Pfister, Fabian (Hg.): Nur für reife Erwachsene. Katholische Filmarbeit in der Schweiz, Zürich 2011, S. 93–132.
Fuhrmann, Wolfgang: Ethnographie und Film in Deutschland. Anmerkungen zu einem vergessenen Teil deutscher Mediengeschichte, in: Segeberg, Harro (Hg.): Referenzen. Zur Theorie und Geschichte des Realen in den Medien, Marburg 2009, S. 82–96.

Fuhrmann, Wolfgang: Imperial Projections. Screening the German Colonies, New York 2015.
Garber, Klaus: Arkadien. Ein Wunschbild der europäischen Literatur, Paderborn 2009.
Gardi, Bernhard: My Father René Gardi & Co.: Truadak and Rabash, Hans Eichenberger and Paul Hinderling, in: Nicholas, David (Hg.), Metals in Mandara Mountains' Society and Culture, Trenton 2012.
Gardi, René: Blaue Schleier, rote Zelte. Im Wunderland der südlichen Sahara, Zürich 1950.
Gardi, René: Tschad. Erlebnisse in der unberührten Wildnis um den Tschadsee, Zürich 1952.
Gardi, René: Mandara. Unbekanntes Bergland in Kamerun, Zürich 1953.
Gardi, René: Der schwarze Hephästus, o. O. 1954.
Gardi, René: Tambaran. Begegnung mit untergehenden Kulturen auf Neuguinea, Zürich 1956.
Gardi, René; Bühler, Alfred: Sepik. Land der sterbenden Geister. Bilddokumente aus Neuguinea, Zürich 1958.
Gardi, René; Surbek, Victor: Schwarzes Arkadien, Zürich 1962.
Gardi, René: Unter afrikanischen Handwerkern. Begegnungen und Erlebnisse in Westafrika, Bern 1969.
Gardi, René: Auch im Lehmhaus lässt sich's leben. Über traditionelles Bauen und Wohnen in Westafrika, Bern 1973.
Gardi, René: Tenere. Die Wüste, in der man Fische fing, Zürich 1978.
Gardi, René: Von der Freude am Sammeln, in: VSK (Hg.): Dahomey, Basel 1962, S. 5–13.
Gardi, René: Beim Betrachten meiner Bilder beschleicht mich oft eine grosse Traurigkeit, in: Gardi, Bernhard (Hg.): René Gardi: Momente des Alltags. Fotodokumente aus Nordkamerun, 1950–1985 (Tschadsee, Mandara, Alantika), Basel 1995, S. 18–32.
Gatti, Attilio; Ullrich, Susanne: In den Urwäldern des Kongo, Zürich 1954.
Geary, Christraud: René Gardis Afrika-Bilder, in: Gardi, Bernhard (Hg.): René Gardi: Momente des Alltags. Fotodokumente aus Nordkamerun, 1950–1985, Basel 1995, S. 34–48.
Gees, Thomas: Amtliche Aufklärung des Schweizervolkes. Die PR-Arbeit des Delegierten für technische Zusammenarbeit, 1961–1971, in: Hug, Peter; Mesmer, Beatrix (Hg.): Von der Entwicklungshilfe zur Entwicklungspolitik, Bern 1993, S. 537–548.
Gerber, Adrian: «Eine gediegene Aufklärung und Führung in dieser Materie». Katholische Filmarbeit in der Schweiz 1908–1972, Freiburg 2010.
Gerster, Richard: Aus Fehlern lernen? Die Schweiz und die Dritte Welt, Zürich 1987.
Gertiser, Anita: Schul- und Lehrfilme, in: Zimmermann, Yvonne (Hg.): Schaufenster Schweiz. Dokumentarische Gebrauchsfilme 1896–1964, Zürich 2011, S. 383–472.
González, Ondina E.; González, Justo Luis: Christianity in Latin America. A History, Cambridge 2008.
Graff, Séverine: L'influence des technologies dans l'émergence du cinéma-vérité. Stephan Kudelski et l'invention du magnétophone Nagra III, in: Boillat, Alain;

Brunner, Philipp; Flückiger, Barbara (Hg.): Kino CH. Rezeption, Ästhetik, Geschichte. / Cinéma CH. Réception, esthétique, histoire, Marburg 2008, S. 233–246.
Greuter-Fröhlich, Ursula; Greuter, Hans: Im Kongo zwischen Lumumba und Mobutu. Beobachtungen zweier Afrikaneulinge. Tagebuchnotizen 1962–1964, Tönning 2004.
Grünenfelder, Diether: Als wären wir gleichwertig. Geschichten aus 20 Jahren Entwicklungszusammenarbeit mit EcoSolidar, Zürich 2006.
Gull, Thomas; Schnetzer, Dominik: Die andere Seite der Welt. Was Schweizerinnen und Schweizer im humanitären Einsatz erlebt haben, Baden 2011.
Haenni, Isabelle: Hoffmann, Amido, in: Kotte, Andreas (Hg.), Theaterlexikon der Schweiz, Zürich 2005, Bd. 2, S. 857 f.
Hall, Stuart: The Work of Representation, in: Ders.: Representation. Cultural Representation and Signifying Practices, London 1997, S. 13–74.
Hall, Stuart: Das Spektakel des «Anderen», in: Ders.; Koivisto, Juha: Ideologie, Identität, Repräsentation, Hamburg 2008, S. 108–166.
Haller-Dirr, Marita: Missionen, in: Historisches Lexikon der Schweiz, http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D11456.php (6. 7. 2016).
Hantsch, Simone: Das Alphatier. Aus dem Leben der Gertrud Duby-Blom, Berlin 1999.
Harms, Jens: Zwanzig Jahre Fernsehworkshop. Der Traum von einer gerechten Welt oder Die Schwierigkeiten der entwicklungspolitischen Aufklärung, in: Heller, Peter; Petermann, Werner; Thoms, Ralph: Die Entwickler. Der Blick der Medien auf die Dritte Welt, München 1990, S. 81–87.
Hartmann, Milton Ray: Mein Lebenswerk. 50 Jahre Förderung des guten Films, Bern 1970.
Hattendorf, Manfred: Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung, Konstanz 1994.
Haupts, Tobias: Die Videothek. Zur Geschichte und medialen Praxis einer kulturellen Institution, Bielefeld 2014.
Heller, Peter; Banuls, Sylvie: Fremde Nähe – Vertraute Distanz. Anmerkungen zum filmischen Umgang mit fremden Welten vor der eigenen Haustür, in: Bayer, Julia; Engl, Andrea; Liebheit, Melanie: Strategien der Annäherung. Darstellungen des Fremden im deutschen Fernsehen, Bad Honnef 2004, S. 40–61.
Heller, Peter: Jeder Schritt ist eine Form der Kommentierung. Ein Gespräch mit Peter Krieg, in: Ders., Petermann, Werner; Thoms, Ralph: Die Entwickler. Der Blick der Medien auf die Dritte Welt, München 1990 (Trickster 18), S. 43–46.
Heller, Peter: Schlussverkauf der Welt-Bilder. Erfahrungen eines Verwickelten, in: Ders., Petermann, Werner; Thoms, Ralph: Die Entwickler. Der Blick der Medien auf die Dritte Welt, München 1990 (Trickster 18), S. 52–62.
Heller, Peter: Hungersnot zum Abendbrot. Wo liegt die Dritte Welt?, in: Ertel, Dieter (Hg.): Strategie der Blicke. Zur Modellierung von Wirklichkeit in Dokumentarfilm und Reportage, Konstanz 1996, S. 221–230.
Hellstern, Heinrich: Weltweite Nachbarschaft. Zwanzig Jahre HEKS – (20 ans EPER). Das Hilfswerk der Evangelischen Kirchen der Schweiz in den Jahren 1945 bis 1964, Zürich 1965.

