

Anne D. Peiter (La Réunion)

Mitläufertum versus Widerstand?

Terry Georges Genozid-Film *Hotel Ruanda* im Lichte von Steven Spielbergs *Schindlers Liste*

Abstract

Ausgehend von als ‚Filmklassiker‘ rubrizierten Produktionen, die sich mit – vermeintlich opportunistischem – Verhalten während eines Genozids befassen, möchte ich vergleichende Perspektiven auf die Figur von ‚Rettern‘ und ihrer Benutzung von genozid-konformem Verhalten eröffnen. Es handelt sich zum einen um Spielbergs Film *Schindlers Liste*, zum anderen um das dem Genozid an den Tutsi gewidmete Oeuvre *Hôtel Rwanda*. Meine These besagt, dass der letztgenannte Film in direkter Auseinandersetzung mit der Spielberg-Vorlage ist, d.h. zu zeigen versucht, wie ein scheinbares Mitläufertum genutzt wird, um Verfolgten in einem genozidalen Apparat das Leben zu retten.

Nun hat sich jedoch erwiesen, dass das reale Vorbild, das in *Hôtel Rwanda* den Protagonisten abgibt, in Wirklichkeit kein ‚Gerechter unter den Völkern‘ war, sondern ein Mann, dessen Rolle als durchweg ambivalent zu werten ist. So tritt das Mitläuferische der Erinnerungspraxis hervor, die sich in der Übernahme von Erzählklischees aus Hollywood dokumentiert, zugleich aber auch im Script und der erzählerischen Grundlage des Films selbst liegt. Obwohl mit dokumentarischem Anspruch auftretend, erweist sich die Produktion als Versuch, prospektive Erwartungshaltungen eines an Shoah-Fiktionen gewöhnten Publikums restlos zu befriedigen. Der konformistische Zuschnitt der Handlung – die Zentrierung auf die nur scheinbar zynische Nutzung von bestehenden Kontaktnetzen durch den Protagonisten, die Konzentration auf die Rettung der Kernfamilie, die Darstellung von Gewalt als Mittel zur Herstellung einer voraussehbaren Mustern folgenden ‚Spannung‘, die Ausrichtung am ‚happy-end‘ – korrespondiert also mit zwei Dingen: Erstens soll das ‚Erfolgsrezept‘ von *Schindlers Liste* für den eigenen Erfolg genutzt werden. Und zweitens soll ein Opportunismus gefeiert werden, der in Wirklichkeit die Macht zu unterlaufen verstehe.

Um das Problematische an diesen Erzählansätzen zu begreifen, wird es nötig sein, Blicke in Autobiographien zu werfen, in denen Überlebende der Katastrophe des Jahres

1994 von ihren eigenen Erfahrungen mit dem Mord-Apparat berichten. Es wird mithin die Frage zu prüfen sein, ob nicht gerade die Ausrichtung am ökonomischen Erfolg, der in beiden Filmen den ‚Helden‘ ihre lebensrettenden Aktionen möglich gemacht habe, das Topische verstärkt, durch das in Happy-end-Geschichten die Ausnahme zur Regel, die Rettung zum Erfreulich-Optimistischen und der Massentod zum Vergessenswerten erklärt wird.

Keywords

Genozid an den Tutsi Ruandas; Shoah; Genozidvergleich; filmische Erzählmuster über Gewalt; *Schindlers Liste*; *Hotel Ruanda*

„When it came to making ‘Hotel Rwanda’ [...]

I was obsessed with getting it right.“¹

1. Einleitung und Fragestellung

Ausgehend von als ‚Filmklassiker‘ rubrizierten Produktionen, die sich mit – vermeintlich opportunistischem – Verhalten während der Shoah bzw. des Genozids in Ruanda befassen, möchte ich vergleichende Perspektiven auf die Figur von ‚Retter‘-Figuren eröffnen. Es handelt sich zum einen um Steven Spielbergs Shoah-Film *Schindlers Liste*², zum anderen um das kinematographische Œuvre von Terry George, *Hotel Ruanda*, das der Vernichtungspolitik gegen die Tutsi Ruandas gewidmet ist.³ *Schindlers Liste* stammt aus dem Jahr 1993, der letztgenannte Film hingegen kam anlässlich des 10. Jahrestags des Tutsizids, d.h. 2004, auf den Markt. Beide Filme haben ein Massenpublikum angezogen

¹ Der Regisseur Terry George über seinen Film. Zitiert nach: Okaka Opio Dokotum: „Remembering the Tutsi Genocide in Hotel Rwanda (2004): Implications for Peace and Reconciliation“. In: African Conflict and Peacebuilding Review 3.2 (Special Issue on Peace Education, Memory, and Reconciliation in Africa) (2013), S. 129-150, hier S. 133.

² Der Film hat eine Länge von 195 Minuten, kostete 22 Millionen US-Dollar und machte 322,2 Millionen US-Dollar Gewinn (vgl. zu diesen Angaben: Wikipedia: „Schindlers List“. https://en.wikipedia.org/wiki/Schindler%27s_List [abgerufen am 30.08.2024]).

³ Der Film ist eine Koproduktion zwischen den USA, Kanada, Italien und Südafrika. Die Länge des Films beläuft sich auf 120 Minuten. Das Budget betrug 33 Millionen US-Dollar (vgl. Wikipedia: „Hôtel Rwanda“. https://fr.wikipedia.org/wiki/H%C3%B4tel_Rwanda [abgerufen am 30.08.2024]).

und gelten als traditionsbildende Erzählungen, die in erinnerungspolitischer Hinsicht bis zum heutigen Tag Einfluss ausüben.

