

„Und es ist leider nicht so einfach, dass man irgendeinen Bösewicht dafür verantwortlich machen könnte.“¹

- René Gardi, *African Mirror* und Public History als Blick in den Spiegel

René Gardi zeigte meinen Großeltern sein Afrika. Sie sahen seine Filme in den 1950er und 60er Jahren, und für meinen Grossvater mütterlicherseits war Gardi ein leuchtendes Vorbild. Auch meine Eltern, in den 50er Jahren geboren und noch ohne Fernsehen aufwachsend, schauten diese Filme Sonntag morgens in der Migros Klubschule² und lasen René Gardis Jugendbücher, die sie eine Generation später meinen Geschwistern und mir vorlasen. Wer war dieser Mann, durch dessen Augen und Kamera Generationen von SchweizerInnen in die Ferne schauten? Wofür steht er? Lässt sich sein Blick, unser Blick, lässt sich das Schauen selbst als Praxis der kolonialen Aneignung in den Fokus nehmen?

Es sind diese Fragen, beziehungsweise die künstlerische Auseinandersetzung damit in Mischa Hedigers Film *African Mirror*, von denen dieser Text ausgeht. *African Mirror* kombiniert Bilder aus dem Nachlass des Schweizer ‚Afrika-Kenners‘ René Gardi mit dessen Aufzeichnungen, Tagebucheinträgen sowie Medienberichten über ihn. Der Film feierte an der Berlinale 2019 Premiere, exakt sechzig Jahre nachdem Gardis Film *Mandara* über die Region Matakam³ im Norden Kameruns ebendort erstmals gezeigt wurde.

¹ René Gardi, zitiert nach *African Mirror*, 2019. Im folgenden teilweise abgekürzt als *AM*.

² Die Volksschule des größten genossenschaftlich organisierten Schweizer Detaillisten Migros.

³ Dies ist die Bezeichnung, die Gardi auch für die BewohnerInnen der Region gebraucht. Wegen deren abwertenden Konnotation ist heute jedoch vom Volk der Mafa die Rede.

Die persönliche Notwendigkeit für die vorliegende Arbeit und Auseinandersetzung wurde eingangs bereits erwähnt. Wichtigere Motivation ist mir jedoch die historisch-politische Dimension, die erst beginnende Aufarbeitung der Schweizer Verstrickung in koloniale Sicht-, Handlungs- und Ausbeutungsweisen, über die sich an Biografie und Werk René Gardis viel aufzeigen lässt. *African Mirror* ist der Film eines weißen europäischen Mannes über das Schauen, Denken und Filmen eines weißen europäischen Mannes. Kann er als solcher dennoch emanzipatorisches Potential entfalten? Und welche Möglichkeiten bietet das Filmgenre der Non-Fiction⁴ für eine kritische Public History?

Inhalt meiner Betrachtung soll also die doppelte Distanz sein, die sich im und am Film auftut, die jedoch zugleich mehrfach unterlaufen und gebrochen wird. Da ist einmal die Distanz zwischen René Gardis Publikum und dem Objekt seiner Betrachtung, nämlich den Menschen, Landschaften und Sitten in der südlichen Sahara. Hier werde ich analysieren, mit welchen Strategien Distanz und Andersheit konstruiert werden und wie Gardis seinen Status als Überwinder dieser Distanz, als Zeuge des ‚Anderen‘ begründet. Bei der zweiten Distanz handelt es sich um eine zeitliche, nämlich die Distanz zwischen Gardis Publikum der 60er Jahre und Hedingers Publikum der Gegenwart. Dabei analysiere ich wiederum die visuellen und narrativen Strategien, mit denen ‚Realität‘ konstruiert, Abgrenzung ermöglicht oder verhindert wird.

Hedinger eröffnet *African Mirror* mit einem Zitat des zeitgenössischen kamerunischen Philosophen Achille Mbembe: „Das, was wir ‚Afrika‘ nennen, ist eine Ansammlung von Wünschen, Sehnsüchten und naiven Fantasien. Diese werden gefördert, weiterverbreitet und bewirtschaftet.“⁵ Zwei kurze Sätze, eine erste Tonlage und Rahmung. Noch einmal wird es dunkel, dann verschwommen heller, Landschaftsbilder, nun sind wir in René

⁴ Diesen Begriff schlägt Jane Godmilow als Alternative zur Kategorie ‚Dokumentarfilm‘ vor, wobei ‚Non-Fiction‘ dokumentarisches Filmschaffen in einem wesentlich weiteren Sinne bezeichnet. Godmilow, Jill, Shapiro, Ann-Louise, How real is the Reality in Documentary Film?, in: *History and Theory*, 36, 4, 1997, S.82.

⁵ Achille Mbembe, zitiert nach *AM*.