Hellstern, Heinrich: Arm oder reich? Das Hilfswerk der Evangelischen Kirchen der Schweiz im Jahre 1966, Zürich 1967.
Helmke, Julia: Kirche, Film und Festivals. Geschichte sowie Bewertungskriterien evangelischer und ökumenischer Juryarbeit in den Jahren 1948 bis 1988, Erlangen 2005.
Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse, 4., aktualisierte und erweiterte Aufl., Stuttgart 2007.
Hickethier, Knut: Einführung in die Medienwissenschaft, 2., aktualisierte und überarbeitete Aufl., Stuttgart 2010.
Hinderling, Paul: Die Volksgruppen Dahomeys und ihre Kultur, in: VSK (Hg.): Dahomey, Basel 1962, S. 14–34.
Hodel, Hans; Jaeggi, Urs (Hg.): Bern und die Welt. Peter von Gunten. Ein Dokumentarist seiner Zeit. Seine Filme von 1967–1996 mit einem besonderen Hinweis auf Bananera-Libertad (1971). Inhalt – Kritik – Interview – Kommentar, Bern 1996.
Hohenberger, Eva: Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm. Ethnographischer Film. Jean Rouch, Hildesheim 1988.
Hohenberger, Eva: Dokumentarfilmtheorie. Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme, in: Dies. (Hg.): Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms, Berlin 1998, S. 8–34.
Holenstein, Anne-Marie; Davis, Joan: Zerstörung durch Überfluss. Überentwicklung – Unterentwicklung am Beispiel unserer Ernährung, Basel 1977.
Holenstein, Anne-Marie; Strahm, Rudolf H.; Renschler, Regula (Hg.): Entwicklung heisst Befreiung. Erinnerungen an die Pionierzeit der Erklärung von Bern (1968–1985), Zürich 2008.
Holenstein, Anne-Marie: Vom Manifest der Theologen zur politischen Praxis, in: Dies.; Strahm, Rudolf H.; Renschler, Regula (Hg.): Entwicklung heisst Befreiung. Erinnerungen an die Pionierzeit der Erklärung von Bern (1968–1985), Zürich 2008, S. 13–76.
Holenstein, René: Was kümmert uns die Dritte Welt. Zur Geschichte der internationalen Solidarität in der Schweiz, Zürich 1998.
Huber, Jörg: Rückzug oder Neuorientierung – Der Versuch einer Standortbestimmung, in: Hier und anderswo. Filmemachen in der Dritten Welt (Cinema 33), Basel 1987, S. 9–24.
Hürlimann, Annemarie: Reisephotographie. Bildband und illustriertes Reisebuch, in: Loetscher, Hugo; Binder, Walter; Sütterlin, Georg: Photographie in der Schweiz von 1840 bis heute (Schweizer Photographie 7), Bern 1992, S. 108–128.
Imboden, Max: Helvetisches Malaise, Zürich 1964.
Imfeld, Al; Suter, Lotta: Auf den Strassen zum Himmel. Missionsgeschichten aus der Schweiz und aus Afrika, Zürich 2013.
Indermühle, Stefan: Die Modernisierungstheorie, ihre Rezeption und Adaption in der Schweiz während der Anfangsphase der Entwicklungshilfe 1956–1961, in: Hug, Peter; Mesmer, Beatrix (Hg.): Von der Entwicklungshilfe zur Entwicklungspolitik, Bern 1993, S. 202–216.
Jaeggi, Urs A.: Kulturbegegnungen im Dienste der Bewusstseinsbildung. Filme aus Entwicklungsländern für die entwicklungspolitische Bildungsarbeit, in: Heller, Peter; Petermann, Werner; Thoms, Ralph: Die Entwickler. Der Blick der Medien auf die Dritte Welt, München 1990, S. 176–183.

Jäggi, Victoria; Mäder, Ueli; Windisch, Katja (Hg.): Entwicklung, Recht, sozialer Wandel. Festschrift für Paul Trappe zum 70. Geburtstag, Bern 2002.
Jaques, Pierre-Emmanuel; Zimmermann, Yvonne: Dokumentarischer Film in der Schweiz im historischen Überblick (1896–1964), in: Zimmermann, Yvonne (Hg.): Schaufenster Schweiz. Dokumentarische Gebrauchsfilme 1896–1964, Zürich 2011, S. 84–127.
Jaques, Pierre-Emmanuel: Reise- und Tourismusfilme, in: Zimmermann, Yvonne (Hg.): Schaufenster Schweiz. Dokumentarische Gebrauchsfilme 1896–1964, Zürich 2011, S. 141–239.
Jaques, Pierre-Emmanuel: Une école du documentaire suisse? Les apprentis à l'Expo, emblème du «nouveau cinéma suisse», in: Bucher, Annemarie; Lugon, Olivier; Vallotton, François (Hg.): Revisiter l'Expo 64. Acteurs, discours, controverses, Lausanne 2014, S. 346–364.
Jeannerat, Caroline; Morier-Genoud, Eric; Péclard, Didier: Embroiled. Swiss Churches, South Africa and Apartheid, Zürich 2011.
Kalt, Monica: Tiersmondismus in der Schweiz der 1960er und 1970er Jahre. Von der Barmherzigkeit zur Solidarität, Bern 2010.
Kalter, Christoph: «Le monde va de l'avant. Et vous êtes en marge». Dekolonisierung, Dezentrierung des Westens und Entdeckung der ‹Dritten Welt› in der radikalen Linken in Frankreich in den 1960er-Jahren, in: Kruke, Anja (Hg.): Dekolonisation. Prozesse und Verflechtungen 1945–1990, Bonn 2009, S. 99–132.
Katholische Akademie Trier (Hg.): V. Fernseh-Workshop «Entwicklungspolitik». Berichtsheft des Veranstalters im Auftrag der Arbeitsgemeinschaft von 34 Trägern, ARD und ZDF, Trier 1980.
Katholische Akademie Trier (Hg.): 1. Fernseh-Workshop. Für eine gerechtere Welt. 30. Oktober bis 4. November in Trier, Trier 1973.
Kellerhals, Werner: Coop in der Schweiz. Materialien zur Entwicklung der Coop Schweiz und der Coop-Genossenschaften seit dem Ende des Zweiten Weltkrieges, Basel 1990.
Kessler, Frank: Historische Pragmatik, in: montage/av. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation 11/2 (2002), S. 104–112.
Kiener, Wilma: Die Kunst des Erzählens. Narrativität in dokumentarischen und ethnographischen Filmen, Konstanz 1999.
Kobe, Werner: Kinomachers Abkehr. Der Auszug des entwicklungspolitischen Films aus den Programmkinos oder Die Machbarkeit des Möglichen. Erfahrungen eines «Kinomachers» mit dem «Dritte-Welt-Film», in: Heller, Peter; Petermann, Werner; Thoms, Ralph: Die Entwickler. Der Blick der Medien auf die Dritte Welt, München 1990, S. 144–149.
König, Hans-Joachim: Kleine Geschichte Lateinamerikas, Stuttgart 2009.
Köpp, Dirke: «Keine Hungersnot in Afrika» hat keinen besonderen Nachrichtenwert. Afrika in populären deutschen Zeitschriften (1946–2000), Frankfurt am Main 2005.
Kötzing, Andreas: Kultur- und Filmpolitik im Kalten Krieg. Die Filmfestivals von Leipzig und Oberhausen in gesamtdeutscher Perspektive, 1954–1972, Göttingen 2013.
Kohler, Werner: Kirche und Mission im Umdenken, in: Evangelische Theologie 30 (1970), S. 379–392.

Kommission schweizerischer Entwicklungsorganisationen: Entwicklungsland Welt, Entwicklungsland Schweiz, Basel 1975.
Kreis, Georg: Die Schweiz und Südafrika 1948–1994. Schlussbericht des im Auftrag des Bundesrats durchgeführten NFP 42+, Bern 2005.
Kuhn, Konrad J.: «Der Kampf der Entrechteten dort ist unser Kampf hier!» Entwicklungspolitisches Engagement und internationale Solidarität in der Schweiz, in: Schaufelbuehl, Janick Marina (Hg.): 1968–1978, ein bewegtes Jahrzehnt in der Schweiz / 1968–1978, une décennie mouvementée en Suisse, Zürich 2009, S. 113–125.
Kuhn, Konrad J.: Entwicklungspolitische Solidarität. Die Dritte-Welt-Bewegung in der Schweiz zwischen Kritik und Politik (1975–1992), Zürich 2011.
Künzler, Matthias: Die Abschaffung des Monopols. Die SRG im Umfeld neuer Privatradio- und Privatfernsehsender, in: Mäusli, Theo; Steigmeier, Andreas; Vallotton, François (Hg.): Radio und Fernsehen in der Schweiz. Geschichte der Schweizerischen Radio- und Fernsehgesellschaft SRG 1983–2011, Baden 2012, S. 41–88.
Landeszentrale für politische Bildung (Düsseldorf): Peter von Gunten. Der Schrei des Volkes, Düsseldorf 1980.
Lengwiler, Martin: Praxisbuch Geschichte. Einführung in die historischen Methoden, Zürich 2011.
Lugon, Olivier; Vallotton, François: L'Expo 64 comme médium, in: Bucher, Annemarie; Lugon, Olivier; Vallotton, François (Hg.): Revisiter l'Expo 64. Acteurs, discours, controverses, Lausanne 2014, S. 15–31.
Lugon, Olivier: Cinéma et médias. Introduction, in: Bucher, Annemarie; Lugon, Olivier; Vallotton, François (Hg.): Revisiter l'Expo 64. Acteurs, discours, controverses, Lausanne 2014, S. 321–327.
MacBride, Sean: Many Voices, One World. Towards a New More Just and More Efficient World Information and Communication Order, London 1980.
Madörin, Mascha; Egli, Martina; Howald, Stefan: Helfer der Apartheid oder «Verlässliche Freunde». Wie die Schweizer Banken das südafrikanische Apartheid-Regime stützten, Zürich 2008.
Matzinger, Albert: Die Anfänge der schweizerischen Entwicklungshilfe 1948–1961, Zürich 1991.
Meier, Peter; Häussler, Thomas: Zwischen Masse, Markt und Macht. Das Medienunternehmen Ringier im Wandel, 1833–2009, Zürich 2010.
Meister, Franziska; Welter, Barbara: «Die Dritte Welt geht uns alle an!» Der Wandel der schweizerischen Entwicklungspolitik am Beispiel der Kommission für Entwicklungsfragen der Universität Zürich, in: König, Mario; Kreis, Georg; Meister, Franziska; Romano, Gaetano: Dynamisierung und Umbau. Die Schweiz in den 60er und 70er Jahren, Zürich 1998, S. 127–142.
Menrath, Manuel (Hg.): Afrika im Blick. Afrikabilder im deutschsprachigen Europa, 1870–1970, Zürich 2012.
Merkofer, Philipp: Apartheidgold, Kalter Krieg und Sanktionsgewinne. Das Framing der Beziehungen der Schweiz zum südafrikanischen Apartheidregime in der öffentlichen politischen Kommunikation der Schweiz, 1960–2001, Johannesburg 2005.
Minder, Patrick: La Suisse coloniale? Les représentations de l'Afrique et des Africains en Suisse au temps des colonies (1880–1939), Bern 2011.

Möckli, Thomas: 50 Jahre Helvetas. Inspiration schweizerischer Entwicklungszusammenarbeit im Spannungsfeld von struktureller Abhängigkeit und entwicklungspolitischer Vision (Lizentiatsarbeit), Freiburg 2004, www.sprechen-schreiben.ch/bilder/pdf/50-Jahre-Helvetas.pdf (3. 7. 2016).
Moeschler, Olivier: Der Schweizer Film. Kulturpolitik im Wandel. Der Staat, die Filmschaffenden, das Publikum, Marburg 2013.
Moine, Caroline: Cinéma et guerre froide. Histoire du festival de films documentaires de Leipzig (1955–1990), Paris 2014.
Monaco, James; Bock, Hans-Michael: Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien, Reinbek bei Hamburg 2009.
Müller, Angela: «Indien braucht Brot». Werner Bischofs Fotografien aus Bihar (1951) zwischen Politik und Ikonisierung, in: Dies.; Rauh, Felix (Hg.): Wahrnehmung und mediale Inszenierung von Hunger im 20. Jahrhundert, Basel 2014, S. 133–154.
Müller, Angela; Rauh, Felix (Hg.): Wahrnehmung und mediale Inszenierung von Hunger im 20. Jahrhundert, Basel 2014.
Müller-Kosack, Gerhard: The Way of the Beer. Ritual Re-enactment of History Among the Mafa, London 2003.
Murray Levine, Alison: Film and Colonial Memory. La Croisière noire 1924–2004, in: Hargreaves, Alec Gordon: Memory, Empire, and Postcolonialism. Legacies of French Colonialism, Lanham (MD) 2005, S. 81–97.
Musser, Charles: Cinéma Vérité und der neue Dokumentarismus, in: Nowell-Smith, Geoffrey: Geschichte des internationalen Films, Stuttgart 2006, S. 481–491.
Nagl, Tobias: Die unheimliche Maschine. Rasse und Repräsentation im Weimarer Kino, München 2009.
Noudedji, Hounchede: Entwicklung des Genossenschaftswesens in Benin (ehemals Dahomey) und der Beitrag integrierter Entwicklungsprojekte zur regionalen Förderung der Landwirtschaft, Bonn 1979.
Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe, 4., aktualisierte und erweiterte Aufl., Stuttgart 2008.
Núnez-Johnsson, Kyra: Gertrude Duby Blom (1901–1993). Resistance Fighter, Pregny 2015.
Odin, Roger: Kunst und Ästhetik bei Film und Fernsehen. Elemente zu einem semiopragmatischen Ansatz, in: montage/av. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation 11/2 (2002), S. 42–57.
Olejniczak, Claudia: Die Dritte-Welt-Bewegung in Deutschland. Konzeptionelle und organisatorische Strukturmerkmale einer neuen sozialen Bewegung, Wiesbaden 1999.
Paul, Gerhard: Visual History, Version: 3.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte, 13. 3. 2014, http://docupedia.de/zg/Visual_History_Version_3.0_Gerhard_Paul?oldid=97451 (3. 7. 2016).
Paul, Gerhard: Das visuelle Zeitalter. Punkt und Pixel, Göttingen 2016.
Pearson, Lester: Der Pearson-Bericht. Bestandesaufnahme und Vorschläge zur Entwicklungspolitik. Bericht der Kommission für Internationale Entwicklung, Wien 1969.
Pereira, Nuno: Anti-impérialisme et nouvelle gauche radicale dans la Suisse des années 68, Lausanne 2015.

Petermann, Werner: Der entwicklungsbezogene Film oder die Mär vom Frosch der kein Prinz werden konnte, in: Heller, Peter; Ders.; Thoms, Ralph: Die Entwickler. Der Blick der Medien auf die Dritte Welt, München 1990, S. 19–29.
Petermann, Werner: Anthropologie unserer Zeit, Wuppertal 2010.
Pidoux, Edmond: Afrika, ein Kontinent – zwei Welten, Basel 1957.
Pigni, Sibylla: Eine Stimme für die Entwicklungspolitik. Entwicklungspolitisches Lobbying am Beispiel von Swissaid, Fastenopfer, Brot für Brüder und Helvetas, Frauenfeld 2010.
Purtschert, Patricia: «Dä Schorsch Gaggo reist uf Afrika». Postkoloniale Konstellationen und diskursive Verschiebungen in Schweizer Kindergeschichten, in: Dies.; Lüthi, Barbara; Falk, Francesca: Postkoloniale Schweiz. Formen und Folgen eines Kolonialismus ohne Kolonien, Bielefeld 2012, S. 89–116.
Purtschert, Patricia; Lüthi, Barbara; Falk, Francesca: Postkoloniale Schweiz. Formen und Folgen eines Kolonialismus ohne Kolonien, Bielefeld 2012.
Purtschert, Patricia; Fischer-Tiné, Harald: Colonial Switzerland. Rethinking Colonialism from the Margins, Basingstoke 2015.
Rauh, Felix: Audiovisuelle Mediengeschichte: archivarische und methodische Herausforderungen, in: Schweizerische Zeitschrift für Geschichte 1 (2010), S. 23–32.
Rauh, Felix: Hilfsbedürftiges Afrika? Zum Gebrauch von Dokumentarfilmen in der Entwicklungszusammenarbeit, in: Menrath, Manuel: Afrika im Blick. Afrikabilder im deutschsprachigen Europa, 1870–1970, Zürich 2012, S. 283–308.
Rauh, Felix: Tierkadaver im Wüstensand. Zur Visualisierung des Hungers in der Sahelzone 1973/74, in: Müller, Angela; Rauh, Felix (Hg.): Wahrnehmung und mediale Inszenierung von Hunger im 20. Jahrhundert, Basel 2014, S. 155–176.
Reinhard, Wolfgang: Kolonialgeschichtliche Probleme und kolonialhistorische Konzepte, in: Kraft, Claudia; Lüdtke, Alf; Martschukat, Jürgen: Kolonialgeschichten. Regionale Perspektiven auf ein globales Phänomen, Frankfurt am Main 2010, S. 67–94.
Reubi, Serge: Gentlemen, prolétaires et primitifs. Institutionnalisation, pratiques de collection et choix muséographiques dans l'ethnographie suisse, 1880–1950, Bern 2011.
Renschler, Regula: Im Ringen um ein neues Verständnis der Welt 1956–1974, in: Holenstein, Anne-Marie; Strahm, Rudolf H.; Dies. (Hg.): Entwicklung heisst Befreiung. Erinnerungen an die Pionierzeit der Erklärung von Bern (1968–1985), Zürich 2008, S. 77–109.
Renschler, Regula: Kulturvermittlerin und Kämpferin gegen Rassismus 1974–1985, in: Holenstein, Anne-Marie; Strahm, Rudolf H.; Dies. (Hg.): Entwicklung heisst Befreiung. Erinnerungen an die Pionierzeit der Erklärung von Bern (1968–1985), Zürich 2008, S. 223–288.
Rist, Gilbert: Image des autres, image de soi. Comment les Suisses voient le Tiers Monde, Saint-Saphorin 1978.
Rist, Gilbert; Lalive d'Epinay, Christian: Wie Weisse Schwarze sehen. Wie Schweizer Hilfswerke die Dritte Welt sehen, Basel 1979.
Rostow, Walt W.: The Stages of Economic Growth. A Non-communist Manifesto, Cambridge 1960.