Gardis Kamerun. „Fantastisches Bild“ kommentiert er - beziehungsweise lässt Hedinger ihn kommentieren - „oft gesehen in den letzten Tagen. Oben auf den Felsen Menschen die uns betrachteten, die verschwanden sobald man hinschaute. Ich werde die Silhouetten oben auf dem Felskopf am gelben Abendhimmel kaum mehr vergessen. Der misstrauische, scheue Wilde, der nicht näherkommen will.“⁶ Damit ist auch der zweite Ton gesetzt. Es ist der Erzählton Gardis, seine Beschreibungen und Beobachtungen begleiten die Bilder aus dem Off, gelesen von einem unbekanntem Erzähler. Gardi will in Kamerun „Parallelen suchen mit unseren Berglern.“⁷ Die Filmaufnahmen zeigen nun eine Gruppe Jugendlicher, welche verschneite Schweizer Berghänge durchwandert, offenbar in Begleitung René Gardis, der zum Ende des Prologs erstmals selbst im Blickfeld auftaucht.

Auf die Eröffnungsszenen folgen der Filmtitel sowie die knappe Verortung „Dieser Film besteht aus veröffentlichten und bisher unveröffentlichten Bild-, Ton- und Textdokumenten aus dem Archiv des einflussreichen Schweizer Reiseschriftstellers, Fotografen und Filmemachers René Gardi (1909-2000).“⁸ René Gardi, geboren in Bern, war also der bedeutendste Schweizer „Afrika-Kenner“ der Nachkriegszeit. Nach dem Studium der Mathematik, Physik und Zoologie wurde er zunächst Sekundarlehrer, veröffentlichte erste Jugendromane und unternahm längere Reisen nach Skandinavien. Ab 1945 wandte er sich der Schriftstellerei und Reiseberichterstattung zu, wobei er sich speziell für die Staaten der südlichen Sahara und für Neuguinea interessierte. Neben schriftlichen Berichten kamen Fotografie und Film als Medien hinzu.⁹ Gardi sah sich eher als Liebhaber und Künstler denn als Wissenschaftler, dennoch suggerierte das Setting seiner Auftritte und Publikationen Kompetenz und Wissenschaftlichkeit – und zugleich ‚Publikumsnähe‘. Von den 50er bis in die 70er Jahre publizierte er eine umfangreiche Sammlung an Romanen, Reiseberichten, Bildbänden und Filmen, schrieb außerdem für Zeitungen, war in verschiedenen Fernseh- und

⁶ René Gardi, zitiert nach *AM*.

⁷ Ebd. Zitiert nach *AM*.

⁸ Mischa Hedinger, zitiert nach *AM*.

⁹ Vgl. Lerch, Hansruedi, René Gardi, in: Historisches Lexikon der Schweiz (HLS), 12.05.2005.

Radiosendungen zu Gast und bestritt seine eigene TV-Sendung ‚René Gardi erzählt‘. Weiter war er Vortragsreisender, ein doppelt Reisender, der als weltgewandter Weitgereister dann durch die kleine Schweiz reiste, um persönlich zu berichten. René Gardi war also enorm umtriebig und auf verschiedensten Medienkanälen aktiv. Dadurch prägte er den Afrikadiskurs in der Schweiz von den 50er bis in die 80er Jahre. Die politischen Entwicklungen und der Prozess der Dekolonisierung war dabei allerdings kaum ein Thema. Die Verbindung zwischen ‚hier‘ und ‚dort‘, die (Macht)Beziehung zwischen Kolonisierten und KolonisorInnen wurde kaum beleuchtet, stattdessen erschuf Gardi das Bild des radikal Anderen. Ganz den kolonialen Diskursen, Denk- und Darstellungsweisen der Zeit entsprechend, ist dieses *Anderer* grundsätzlich definiert durch seine faszinierende Exotik, Unterlegenheit und Hilfebedürftigkeit. In den vergangenen 30 Jahren hat die wissenschaftliche Kritik an dieser Darstellungsweise unter der Disziplin der Postcolonial Studies (lose) zusammengefunden und wichtige Impulse für die Geschichts- und Kulturwissenschaften geliefert. Anschließend an Edward Saids Konzept des *Orientalism* ist für diese Arbeit – angesichts der Dominanz des Visuellen¹⁰ aber ganz allgemein – auch das Konzept des *colonial gaze* von Bedeutung. Basierend auf den Texten von Homi Bhaba und Franz Fanon, aber auch Laura Mulvey, welche richtungsweisend den von ihr als *male gaze* bezeichneten dominanten ‚männlichen‘ Blick analysierte, beschreibt es den kolonialen Blick auf das Andere, der dieses Andere nicht nur festschreibt, sondern als solches überhaupt erst erschafft.¹¹ Das koloniale Herrschaftssystem erschafft sich ein negatives Gegenüber, ein Anderes also, das in seiner Unterlegenheit immer zugleich als Legitimationsgrundlage für die eigenen ‚Zivilisierungs‘bestrebungen dient. Die ‚Zivilisierung‘ ist deshalb ein niemals abzuschließender Prozess, in dem bereits das Streben der Unterworfenen nach einer autonomen SprecherInnenposition die koloniale Hegemonie in Gefahr bringt, in dem den Kolonisierten also keinerlei Handlungs- und Artikulationsraum zugestanden werden kann, wie Gayatri Spivak in ‚Can the