Roth, Wilhelm: Der Dokumentarfilm seit 1960, München 1982.
Saini, Pierrine; Schärer, Thomas: Das Wissen der Hände. Die Filme der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde (in Vorbereitung).
Schade, Edzard: Die SRG auf dem Weg zur forschungsbasierten Programmgestaltung, in: Mäusli, Theo; Steigmeier, Andreas; Vallotton, François (Hg.): Radio und Fernsehen in der Schweiz. Geschichte der Schweizerischen Radio- und Fernsehgesellschaft SRG 1983–2011, Baden 2012, S. 293–357.
Schärer, Thomas: Zwischen Gotthelf und Godard. Erinnerte Schweizer Filmgeschichte, 1958–1979, Zürich 2014.
Schaub, Martin: Film in der Schweiz, Zürich 1997.
Schaufelbuehl, Janick Marina (Hg.): 1968–1978, ein bewegtes Jahrzehnt in der Schweiz / 1968–1978, une décennie mouvementée en Suisse, Zürich 2009.
Scherrer, Adrian: Mond und Mikroskop, in: Mäusli, Theo; Steigmeier, Andreas; Vallotton, François (Hg.): Radio und Fernsehen in der Schweiz. Geschichte der Schweizerischen Radio- und Fernsehgesellschaft SRG 1983–2011, Baden 2012, S. 324 f.
Schipulle, Hans Peter (Hg.): Welternährung. Ernährungslage, Ernährungssicherung, Agrarentwicklung im Rahmen der Grundbedürfnis-Strategie, Bonn 1977.
Schlappner, Martin: Ahnen und Väter des Schweizer ethnographischen Films, in: Hier und anderswo. Filmemachen in der Dritten Welt (Cinema 33), Basel 1987, S. 86–103.
Schmalfilmzentrale Bern: Tonfilme 16 mm, Bern 1960.
Schmalfilmzentrale Bern: Tonfilme 16 mm, 1. Nachtrag, Bern 1961.
Schmid, Hanspeter: Schweizer Mammutkraftwerke in der Dritten Welt, Zürich 1985.
Schmid, Karl: Unbehagen im Kleinstaat, Zürich 1963.
Schmocker, Hans K.; Traber, Michael: Schweiz – Dritte Welt. Berichte und Dokumente der Interkonfessionellen Konferenz in Bern, Zürich 1971.
Schneider, Thomas: Vom SRG-«Monopol» zum marktorientierten Rundfunk, in: Mäusli, Theo; Steigmeier, Andreas; Vallotton, François (Hg.): Radio und Fernsehen in der Schweiz. Geschichte der Schweizerischen Radio- und Fernsehgesellschaft SRG 1983–2011, Baden 2012, S. 83–137.
Schulfilmzentrale Bern, 16 mm Film und Video, Bern 1978.
Schwarzenbach, Alexis; Spillmann, Andreas; Keller, Barbara: WWF. Die Biografie, München 2011.
Schweizerisches Schul- und Volkskino, Schmalfilmzentrale Bern: Tonfilme 16 mm, Bern 1965.
Schweizerisches Schul- und Volkskino: 1600 16 mm Gratisfilme, Bern 1968.
Schweizerisches Schul- und Volkskino: 50 Jahre SSVK, Bern 1971.
Shohat, Ella; Stam, Robert: Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media, London 1994.
Speich-Chassé, Daniel: Der Entwicklungsautomatismus. Ökonomisches Wissen als Heilsversprechen in der ostafrikanischen Dekolonisation, in: Kruke, Anja: Dekolonisation. Prozesse und Verflechtungen 1945–1990, Bonn 2009, S. 183–212.
Speich-Chassé, Daniel: Fortschritt und Entwicklung, Version: 1.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte, 21. 9. 2012, http://docupedia.de/zg/Fortschritt_und_Entwicklung (6. 7. 2016).

Speich-Chassé, Daniel: Die Erfindung des Bruttosozialprodukts. Globale Ungleichheit in der Wissensgeschichte der Ökonomie, Göttingen 2013.
Speitkamp, Winfried: Kleine Geschichte Afrikas, Stuttgart 2009.
Steenveld, Lynette: Les documentaires de propagande, in: Tomaselli, Keyan G.: Le cinéma sud-africain est-il tombé sur la tête?, Paris 1986, S. 68–72.
Steinle, Matthias: «Als Fliegenfänger verkaufen»? Zum westdeutschen Kultur- und Dokumentarfilm der fünfziger Jahre, in: Segeberg, Harro: Mediale Mobilmachung III. Das Kino der Bundesrepublik Deutschland als Kulturindustrie (1950–1962), Paderborn 2009, S. 271–301.
Strahm, Rudolf H.: Der aktionserprobte Achtundsechziger im Team der EvB 1974–1985, in: Holenstein, Anne-Marie; Strahm, Rudolf H.; Renschler, Regula (Hg.): Entwicklung heisst Befreiung. Erinnerungen an die Pionierzeit der Erklärung von Bern (1968–1985), Zürich 2008, S. 113–166.
Struck, Wolfgang: «Du hörst nachts die Trommeln dröhnen, doch du wirst nie verstehen.» Konstruktionen des Fremden in Film und Fernsehen, in: Bayer, Julia; Engl, Andrea; Liebheit, Melanie: Strategien der Annäherung. Darstellungen des Fremden im deutschen Fernsehen, Bad Honnef 2004, S. 16–29.
Tanner, Jakob: Geschichte der Schweiz im 20. Jahrhundert, München 2015.
Trappe, Paul: Die Entwicklungsfunktion des Genossenschaftswesens am Beispiel der ostafrikanischen Stämme, Neuwied 1966.
Tröhler, Margrit: Von Weltkonstellationen und Textgebäuden. Fiktion – Nichtfiktion – Narration in Spiel- und Dokumentarfilmen, in: montage/av. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation 11/2 (2002), S. 9–41.
Tschirren, Stephan: «Die Kirchen besetzen das Bundeshaus». Die Interkonfessionelle Konferenz Schweiz und Dritte Welt als Wendepunkt in der Entwicklungspolitik?, in: Schweizerische Zeitschrift für Religions- und Kulturgeschichte 104 (2010), S. 181–199.
Valsangiacomo, Nelly: Stiamo lavorando per voi. L'aziendalizzazione della SSR, in: Mäusli, Theo; Steigmeier, Andreas; Vallotton, François (Hg.): Radio und Fernsehen in der Schweiz. Geschichte der Schweizerischen Radio- und Fernsehgesellschaft SRG 1983–2011, Baden 2012, S. 179–228.
Vallotton, François: Anastasie ou Cassandre? Le rôle de la radio-télévision dans la société helvétique, in: Mäusli, Theo; Steigmeier, Andreas; Vallotton, François (Hg.): Radio und Fernsehen in der Schweiz. Geschichte der Schweizerischen Radio- und Fernsehgesellschaft SRG 1983–2011, Baden 2012, S. 37–76.
Verleih Zoom; Selecta-Verleih: Film – Kirche – Welt, Bern 1974.
Verleih Zoom; Selecta-Verleih: Film – Kirche – Welt, Bern 1980.
Verleih Zoom; Selecta-Verleih: Film – Kirche – Welt, Bern 1983.
Von Gunten, Peter: Schnyder, Dorothe: Problemfeld Landwirtschaft an einem Beispiel in Brasilien: Terra roubada – geraubte Erde, in: Dennhardt, Joachim; Pater, Siegfried (Hg.): Entwicklung muss von unten kommen. Perspektiven autonomer Entwicklung und exemplarische Projekte in der Dritten Welt, Reinbek bei Hamburg 1980, S. 55–90.
Von Gunten, Peter: Neue Fragen zu alten Antworten, in: Heller, Peter; Petermann, Werner; Thoms, Ralph. Die Entwickler. Der Blick der Medien auf die Dritte Welt, München 1990, S. 139–143.

Von Schrötter, Dieter: Schweizerische Entwicklungspolitik in der direkten Demokratie, München 1981.
Vorstand des Schweizerischen Evangelischen Kirchenbundes; Konferenz der Römisch-Katholischen Bischöfe der Schweiz; Bischof und Synodalrat der Christkatholischen Kirche der Schweiz (Hg.): Zur Entwicklung der Massenmedien. Thesen der Kirchen 1983, Freiburg 1983.
Wäfler, John: Changing Festival Definitions: A Brief History of the Fribourg International Film Festival in Switzerland, in: Fléchet, Anaïs: Une histoire des festivals. XXe–XXIe siècle, Paris 2013, S. 99–108.
Waldburger, Daniele; Zürcher, Lukas; Scheidegger, Urs: Im Dienst der Menschheit. Meilensteine der Schweizer Entwicklungszusammenarbeit seit 1945, Bern 2012.
Walther, Alexandra: Aux racines du «nouveau cinéma suisse»? Le projet de Tanner, Brandt et Goretta pour l'Exposition nationale de 1964, in: 1895 54 (2008), S. 111–145.
Walther, Alexandra: La Suisse s'interroge ou L'exercice de l'audace, Lausanne 2016.
Weber, Koni: Umstrittene Repräsentation der Schweiz. Soziologie, Politik und Kunst bei der Landesausstellung 1964, Tübingen 2014.
Wetli, Hugo: Kamerun, Zürich 1971.
Wieters, Heike: Hungerbekämpfung und Konsumgesellschaft. Das CARE-Paket im Kontext von Massenkonsum und New Charity-Konzepten der Nachkriegszeit, in: Müller, Angela; Rauh, Felix (Hg.): Wahrnehmung und mediale Inszenierung von Hunger im 20. Jahrhundert, Basel 2014, S. 113–132.
Wildi, Tobias: Organisation und Innovation bei BBC Brown Boveri AG, 1970–1987, Zürich 1998.
Wilhelm, Rolf: Gemeinsam unterwegs. Eine Zeitreise durch 60 Jahre Entwicklungszusammenarbeit Schweiz – Nepal, Bern 2012.
Wolf, Gotthard: Der wissenschaftliche Dokumentationsfilm und die Encyclopaedia Cinematographica, München 1967.
Wortmann, Volker: Authentisches Bild und authentisierende Form, Köln 2003.
Wulff, Hans J.: Konzepte des Motivs und der Motivforschung in der Filmwissenschaft, in: Rabbit Eye. Zeitschrift für Filmforschung 3 (2011), S. 5–23.
Zellweger, Christian: Brot für alle. Von der nationalen Kampagne zum Entwicklungsdienst der Evangelischen Kirchen der Schweiz, Bern 2011.
Ziai, Aram: Postkoloniale Perspektiven auf Entwicklung, in: Peripherie 30/120 (2010), S. 399–426.
Zimmermann, Peter: Auslandberichterstattung zwischen Projektion und dokumentarischer Recherche, in: Ertel, Dieter (Hg.): Strategie der Blicke. Zur Modellierung von Wirklichkeit in Dokumentarfilm und Reportage, Konstanz 1996, S. 149–176.
Zimmermann, Yvonne: Bergführer Lorenz. Karriere eines missglückten Films, Marburg 2005.
Zimmermann, Yvonne: Auftragsfilm versus Autorenfilm. Zur Geschichte einer Beziehungskiste, in: Cinema. Unabhängige Schweizer Filmzeitschrift 51 (2006), S. 109–118.
Zimmermann, Yvonne: Neue Impulse in der Dokumentarfilmforschung. Einleitung, in: Dies. (Hg.): Schaufenster Schweiz. Dokumentarische Gebrauchsfilme 1896–1964, Zürich 2011, S. 13–31.

Zimmermann, Yvonne: Dokumentarischer Film. Auftragsfilm und Gebrauchsfilm, in: Dies. (Hg.): Schaufenster Schweiz. Dokumentarische Gebrauchsfilme 1896–1964, Zürich 2011, S. 34–83.
Zürcher, Lukas: Gute Dienste in Südafrika. Die Südafrikapolitik des Schweizerischen Evangelischen Kirchenbundes zwischen 1970 und 1990, Zürich 2004.
Zürcher, Lukas: Die Schweiz in Ruanda. Mission, Entwicklungshilfe und nationale Selbstbestätigung (1900–1975), Zürich 2014.

Periodika und Berichtsliteratur

Annabelle
Atlantis
Auftrag
Der Genossenschafter (Volg)
Der Wanderer von Land zu Land
Evangelische Bruderhilfe
Filmberater
film-dienst
Film und Radio (Vorgängerin von ZOOM)
Genossenschaft
Informationsstelle Lateinamerika (ila)
Leben und Glauben
L'impartial
Neue Wege
Partenaires = Partnerschaft
Radio + Fernsehen
Schweizer Illustrierte Zeitung (SIZ)
Schweizerischer Evangelischer Pressedienst
Schweizerischer Konsum-Verein
SFRV-Bulletin
TV-Radio-Zeitung
Tele. tv radio zeitung
Treffpunkt
Weltwoche
Wendekreis
W & M Weiterbildung und Medien
ZOOM
ZOOM-Filmberater

Zeitungen

Aargauer Volksblatt
Appenzeller Zeitung
Badener Tagblatt
Basler Magazin

Berner Nachrichten
Berner Oberländer / Berner Oberländer Nachrichten
Berner Tagwacht
Berner Zeitung
Bieler Tagblatt
Bischofszeller Zeitung
Bremer Nachrichten
Der Bund
Der Toggenburger
Die Ostschweiz
Die Tat
Emmentaler Blatt
Feuille d'avis de Lausanne
Frankfurter Rundschau
Freiburger Nachrichten
Grenchner Tagblatt
La Liberté
Luzerner Neuste Nachrichten
Luzerner Tagblatt
National-Zeitung
Neue Zürcher Nachrichten
Neue Zürcher Zeitung (NZZ)
Nouvelle Revue de Lausanne
Ostschweizer AZ
Ruhr-Nachrichten
St. Galler Tagblatt
Schweizer Bodenseezeitung
Solothurner Zeitung
Spiegel Online
Süddeutsche Zeitung
Tages-Anzeiger
Tages Anzeiger Magazin
Tages-Nachrichten
Thurgauer Nachrichten
Thurgauer Zeitung
Vaterland
Volksrecht
Winterthurer AZ
Zuger Tagblatt
Zürichseezeitung

Filmografie

In der Filmografie sind zuerst die in der Arbeit erwähnten Filme von René Gardi, Ulrich Schweizer und Peter von Gunten aufgeführt. Danach folgen die anderen Filme, die in der Untersuchung vorkommen. Am Schluss der online verfügbaren Filme ist der Link auf LORY angegeben.