¹⁰ Vgl. Paul, Gerhard: Visual History, in: Docupedia-Zeitgeschichte, 12.03.2014.

¹¹ „Er ist es, der den Kolonialisierten *geschaffen* hat und *noch fortführt, ihn zu schaffen*.“ Fanon, Die Verdammten, S.30.

subaltern speak?' anschaulich beschreibt.¹² Auch *African Mirror* ist ein Film, in dem nichtweisse, kamerunische, marginalisierte Perspektiven in einer gewissen Selbstverständlichkeit nicht auftauchen. Es ist kein Film über Afrika, sondern über Schweizer Kolonialgeschichte und die Politik des Schauens. Ein weiteres Mal dient das Andere darin nur als Projektionsfläche, als Spiegel. Ich möchte dies als enorm kritikwürdigen Punkt festhalten, im Folgenden jedoch aufzeigen, worin meines Erachtens das nichtsdestotrotz beachtliche Potential des Films für eine (selbst)kritische Aufarbeitung kolonialer Verflechtungen der Schweiz liegt.

African Mirror etabliert von Anfang an eine (scheinbar) persönliche Beziehung zwischen Gardi und dem*der BetrachterIn: Während des gesamten Films sind es fast ausschließlich seine (Kamera)Augen durch die wir blicken, seine Tonaufnahmen, die wir zu hören bekommen, unterbrochen und teilweise überlagert durch eingeleseene Tagebucheinträge und Aufzeichnungen. So bewegen wir uns begleitet von Gardis Erläuterungen durch sein „Traumland“¹³, begleitet aber auch von einer wachsenden Beklemmung: Die Äußerungen sind teilweise widersprüchlich, sie fußen jedoch allesamt eindeutig auf rassistischen Stereotypen und einem kolonial-europäischen Überlegenheitsgefühl. Es ist die bekannte Mischung aus romantischer Verklärung, Exotik und Erotik, Paternalismus, Abwertung, Nostalgie, die aus Aussagen wie „Ich glaube nicht, dass die Fröhlichkeit in einem N***gesicht uns davon abhalten darf, zu helfen.“¹³ klingt.

Neben diesen klassischen Bestandteilen des kolonialen Othering nennt Gabi Fierz in ihrem Artikel ‚Das Making-of von Gardis Afrika‘ im vielbeachteten Sammelband ‚Postkoloniale Schweiz‘ zwei weitere Aspekte, welche die „Popularität und Wirksamkeit“¹⁴ von Gardis Afrikabild begründeten. Zum einen die „postulierte Nähe zu den Einheimischen“¹⁵, zum anderen die

¹² Spivak, Gayatri C., *Can the subaltern speak?* Cambridge, 1999.

¹³ René Gardi, zitiert nach *AM*.

¹⁴ Fierz, Gabi, *Das Making-Of von Gardis Afrika*, in: Purtschert, Patricia, Lüthi, Barbara, Falk, Francesca (Hg.), *Postkoloniale Schweiz*, *Postcolonial Studies* Bd. 10, Bielefeld, 2012. S. 375.

¹⁵ Ebd., Gardi arbeitet sehr oft mit Vergleichen und Parallelen wie: „genau wie unsere Schweizer Bauern [...]“ oder „Das Wasserloch entspricht dem Brunnen auf dem Dorfplatz in unseren Breiten.“, René Gardi, zitiert nach *AM*.

„Distanzierung gegenüber dem französischen Kolonialstil“. Ein Grossteil der Aussagen Gardis zeugen von seiner grundsätzlich positiven Einstellung dem Kolonialismus gegenüber, vermischt mit einer kulturpessimistischen Nostalgie, da sein „Paradies [...] dem Untergang geweiht“¹⁶ ist. Kritische Äusserungen beziehen sich nicht auf koloniale Machtstrukturen an sich, sondern auf Fragen der praktischen Organisation. Darüber, dass die Schweiz keine eigenen Kolonien besitzt, zeigt sich Gardi denn auch betrübt¹⁷. Wie Fierz in ihrem Aufsatz analysiert, wechselt er gekonnt zwischen Abgrenzung und Identifikation hin und her und knüpft dabei immer wieder an das Selbstbild der ‚bescheidenen, naturverbundenen Schweizer‘¹⁸ an. Hier wird auch deutlich, dass der Einzelunternehmer Gardi durchaus absichtsvoll für einen bestimmten Markt produziert, beziehungsweise versucht, sich neue Märkte und ein größeres Publikum zu erschließen. Rauh bezeichnet die ab den 60er Jahren im Schweizer Kontext entstandenen Filme denn auch als Gebrauchsfilm, welche der „Legitimation und Erläuterung der Sinnhaftigkeit der Entwicklungshilfe für „unterentwickelte Völker“ dienen sollten“¹⁹.