Gardi, René

Mandara
Regie: René Gardi, Charles Zbinden
Produktion: René Gardi
Jahr: 1959
Buch: René Gardi
Kamera: Charles Zbinden, Fritz E. Maeder
Ton: Roland Koella
Schnitt: Charles Zbinden
Sprecher: Amido Hoffmann (D)
Weitere Angaben: 35 mm, Farbe, 85 Min., Sprachversionen u. a. D und F
Weitere Fassungen: Video Beta SP von 1993, 82 Min. (D), archiviert in Lichtspiel / Kinemathek (Bern), Signatur unbekannt. Fassung hergestellt durch Schwarz Filmtechnik AG, Ostermundigen, mit 35-mm-Positiv- und 16-mm-Negativ-Material. Daraus neu geschnitten: VHS-Version der Berner Schulwarte (D), zwei Teile: 1. Teil 57:30 (Tägliches Leben), 2. Teil 17:00 (Eisengewinnung)[1]
Archivierte Elemente in: Cinémathèque suisse (Lausanne), 16-mm-Positiv und -Negativ, Signatur: 1997 0648 01 und 02; 35-mm-Positiv, Signatur: 1997 0648 03; Lichtspiel / Kinemathek (Bern), verschiedene 16-mm-Elemente, u. a. ganzer Film in zwei Teilen, 1. Teil Nr. 346258, 2. Teil Nr. 346265
Online: *Mandara,* Fassung Lichtspiel (Beta SP 1993), und Ausschnitte; MP4-Dateien hergestellt von Felix Rauh ab DV-Kopie der Beta SP-Kassetten
DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.1228737

Dahomey – ein Bilderbuch
Regie: René Gardi, Armin Schlosser
Produktion: VSK
Jahr: 1961
Buch: René Gardi

1 Vgl. dazu Briefwechsel, Offerten und Rechnungen zwischen 1992 und 1994, in PARG, Schachtel Mandara Film, lose Unterlagen und Mäppchen Restaurierung Mandara Film.

Kamera, Schnitt: Armin Schlosser
Sprecher: Kurt Leu (D)
Weitere Angaben: 16 mm, Farbe, 63 Min., Sprachversionen D und F (Titel: Dahomey)
Archivierte Elemente in: Lichtspiel / Kinemathek (Bern), verschiedene 16-mm-Elemente unterschiedlicher Länge
Online: *Dahomey* (F), MP4-Dateien hergestellt von Felix Rauh ab DVD, erhalten von Lichtspiel / Kinemathek (Bern); *Dahomey – ein Bilderbuch* (D) und Ausschnitte; MP4-Dateien hergestellt von Felix Rauh ab DVD, erhalten von Lichtspiel / Kinemathek (Bern)
DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.1228678

Die Glasmacher von Bida
Regie: René Gardi, Ulrich Schweizer
Produktion: René Gardi
Jahr: 1963
Buch: René Gardi
Kamera, Schnitt: Ulrich Schweizer
Sprecher: Amido Hoffmann (D)
Aufnahmetechnik: Bolex 16 mit Spotsucher, Nagra mit Federwerk (Angaben von Ulrich Schweizer)
Weitere Angaben: 16 mm, Farbe, 23 Min., Sprachversion D
Archivierte Elemente in: Lichtspiel / Kinemathek (Bern), verschiedene 16-mm-Elemente unterschiedlicher Länge; Cinémathèque suisse (Lausanne), verschiedene Elemente, alle unter Signatur: 1997 0651 00
Arbeitskopie auf DVD von Lichtspiel / Kinemathek (Bern)

Nous les autres
Regie: René Gardi, Ulrich Schweizer
Produktion: HEKS
Jahr: 1964
Buch: René Gardi
Kamera, Schnitt: Ulrich Schweizer
Sprecher: Amido Hoffmann (D)
Aufnahmetechnik: Bolex 16 mit Spotsucher, Nagra mit Federwerk (Angaben von Ulrich Schweizer)
Weitere Angaben: 16 mm, Farbe, 62 Min. (zwei Teile: 28 Min. und 34 Min.), Sprachversionen D und F
Archivierte Elemente in: Lichtspiel / Kinemathek (Bern), verschiedene 16-mm-Elemente unterschiedlicher Länge; Cinémathèque suisse (Lausanne), verschiedene Elemente, Signaturen: 1997 0605 00; 1992 0010 01 und 02
Online: *Nous les autres* (D), Teil 1, Teil 2 und Ausschnitte; MP4-Dateien hergestellt von Felix Rauh ab DVD, erhalten von Lichtspiel / Kinemathek (Bern)
DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.1228743

Die letzten Karawanen
Regie und Produktion: René Gardi, Ulrich Schweizer
Jahr: 1967
Buch: René Gardi, Ulrich Schweizer
Kamera, Schnitt: Ulrich Schweizer
Sprecher: Kurt Weibel (D)
Musik: Klaus Sonnenburg
Aufnahmetechnik: Bolex 16 mit Spotsucher, Nagra III
(Angaben von Ulrich Schweizer)
Weitere Angaben: 16 mm, Farbe, 84 Min., Sprachversion D
Archivierte Elemente in: Lichtspiel / Kinemathek (Bern), verschiedene 16-mm-Elemente unterschiedlicher Länge; Cinémathèque suisse (Lausanne), verschiedene Elemente, Signaturen: 2001 0455 01 und 02
Arbeitskopie auf DVD, hergestellt von Lichtspiel / Kinemathek (Bern)

Weisser Tand und schwarze Kostbarkeiten
(Fernsehsendung)
Autor: René Gardi
Kamera, Schnitt: Ulrich Schweizer
Aufnahmetechnik: Bolex 16 mit Spotsucher, Nagra mit Federwerk
(Angaben von Ulrich Schweizer)
Produktion: WDR
Ausstrahlung: 15. 7. 1967
Weitere Angaben: 16 mm, Schwarzweiss, 29 Min., Sprachversion D
Archiviert in: WDR-Videoarchiv, Archivnummer 0005760
Arbeitskopie auf DVD, hergestellt von WDR-Videoarchiv

Schweizer, Ulrich

Aufbruch in Dahomey
Regie: Ulrich Schweizer
Produktion: VSK
Jahr: 1963
Buch, Kamera, Schnitt: Ulrich Schweizer
Sprecher: Kurt Leu (D)
Aufnahmetechnik: Bolex 16 mit Spotsucher, Nagra mit Federwerk
(Angaben von Ulrich Schweizer)
Weitere Angaben: 16 mm, Farbe, 25 Min., Sprachversion D
Archiviert in: Lichtspiel / Kinemathek (Bern), verschiedene 16-mm-Elemente
Online: *Aufbruch in Dahomey* (D) und Ausschnitte; MP4-Dateien hergestellt von Lichtspiel / Kinemathek (Bern) und Felix Rauh ab HD-Scan von Nr. 283073
DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.1228611

Ein erster Schritt
Regie: Ulrich Schweizer
Produktion: KEM
Jahr: 1968/69
Buch, Kamera, Schnitt: Ulrich Schweizer
Sprecher: Fritz Bachschmidt (D)
Aufnahmetechnik: Bolex H 16 RX 5, Nagra III
Weitere Angaben: 16 mm, Farbe, 25 Min., Sprachversionen D und F
Archivierte Elemente in: Lichtspiel / Kinemathek (Bern), Signatur: 284130; Cinémathèque suisse (Lausanne), Signaturen: 1992 0015 01 bis 03 (D16b, D16C, D16A); 1988 0400 01 bis 03; 1994 0608 00
Online: *Ein erster Schritt* (D) und Ausschnitte; MP4-Dateien hergestellt von Lichtspiel / Kinemathek (Bern) und Felix Rauh ab HD-Scan von Nr. 284130
DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.1228700

Stadt H
Regie: Ulrich Schweizer
Produktion: KEM
Jahr: 1968/69
Buch, Kamera, Schnitt: Ulrich Schweizer
Sprecher: Fritz Bachschmidt (D)
Aufnahmetechnik: Bolex H 16 RX 5, Nagra III (Angaben von Ulrich Schweizer)
Weitere Angaben: 16 mm, Farbe, 15 Min., Sprachversionen D und F
Archivierte Elemente in: Lichtspiel / Kinemathek (Bern), Signatur: 282792; Cinémathèque suisse (Lausanne), Signaturen: 1992 0016 01 bis 04 (D19d, D19c, D19b, D19A); 1988 0399 01 bis 02; 2003 0397 01 No 23; 1994 06 07 00
Online: *Stadt H* (D); MP4-Datei hergestellt von Lichtspiel / Kinemathek (Bern) und Felix Rauh ab HD-Scan von Nr. 282792
DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.1228733

Überleben
Regie: Ulrich Schweizer
Produktion: Kooperation der evangelischen Kirchen und Missionen KEM
Jahr: 1968/69
Buch, Kamera, Schnitt: Ulrich Schweizer
Sprecher: Edzard Wüstendorfer (D)
Aufnahmetechnik: Bolex H 16 RX 5, Nagra III (Angaben von Ulrich Schweizer)
Weitere Angaben: 16 mm, Farbe, 16 Min., Sprachversionen D und F
Archivierte Elemente in: Lichtspiel / Kinemathek (Bern), Signaturen: 282887 und 282934; Cinémathèque suisse (Lausanne), Signaturen: 1992 0018 01 und 02 (D18a, D18B); 1988 0401 01 und 02; 1994 0609 00
Online: *Überleben* (D) und Ausschnitte; MP4-Dateien hergestellt von Lichtspiel / Kinemathek (Bern) und Felix Rauh ab HD-Scan von Nr. 282887
DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.1228680