African Mirror beleuchtet jedoch nicht nur René Gardis Afrikabild/Menschenbild/Weltbild, sondern auch seine Arbeitsweise und Rezeption. Was die Entstehung des ‚Dokumentarfilms‘ *Mandara* anbelangt, so mag die Selbstverständlichkeit erstaunen, mit der Gardi inszeniert. Er und sein kleines Filmteam²⁰ rekrutieren Laienschauspieler*innen, die sie ein fertiges Skript spielen lassen. Wo die DarstellerInnen Gardi auf die Unvereinbarkeit des Drehbuchs mit lokalen Sitten hinweisen, setzt dieser sich durch und zeigt sich seinerseits erstaunt: „Das Theaterspiel ist für sie offenbar bei allem Gaudi tiefe Wirklichkeit“²¹. Eine bemerkenswerte

¹⁶ René Gardi, zitiert nach *AM*.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Vgl. Fierz, *Das Making-Of von Gardis Afrika*, 2012.

¹⁹ Rauh, Felix, *Bewegte Bilder für eine entwickelte Welt. Die Dokumentarfilme von René Gardi, Ulrich Schweizer und Peter von Gunten in der Schweizer Entwicklungsdebatte, 1959–1986*, Zürich, 2018., S.16.

²⁰ Dieses wird in Gardis Aufzeichnungen beschrieben, es umfasst Missionar Hans Eichenberger, Roland Kölla, Fritz Mäder und Charles Zbinden.

²¹ René Gardi, zitiert nach *AM*.

Aussage, da Gardi seine davor T-Shirts tragenden LaienschauspielerInnen in Moloko castet und sie „wieder nackte Matakam“²² werden lässt, das Produkt seinem Schweizer Publikum jedoch als ebendies verkauft: als tiefe Wirklichkeit. Und ebenso wird Gardis Werk dort zur Kenntnis genommen, davon zeugen Aufnahmen aus der Schweiz, die Hedinger gekonnt zwischen die Bilder aus Kamerun flicht. Aus Fernsehauftritten und Medienberichten über ihn wird deutlich, wie hochangesehen und geschätzt

Gardi in der Schweizer Öffentlichkeit der Zeit ist. So wird beispielsweise der Tages Anzeiger mit der Aussage zitiert: „René Gardi ist der Inbegriff des sympathischen Reiseschriftstellers, der eine unstillbare Sehnsucht nach dem Unberührten hat. René Gardis Kamera ist nichts entgangen, was uns an diesen Hinterwäldlern Wunder nehmen könnte.“²³ In den höchsten Tönen wird Gardis wertvolle „Forschartätigkeit“ gelobt, aber auch, dieser trete „[...] den N*** als Mensch zu Mensch entgegen und finde[t] so den Weg zu den Primitiven.“²⁴ So wird umso deutlicher, dass es sich bei Gardis Aussagen nicht um die Einzelmeinung eines rassistischen Individuums handelt, sondern dass sie schlicht die Haltungen einer weißen, schweizerischen, strukturell durch und durch rassistischen Mehrheitsgesellschaft abbilden. Die vom Tages Anzeiger angesprochene „unstillbare Sehnsucht nach dem Unberührten“ hat zudem eine weitere, nicht weniger beklemmende Ebene: In der Mitte des Films ‚gesteht‘ Gardi in einem Tagebucheintrag nach einem gescheiterten Suizidversuch, er habe „mit vier Schülern [...] Unsittlichkeiten verübt“²⁵. Mehr Informationen erhält der*die BetrachterIn nicht. Der Filmemacher unterlässt hier – wie während des gesamten Films – jeglichen wörtlichen Kommentar. Stattdessen montiert und komponiert er absichtsvoll, bleibt ambivalent, lässt viele Fragen unbeantwortet.²⁶

²² Ebd.

²³ Tages Anzeiger, zitiert nach *AM*.

²⁴ St. Galler Tagblatt, zitiert nach *AM*.

²⁵ René Gardi, zitiert nach *AM*.

²⁶ Die Recherche ergibt, dass Gardi 1945 verurteilt und mit einem zehnjährigen Berufsverbot belegt wurde. Aus dem Film wird dies jedoch nicht ersichtlich.

Wenn *African Mirror* also nach dieser Sequenz unvermittelt wieder in Gardis „geheimnisvolle Wildnis“²⁷ führt, trägt man als ZuschauerIn nun das Wissen um dessen pädophile Neigung mit. Alle folgenden, aber auch die bereits gesehenen Bilder und Beschreibungen erhalten dadurch eine andere beziehungsweise zusätzliche Färbung. Als Zuschauende sind wir weiterhin an Gardi gebunden, durch dessen Augen wir ja schauen. Das nun noch gesteigerte Unbehagen und Befremden diesem ‚Reiseleiter‘ gegenüber lenkt dabei die Aufmerksamkeit auf den Blick, auf die Politik des Schauens an sich. Die Erkenntnis, dass Gardis Blick von Beginn an auch ein sexualisierter Blick war, ist daher so unbequem wie passend, denn längst haben zahlreiche AutorInnen das Element der Erotisierung in kolonialen Diskursen behandelt²⁸. Und dennoch lässt AM keine vollständige Abgrenzung von dieser Art des Schauens und des Darstellens zu.

Die zweite Hälfte des Films behandelt die Veränderungen, die Gardis Traumland-Darstellungen mehr und mehr in Frage stellen. Dadurch, dass Gardi nun vermehrt selbst mit der Konstruiertheit (und Kritisierbarkeit) seiner Bildregimes konfrontiert ist, eröffnet sich eine weitere Ebene im Diskurs über mediale Repräsentation. Hedinger zeigt an dieser Stelle die Rede Kwame Nkrumahs zur Unabhängigkeit Ghanas 1957, drei Jahre später erlangt auch Kamerun die Unabhängigkeit. Bleibt man bei Spivak, so haben die Subalternen begonnen, für sich selbst zu sprechen, und Gardi hat größte Mühe damit. Der Dekolonisierung und der neuen politischen Unabhängigkeit kann er wenig abgewinnen, wie er in einem Interview im Schweizer Fernsehen sagt:

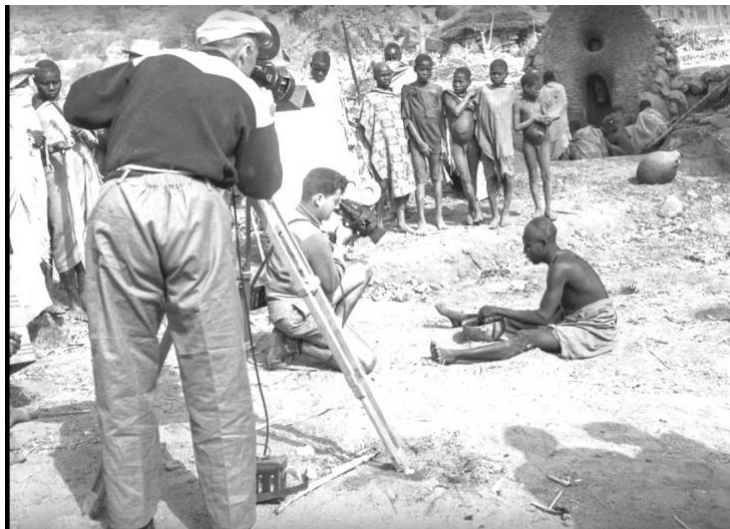
Auf einen Schlag werden Millionen von Menschen, die bis jetzt teilweise gewohnt waren zu leben wie man bei uns etwa zur Ritterzeit im Mittelalter gelebt hat, sozusagen ohne Übergang, jedenfalls ohne eine langsame, kluge, vorsichtige Entwicklung in die neue Zeit versetzt. Denn wie trotzig halbwüchsige Kinder wollen sich die Schwarzen nicht mehr bevormunden und befehlen lassen. Zu lange

²⁷ René Gardi, zitiert nach *AM*.

²⁸ So beispielsweise die bereits erwähnten TheoretikerInnen Edward Said, Laura Mulvey, Stuart Hall, Franz Fanon und viele weitere.

mussten sie gehorchen, zu lange herrschte auch Gewalt und nicht nur väterliche Liebe.²⁹