Begegnung
Regie: Ulrich Schweizer
Produktion: KEM
Jahr: 1968/69
Buch, Kamera, Schnitt: Ulrich Schweizer
Sprecher: Edzard Wüstendorfer (D)
Aufnahmetechnik: Bolex H 16 RX 5, Nagra III (Angaben von Ulrich Schweizer)
Weitere Angaben: 16 mm, Farbe, 16 Min., Sprachversionen D und F
Archivierte Elemente in: Lichtspiel / Kinemathek (Bern), Signatur: 282612; Cinémathèque suisse (Lausanne), Signaturen: 1992 0017 01 und 02 (D17a, D17B); 1988 0398 01 und 02; 1994 0606 00
Online: Begegnung (D), MP4-Datei hergestellt von Felix Rauh ab DVD, erhalten von Cinémathèque suisse (Lausanne)
DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.1228667

Katutura
Regie: Ulrich Schweizer
Produktion: KEM, DM
Jahr: 1971/72
Buch, Kamera, Schnitt: Ulrich Schweizer
Sprecher/-in: Andreas Blum, Verena Speck (D)
Aufnahmetechnik: Bolex H 16 RX 5, Nagra III (Angaben von Ulrich Schweizer)
Weitere Angaben: 16 mm, Farbe, 38 Min., Sprachversionen D, F und E
Archivierte Elemente in: Lichtspiel / Kinemathek (Bern), Signatur: 279086; Cinémathèque suisse (Lausanne), Signaturen: 1992 0019 01 bis 03 (D1, D2, D3); 2003 0384 01 No 22; 1994 0603 00
Online: *Katutura* (F); MP4-Datei hergestellt von Lichtspiel / Kinemathek (Bern) und Felix Rauh ab HD-Scan von Nr. 279086. *Katutura* (D) und Ausschnitte; MP4-Dateien hergestellt von Felix Rauh ab DVD-Arbeitskopie, erhalten von Cinémathèque suisse (Lausanne).
DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.1228724

Im Sog des Goldes
Regie: Ulrich Schweizer
Produktion: KEM, DM
Jahr: 1971/72
Buch, Kamera, Schnitt: Ulrich Schweizer
Kommentartext: Edmond Pidoux
Sprecher: Andreas Blum (D)
Aufnahmetechnik: Bolex H 16 RX 5, Nagra III (Angaben von Ulrich Schweizer)
Weitere Angaben: 16 mm, Farbe, 38 Min., Sprachversionen D und F
Archivierte Elemente in: Lichtspiel / Kinemathek (Bern), Signatur: 279086; Cinémathèque suisse (Lausanne), Signaturen: 1992 0020 01 bis 03 (D21a, D21C, D21B); 1994 0610 00
Arbeitskopie auf DVD, hergestellt von Cinémathèque suisse (Lausanne)

African Riviera – Entwicklung wohin?
Regie: Ulrich Schweizer
Produktion: KEM, Ulrich Schweizer
Jahr: 1974/75
Buch, Kamera, Schnitt: Ulrich Schweizer
Sprecher (Gedicht): Amido Hoffmann (D)
Aufnahmetechnik: Bolex H 16 RX 5 mit Lederblimp für Interviews, Nagra III (Angaben von Ulrich Schweizer)
Weitere Angaben: 16 mm, Farbe, 46 Min., Sprachversionen D, F und E (Interviews in E und D, Untertitel d, f und e)
Archivierte Elemente in: Lichtspiel / Kinemathek (Bern), Signaturen: 280271, 280266, 279664; Cinémathèque suisse (Lausanne), Signaturen: 1992 0019 01 bis 03 (D1, D2, D3); 2003 0371 01 bis 02 No 20/1 und 20/2; 1994 0605 00
Online: *African Riviera – Development Which Way?* (EDF/f); MP4-Dateien hergestellt von Lichtspiel / Kinemathek (Bern) ab HD-Scan von Nr. 280271 (bestes Bild).
African Riviera – Entwicklung wohin? (ED/d) und Ausschnitte; MP4-Dateien hergestellt von Felix Rauh ab DVD-Arbeitskopie, erhalten von Cinémathèque suisse (Lausanne)
DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.1228615

Bern Transit
Regie: Ulrich Schweizer
Produktion: KEM, Ulrich Schweizer
Jahr: 1976/77
Buch: Ulrich Schweizer, Oskar Pfenninger
Kamera: Ulrich Schweizer, Marcel Schwab
Aufnahmetechnik: Arri 16 geblimpt, Nagra III (Angaben von Ulrich Schweizer)
Weitere Angaben: 16 mm, Farbe, 80 Min., Sprachversion D
Archivierte Elemente in: Lichtspiel / Kinemathek (Bern), Signaturen: 278167 und 278172; Cinémathèque suisse (Lausanne), Signaturen: 1977 0683 01; 2003 0354 01 No 25
Arbeitskopie auf DVD, hergestellt von Cinémathèque suisse (Lausanne)

Von Gunten, Peter

Bananera Libertad
(Bananenfreiheit)
Regie, Produktion: Peter von Gunten
Jahr: 1971
Buch, Kamera, Schnitt: Peter von Gunten
Ton: Robert Schär
Musik: Jíri Růzićka
Sprecher: Klaus W. Leonhard, Peter M. Schudel (D)
Aufnahmetechnik: Arriflex BL und Paillard Bolex, Philips Batterie-Tonbandgerät (Angaben von Peter von Gunten)

Weitere Angaben: 16 mm, Farbe / Schwarzweiss, 55 Min., Sprachversionen D, F, E
Archivierte Elemente in: Cinémathèque suisse (Lausanne),
Signaturen: 2001 1310 01 1 5050 F4; 1983 1215 01 und 02; 1997 0852 01
Online: *Bananera Libertad* (D) und Ausschnitte; MP4-Dateien hergestellt von Felix Rauh ab DVD von Peter von Gunten
DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.1228633

El grito del pueblo
(Der Schrei des Volkes)
Regie: Peter von Gunten
Produktion: Cinov AG im Auftrag von BfB und Fastenopfer
Jahr: 1977
Buch: Peter von Gunten
Kamera: Fritz E. Maeder
Schnitt: Theres Vögeli
Ton: Jürg C. Zysset
Sprecher: Peter M. Schudel (D)
Aufnahmetechnik: Eclair ACL, Nagra 4-2 Quarz (Angaben von Peter von Gunten)
Weitere Angaben: 16 mm, Farbe, 68 Min., Sprachversionen Ketschua, Spanisch, D übersprochen sowie Ketschua, Spanisch mit deutschen Untertiteln
Archivierte Elemente in: Cinémathèque suisse (Lausanne), Signaturen:
2003 0369 01 No 3; 2005 1139 00
Online: *El grito del pueblo* (D übersprochene Version) und Ausschnitte; MP4-Dateien hergestellt von Felix Rauh ab DVD von Peter von Gunten
DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.1228710

Terra roubada
(Geraubte Erde)
Regie: Peter von Gunten
Produktion: Cinov AG
Jahr: 1980
Kamera: Peter M. Schneider
Buch: Peter von Gunten, Dorothe Schnyder
Schnitt: Peter von Gunten
Ton: Orlando Rudaz
Sprecher/-innen: Iveline Lage; Marianne Marggraf-Bergmann, Amido Hoffmann, Rainer zur Linde (D übersprochene Version)
Aufnahmetechnik: Eclair ACL, Nagra 4-2 Quarz (Angaben von Peter von Gunten)
Weitere Angaben: 16 mm, Farbe, 55 Min., Sprachversionen Portugiesisch mit D übersprochen, Portugiesisch mit deutschen Untertiteln
Andere Fassungen: 30 Min. (Fernsehen), 48 Min.
Archivierte Elemente in: Cinémathèque suisse (Lausanne), Signaturen: 2003 0383 01 No 6; 1983 1316 01; 1997 0851 01
Online: *Terra roubada,* Fassung 48 Min. mit deutschen Untertiteln und Ausschnitte; MP4-Dateien hergestellt von Felix Rauh ab DVD von Peter von Gunten
DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.1228712