In diesem Zitat zeigt sich beispielhaft Gardis bereits angesprochene, oftmals ambivalente und aus heutiger Sicht auch widersprüchlich erscheinende Positionierung: Obwohl er die gewalttätige Natur der kolonialen Machtausübung zumindest teilweise anerkennt, vergleicht er das Streben nach Unabhängigkeit der AfrikanerInnen mit dem Verhalten „trotzige[r], halbwüchsige[r] Kinder“. Gardi muss für Drehgenehmigungen nun bei kamerunischen Machthabern vorstellig werden, welche er in seinen Beschreibungen herabsetzt und ridiculisiert. Auch dies ist ein sich wiederholendes Element in Gardis, aber auch in einer größeren kolonialen Darstellungsweise: Die Transgression, sei diese nun physischer, kultureller oder stilistischer Natur, der Aufenthalt in unterschiedlichen Räumen, die Aneignung des Anderen ist grundsätzlich der*dem Weißen vorbehalten. KamerunerInnen in westlicher Kleidung werden als Karikaturen beschrieben, das Interesse eines Machthabers an Gardis Kameratechnologie wird von diesem als durch und durch lächerlich dargestellt. Es ist jedoch nicht nur die veränderte politische Situation in Kamerun, mit der Gardi Mühe bekundet, sondern auch in der Schweiz muss er nun zunehmend befürchten, auf Kritik zu stoßen.³⁰



²⁹ René Gardi, zitiert nach *AM*.

³⁰ So äußert er beispielsweise seine Bedenken vor einem Vortrag vor 68er bewegten KunstgewerbestudentInnen und befürchtet, ausgebuht zu werden. Im Hinblick auf die antizipierte Kritik spricht er selbst von „Ausbeutung“.

Eine Veränderung in der Haltung einer breiten Bevölkerung zum Kolonialismus scheint sich abzuzeichnen, ohne dass dies jedoch zu einer umfassenden Kritik führt. Die eingangs erwähnte Premiere des Films *Mandara* an der Berlinale 1960 verbucht Gardi zwar als Erfolg, doch wird bleibt ihm das erhoffte Prädikat „wertvoll“ oder gar „besonders wertvoll“³¹ der Deutschen Filmakademie wegen des „süßlich, widersprüchlich, geschwätzig“³² Textes verwehrt, eine Entscheidung, die der ‚Afrika-Kenner‘ Gardi nicht im Geringsten nachvollziehen kann. Angesichts der allmählichen touristischen Erschließung seiner bevorzugten Reisedestinationen zeigt sich Gardi ebenfalls wehmütig und reuevoll: „Ich weiss schon längst, was ich da angerichtet habe“³³. Schliesslich habe er selbst mit seinen Berichten einen Teil dazu beigetragen, die Reiselust der SchweizerInnen und Deutschen zu wecken. Auch hier zeigt sich Gardi teilweise durchaus reflektiert und selbstkritisch. „Im Grunde genommen projiziert man nur sein Inneres hinaus. Und die Aussenwelt reflektiert es wieder zurück. Ich träume weiter voller Sehnsucht von meinem Mandaraland“³⁴ lässt ihn Hedinger schliessen, und endet mit derselben, leicht verwackelten Landschaftsaufnahme, mit der *AM* begonnen hatte.

War Gabi Fierz’ Artikel gewissermassen die erste kritische (wissenschaftliche) Auseinandersetzung mit René Gardis *Person und Afrikabild*³⁵, so liefert Hedinger mit seinem Film eine künstlerische Annäherung. Er kommentiert niemals explizit, sondern arbeitet mit Auswahl, Komposition und absichtsvoller Montage des historischen Materials. In der Gestaltung unterläuft der Film gegenwärtige Sehgewohnheiten mit seiner Langsamkeit, mit langen Einstellungen und wenig Text. Ruhige Landschaftsbilder werden mit drastischen Ausformulierungen eines weißen, europäischen Überlegenheitsgefühls kombiniert, Ambivalenz als

³¹ Deutsche Filmakademie, zitiert nach *AM*.

³² Begründung der Deutschen Filmakademie, zitiert nach *AM*.

³³ René Gardi, zitiert nach *AM*.

³⁴ Ebd.

³⁵ Noch 2009 gab die Universität Bern, welche Gardi 1967 einen Ehrendokortitel verliehen hatte, zu dessen 100. Geburtstag eine weitestgehend unkritische Publikation heraus.

übergeordneter Topos wird auch filmisch erzeugt und absichtlich stehen gelassen.

AM zwingt der*dem ZuschauerIn die - teilweise schmerzhaft - Nähe zu René Gardi auf, ohne eine einfache Abgrenzung oder Distanzierung zuzulassen. Trotz Gardis haarstäubendem Rassismus und Paternalismus, trotz seiner pädophilen Neigung erscheint er nicht als durchweg böse oder gar als Monster, sondern als Mensch in all seiner Widersprüchlichkeit und Ambivalenz, und nicht zuletzt als Kind seiner Zeit. Gerade jene Szenen, in denen die Abgrenzung nicht vollends gelingt, in denen Gardis Faszination für das ‚Fremde‘, seine Nostalgie angesichts des unwiederbringlich Verlorenen oder sein Unwohlsein über die aufkommenden Touristenmassen – zu denen er und man selbst gehört – klar zutage tritt, hinterlassen ein sehr ungutes und gerade dadurch fruchtbares Gefühl.