Xunan – The Lady
Regie: Margrit Keller, Peter von Gunten
Produktion: Margrit Keller, Cinov AG
Jahr: 1983
Buch: Magrit Keller
Kamera: Peter von Gunten
Ton: Thomas Pfister, Pavol Jasovsky
Schnitt: Fredi M. Murer
Aufnahmetechnik: Eclair ACL, Nagra 4-2 Quarz (Angaben von Peter von Gunten)
Weitere Angaben: 16 mm, Farbe, 108 Min., Sprachversionen Schweizerdeutsch, Maya, Spanisch, E mit deutschen Untertiteln
Weitere Fassungen: 60 Min. (WWF), 75 Min. (Fernsehen)
Archivierte Elemente in: Schweizerisches Sozialarchiv (Zürich), WWF-Fassung, Signatur: F 9001-036 (Online-Zugang in Datenbank Bild + Ton); Cinémathèque suisse (Lausanne), Signatur: 1984 0175 01
Online: *Xunan – The Lady,* Fassung 108 Min. mit deutschen Untertiteln und Ausschnitte; MP4-Dateien hergestellt von Felix Rauh ab DVD von Peter von Gunten
DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.1228675

Vozes da alma
(Stimmen der Seele)
Regie: Peter von Gunten
Produktion: Cinov AG
Jahr: 1986
Buch: Peter von Gunten, Marian Zaugg
Kamera, Schnitt: Peter von Gunten
Ton: Pavol Jasovsky
Aufnahmetechnik: Eclair ACL, Nagra 4-2 Quarz (Angaben von Peter von Gunten)
Weitere Angaben: 16 mm, Farbe, 180 Min., Sprachversion Portugiesisch mit deutschen Untertiteln
Weitere Fassungen: 130 Min. (Kino), 100 Min. (Fernsehen)
Archivierte Elemente in: Cinémathèque suisse (Lausanne), Signaturen: 1987 0735 01; 2005 1397 00
Online: *Vozes da alma,* Fassung 130 Min. mit deutschen Untertiteln und Ausschnitt; MP4-Dateien hergestellt von Lichtspiel / Kinemathek (Bern) und Felix Rauh ab HD Scan (Kopie 1987 0735 01 der Cinémathèque suisse [Lausanne])
DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.1228665

Terra prometida
(Gelobtes Land)
Regie: Peter von Gunten
Produktion: Cinov AG
Jahr: 1993
Buch, Kamera, Schnitt: Peter von Gunten
Ton: Remo Legnazi
Aufnahmetechnik: Sony Ampex Beta SP Video Kamera, Video-Ton (Angaben von Peter von Gunten)

Weitere Angaben: Beta SP (Produktion), 16 mm und VHS (Verleih), Farbe, 94 Min., Sprachversion Portugiesisch mit deutschen Untertiteln
Weitere Fassung: 84 Min. (Fernsehen)
Archivierte Elemente in: Cinémathèque suisse (Lausanne), Signaturen: 1993 1706 01; 2005 0425 00
Online: *Terra prometida,* Fassung 94 Min.; MP4-Dateien hergestellt von Felix Rauh ab DVD von Peter von Gunten
DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.1228726

Graf, Marlies

Die Bauern von Mahembe
Regie: Marlies Graf
Produktion: Safep, Cinov AG
Jahr: 1975
Buch: Hanspeter Dür, Andres Enderli, Hans Sonderegger
Kamera: Fritz E. Maeder
Schnitt: Marlies Graf
Sprecher/-in: Annemarie Treichler, Peter M. Schudel
Weitere Angaben: 16 mm, Farbe, 56 Min., Sprachversion D (Deutsch und Suahili mit deutschen Untertiteln)
Archivierte Elemente in: Cinémathèque suisse (Lausanne), Signaturen: 1966 0102 01; 2005 0423 00; 2003 0387 01 No 4
Online: *Die Bauern von Mahembe* und Ausschnitte; MP4-Dateien hergestellt von Felix Rauh ab DVD-Arbeitskopie, erhalten von Cinémathèque suisse (Lausanne)
DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.1228652

Andere erwähnte Filme

Brandt, Henry

Dein Land gehört zur Welt / Ton pays est dans le monde / Il tuo paese è nel mondo
(5. Teil von *La Suisse s'interoge*)
Regie: Henry Brandt
Produktion: Landesausstellung Expo 64 (Lausanne)
Jahr: 1964
Kamera: Jean Bernasconi
Schnitt: Henry Brandt
Musik: Jean-François Zbinden
Ton: Henry Brandt
Weitere Angaben: 2 × 35 mm, Schwarzweiss, 4 Min., Musik mit deutschen, französischen und italienischen Untertiteln
Datei zur Verfügung gestellt durch Memoriav, Verein zur Erhaltung des audiovisuellen Kulturgutes der Schweiz

Gruppe Entwicklungshilfe Expo 64

[Entwicklungshilfefilme Expo 64]
Realisation: Alexander J. Seiler, Rob Gnant
Produktion und Auftrag: Gruppe Entwicklungshilfe Expo 64
Jahr: 1964
Weitere Angaben: 16 mm, Farbe, 11 Min., Sprachversion D
Archiviert in: Cinémathèque suisse (Lausanne), unter dem Titel: *Pays en voie de développement, Les (Suisse)* im Bestand der Basler Mission. Signaturen: 1992 0012 01 2A bis 2B
Arbeitskopie auf DVD, hergestellt von Cinémathèque suisse (Lausanne)

Heller, Peter

Wie andere Neger auch
Regie: Peter Heller, Dianne Bonnelame
Produktion: Filmkraft Peter Heller Filmproduktion (München), WDR (Köln)
Jahr: 1983
Weitere Angaben: 16 mm, Farbe, 45 Min.

Süsses Gift – Hilfe als Geschäft
Regie: Peter Heller
Idee: Wolfgang Bergmann
Produktion: Wolfgang Bergmann, Lichtfilm GmbH, und WDR
Jahr: 2012
Weitere Angaben: DVD (Ausleih- und Kaufkopie), Farbe, 89 Min.

Krieg, Peter

Die Seele des Geldes
Regie: Peter Krieg
Produktion: Barfuss Film Produktion und Vertriebs GmbH (München), Landeszentrale für politische Bildung Nordrhein-Westfalen (Düsseldorf), NDR (Hamburg)
Jahr: 1987
Buch, Kamera, Schnitt: Bernd Krieg
Weitere Angaben: 16 mm, Farbe, 135 Min.

Pidoux, Edmond

Ein Kontinent – zwei Welten
Autor: Edmond Pidoux
Jahr: 1956
Weitere Angaben: 16 mm, Farbe, 65 Min., Sprachversion D
Archiviert in Cinémathèque suisse (Lausanne)
Arbeitskopie auf DVD, hergestellt von Cinémathèque suisse (Lausanne)

Schlumpf, Hans-Ulrich

TransAtlantique
Regie: Hans-Ulrich Schlumpf
Produktion: Ariane Film AG (Zürich), Limbo Film AG (Zürich)
Jahr: 1983
Darsteller: Zaira Zambelli, Roger Jendly, Renate Schroeter, Balz Raz
Buch: Hans-Ulrich Schlumpf
Kamera: Pio Corradi
Schnitt: Fee Liechti
Musik: Baden Powell
Ton: Hans Künzi, Peter Begert
Weitere Angaben: 16 mm und 35 mm Blow-up, Farbe, 108 Min., Sprachversion F mit deutschen Untertiteln
In DVD-Box: Collection Hans-Ulrich Schlumpf, 2017

Schnell, Urs

Bottled Life
Regie: Urs Schnell
Produktion: Urs Schnell
Jahr: 2012
Buch: Urs Schnell, Res Gehriger
Kamera: Laurent Stoop
Schnitt: Sylvie Seuboth-Radke
Sprecher: Hanspeter Müller-Drossaart
Weitere Angaben: Farbe, 90 Min., Sprachversion D
DVD aus Bibliothek

Wagenhofer, Erwin

We Feed the World
Regie: Erwin Wagenhofer
Produktion: Allegrofilm
Jahr: 2005
Buch, Kamera, Schnitt: Erwin Wagenhofer
Ton: Lisa Ganser, Helmut Junker
Weitere Angaben: Farbe, 96 Min., Sprachversion D
DVD aus Bibliothek