AM entlässt sein Publikum kaum “feeling complete, whole, and untroubled”³⁶, wie es die Regisseurin Jill Goodmilow formuliert. Stattdessen bleibt er vielfach oszillierend, unterlässt eine abschliessende Einordnung, liefert keine ‚closed story‘³⁷ und verweist nicht auf eine singuläre historische Wahrheit.³⁸ Vielmehr beleuchtet er die Konstruiertheit von Gardis Afrikabild, das ein partikuläres ist, in weiten Teilen jedoch dem Afrikabild entspricht, das eine Europäische Kultur über Jahrzehnte kollektiv erschaffen und erhalten hat. Dieses Bild des Anderen, so die simple Anfangshypothese des Films, erzählt mindestens ebenso viel über die*den Erzählenden selbst, wie über das Objekt seines*ihres Interesses. Wie wir schauen, einordnen, auswählen und sehen hat also enorm viel mit den eigenen Annahmen, Sehnsüchten, Wünschen und Projektionen zu tun. Im Fall von René Gardi war es die „unstillbare Sehnsucht nach dem Unberührten“³⁹, die ihn antrieb. Vermutlich auch genuine Neugier und Faszination, Abenteuerlust, Überheblichkeit. Doch über die Frage, ob so etwas wie unschuldiges Schauen möglich ist, kann sein Werk eindeutig keinen Aufschluss geben. Und wengleich in Sätzen wie „Im Grunde genommen projiziert man nur sein

³⁶ Godmilow, *How Real is the real in documentary film?*, S. 84.

³⁷ Ebd. S.84.

³⁸ Die Autorin Chimamanda Ngozi Adichie warnt in ihrem TED-talk 2009 vor der Gefahr einer ‚single story‘ über das uns Unbekannte.

³⁹ Tages Anzeiger, zitiert nach AM.

Inneres hinaus⁴⁰ durchaus Reflexionsvermögen anklingt, scheint Gardi der volle Umfang der Widersprüchlichkeit seines Schaffens nicht bewusst. Diese Widersprüchlichkeit nicht auszuglätten, sondern sicht- und spürbar zu machen, sie auch als eine kollektive, dem kolonialen oder zivilisatorischen ‚Projekt‘ inhärente zu zeigen, erachte ich als grosse Leistung des Films. Was *African Mirror* – ebenso wie Gardi in seinen Darstellungen – über weite Strecken ausklammert, ist die brutale Gewalt, mit der dieses Projekt in Kamerun wie anderswo vorangetrieben wurde. Der Kritikpunkt, dass auch Hedinger einer Nichtweissen Perspektive wenig Platz einräumt, wurde bereits genannt, wobei das dem Film vorangestellte Zitat Mbembes durchaus einordnend wirkt.

Zur Gestaltung von *AM* stellt sich damit abschliessend die Frage, ob Hedinger, anders als Gardi, die absichtsvolle Konstruiertheit seines Werks offenlegt, und ob es gelingt, damit auf grössere Fragen der Problematik kultureller Repräsentation, der Konstruiertheit allen historischen Erzählens hinzuweisen. Im Verständnis der bereits erwähnten Regisseurin Godmilow zeichnen sich nämlich genau dadurch engagierte Werke der Non-Fiction (wie sie sie fordert) aus: Diese seien verbunden durch „a common defining trait: inherent in their stance toward their audiences is the claim not so much to educate, but to edify.“⁴¹ Von Haltung geleitetes Filmschaffen, das diese Haltungen offenlegt, ohne pädagogisch zu werden. Ein Schauen, das die Modi der Wahrnehmung mitbetrachtet. Von Haltung geleitete Geschichtswissenschaft (oder Public History), die ihre Haltungen und Arbeitsweisen jedoch zur Disposition stellt. Beides mit dem Ziel „to engage the audience [...] in a discussion about ideological constructions buried in representations of history – constructions as simple as the oppositions good/evil, desirable/undesirable, normal/abnormal, and the big one, us/them.“⁴²

African Mirror gelingt es, dem*der ZuschauerIn einen neuen, kritischen Blick auf einen kleinen Teil der eigenen Geschichte zu ermöglichen. Er zeigt auf, wie tief koloniale Betrachtungsweisen in der europäischen Kultur verankert

⁴⁰ René Gardi, zitiert nach *AM*.

⁴¹ Godmilow, Jill, Shapiro, Ann-Louise, How real is the Reality in Documentary Film?, in: *History and Theory*, 36, 4, 1997, S.80-101 S. 81.

⁴² Ebd., S. 83.

sind und umgekehrt wie verwurzelt wir als ‚Nachgeborene‘ in diesem System nach wie vor sind. Will man den Film als Produkt der Public History verstehen, so handelt es sich um Visual History in einem doppelten Sinne, da Film- und Bildgeschichte wiederum filmisch erzählt werden. Und geht man von einer ‚inneren Logik der Bilder‘⁴³ aus, so eröffnen sich dadurch Möglichkeiten, die diejenigen von Text und klassischer Geschichte als textbasierte Wissenschaft übertreffen. Der Film macht greifbar(er), dass – und wie – ein so zerstörerisches, mörderisches System wie Kolonialismus eben nicht durch Monster entsteht und erhalten bleibt. AM gelingt es also im besten Fall, zugleich koloniale Konstruktionsweisen des ‚Anderen‘ als auch historische Kontingenz an sich nicht nur sicht- sondern auch spürbar zu machen. Die ganz zu Beginn formulierte Frage nach der doppelten Distanz liesse sich also abschliessend als Leitsatz für eine engagierte Public History formulieren: Eine Überwindung der Distanz zum Geschehenen zwecks Abbau der Distanz zum ‚Anderen‘, Aufschluss geben über die historische Gewachsenheit, Gemachtheit von kulturellem Othering, um in der Gegenwart einen kleinen Beitrag zum Abbau von Polarisierungen zu leisten. In der Gegenwart immer wieder gegen eine geschlossene ‚single story‘ über die Vergangenheit und die Dichotomie wir/sie darin anfragen, anarbeiten, anschreiben, anerkennen.

© Franca Schaad

⁴³ Vgl. Paul, Gerhard: Visual History, 2014.

Bibliographie

African Mirror, Film von Mischa Hedinger, Schweiz, 2019.

ADICHIE, CHIMAMANDA NGOZI, Chimamanda Ngozi Adichie: The danger of a single story, 2009. URL:

https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story?language=en (Letzter Zugriff: 15.12.2019).

BASARAN, AYLIN, Audiovisuelle Artefakte. Archäologische (De-)Montage des ‚kolonialen Gedächtnisses‘ in Befreien Sie Afrika! In: Basaran, Aylin; Köhne, Julia B. und Sabo, Klaudija, Zooming in and out. Produktionen des Politischen im neueren deutschsprachigen Dokumentarfilm, Wien, 2013, S.267-285.

BÄSCHLIN, ELISABETH, Hommage à René Gardi zum 100. Geburtstag: Eine Veranstaltung in Zusammenarbeit mit der Geographischen Gesellschaft Bern und dem Institut Für Sozialanthropologie Der Universität Bern. In: Berner Geographische Mitteilungen: Mitteilungen Der Geographischen Gesellschaft Bern Und Jahresbericht Des Geographischen Institutes Der Universität Bern, 2008, S.119.

Befreien Sie Afrika!, Film von Martin Baer, Deutschland, 1998.

BHABHA, HOMI K., The Location of Culture, London/New York, 2004 [1994].

FIERZ, Gabi, Das Making-Of von Gardis Afrika, in: Purtschert, Patricia, Lüthi, Barbara, Falk, Francesca (Hg.), Postkoloniale Schweiz, Postcolonial Studies Bd. 10, Bielefeld, 2012.

FRANTZ, FANON, Die Verdammten dieser Erde. Frankfurt, 1966.

GODMILOW, JILL, SHAPIRO, ANN-LOUISE, How real is the Reality in Documentary Film?, in: History and Theory, 36, 4, 1997, S.80-101.

HALL, STUART, Das Spektakel ‚des Anderen‘, in: Koivisto, Juha, Merkens, Andreas (Hg.), Ideologie, Identität, Repräsentation. Ausgewählte Schriften 4, Hamburg, 2004, S. 108-166.

LERCH, HANSRUEDI, René Gardi, in: Historisches Lexikon der Schweiz (HLS), 12.05.2005 URL: <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/011814/2005-05-12/> (Letzter Zugriff 5.1.2020).

Mandara, Film von René Gardi, Schweiz 1959.

MULVEY, LAURA, Visual pleasure and narrative cinema, in: Screen, 16,3, 1975, S.6-18.

PAUL, GERHARD: Visual History, in: Docupedia-Zeitgeschichte, 12.03.2014 URL: https://docupedia.de/zg/Visual_History_Version_3.0_Gerhard_Paul (Letzter Zugriff 15.12.2019).

RAUH, FELIX, Bewegte Bilder für eine entwickelte Welt. Die Dokumentarfilme von René Gardi, Ulrich Schweizer und Peter von Gunten in der Schweizer Entwicklungsdebatte, 1959–1986, Zürich, 2018.

REUTER, JULIA, KARENTZOS, ALEXANDRA (Hg.), Schlüsselwerke der Postcolonial Studies, Wiesbaden, 2012.

SAID, EDWARD W., Culture and Imperialism, London, 1994.

SPIVAK, GAYATRI C., Can the subaltern speak?, Cambridge, 1999.