Die Ausgangsthese der folgenden Überlegungen besagt, dass der Film über Ruanda in direkter Auseinandersetzung mit der Spielberg-Vorlage steht. Georges Werk versucht, zu zeigen, wie ein scheinbar opportunistisches Mitläufertum genutzt wird, um Verfolgten in einem genozidalen Apparat das Leben zu retten. Paul Rusesabagina (gespielt von Don Cheadle), der Manager des Kigalier Hôtel des Milles Collines, geht wie Schindler auf eine reale Person zurück, doch inwieweit der Status des ‚Helden‘, der dem Genannten – als wirklicher Gestalt – durch die Hollywood-Produktion zuwuchs, als berechtigt gelten kann, ist umstritten. Behauptet wird generell, 1.268 Flüchtlinge – sowohl Hutu als auch Tutsi – hätten seinen Bemühungen ihr Leben zu verdanken.

Unzweifelhaft ist allein, dass Rusesabagina neben dem amtierenden Präsidenten Ruandas, Paul Kagame, international die bekannteste Persönlichkeit des kleinen zentralafrikanischen Landes darstellt. Außer Kagame erfreut sich auf internationaler Ebene niemand sonst einer derartigen öffentlichen Aufmerksamkeit, über keinen anderen Ruander ist so viel geschrieben, debattiert und gestritten worden, kein anderer wurde so häufig zu Talk-Shows und Interviews eingeladen wie er.⁴ Es ist also Okaka Opio Dokotum zuzustimmen, der darauf hinweist, dass Rusesabagina wesentlich das Produkt seiner filmischen Inszenierung und medialen Vermarktung ist.⁵ Der Hinweis, Rusesabagina sei in die Entstehung des Films eingebunden gewesen, ist dabei nicht nur metaphorisch zu verstehen. Es ist wichtig,

[to] consider the mediation of the narrative by Paul Rusesabagina [...]. Rusesabagina was instrumental in shaping the presentation of himself and his story in Hotel Rwanda, acting as consultant to George[,] the director, and having meetings with the screenwriter, Keir Pearson, in the pre-production phase. Furthermore, George has described the film as based on the ‘authentic testimony’ of the former hotel manager, a claim which, as Dokotum rightly suggests has, “far-

⁴ Paul Rusesabagina: 939 Days in Rwanda's Gulag. A conversation with Thor Halvorssen. In: Oslo Freedom Forum. <https://www.youtube.com/watch?v=FUtWlhhB2LU> (abgerufen am 24.04.2024). Am Titel dieses Videos erscheint der Begriff „Gulag“ als kritikwürdig, da sich der Antikommunismus häufig in der Idee äußerte, die Tutsi seien die ‚roten Khmer‘ Afrikas.

⁵ Dafür ein konkretes Beispiel: „The hotel itself has become a genocide memorial in its own right, a sort of world heritage center.“ (Dokotum: Remembering the Tutsi Genocide in Hotel Rwanda (2004), S. 144).

reaching consequences on genocide memory, the healing of the survivors of Mille Collines, and postgenocide reconciliation".⁶

Einbezogen werden muss in diesem Kontext auch der unerwartet große Erfolg, den Georges kinematographisches Werk hatte: Der Film widerlegte die verbreitete Befürchtung, Filmsujets, die in Afrika spielen, seien schwerlich geeignet, ein breites Publikum anzulocken. Hier aber war einmal das genaue Gegenteil der Fall. Nicht umsonst wurde Don Cheadle mit einem Oskar für die beste schauspielerische Leistung ausgezeichnet. In begrifflicher Hinsicht soll gezeigt werden, dass in populären Film-Plots über Genozide leicht jede Nuance zwischen den verschiedenen Formen von Haltungen und Verhalten gegenüber der Gewalt unterdrückt wird. ‚Heldischer Mut‘ scheint quasi in der Wirklichkeit immer in ‚Reinform‘ auftreten zu müssen. Dass eine – mehr oder weniger bewusste, oft im Laufe der Zeit changierende – Komplizenschaft mit dem Mord-Apparat durchaus mit entscheidender Hilfe zusammengehen konnte, zeigt Schindlers Beispiel. Insofern sollen die folgenden Analysen dem Versuch gelten, den Blick für einen Opportunismus zu schärfen, der vor allen Dingen in der Vereinheitlichung von Erzählmustern und der mit ihr verbundenen Tendenz zur Banalisierung der Wirklichkeit verbunden sind.

2. Selbstläufigkeiten des Berühmtseins in der Kritik

Parallel dazu muss festgehalten werden, dass das Bild, das sich die westliche Öffentlichkeit von der Katastrophe machte, zu deren Opfern 1994 die Minderheit der Tutsi geworden war,⁷ stark von diesem einen Film geprägt worden ist. Während die Autobiographien von Überlebenden, die die Vorgänge im Hôtel des Milles Collines erlebt

⁶ Nicki Hitchcott: „Seeing the Genocide against the Tutsi through someone else’s eyes: Prosthetic memory and Hotel Rwanda“. In: *Memory Studies* 14.5 (2021), S. 935-948, hier S. 940. Mit Dokotum bezieht sich Hitchcott auf: *Dokotum: Remembering the Tutsi Genocide in Hotel Rwanda* (2004), S. 132.

⁷ Zur Geschichte des Genozids und seiner ideologischen Grundlegung im kolonialen Zeitalter vgl. Anne D. Peiter: *Der Genozid an den Tutsi Ruandas. Von den kolonialen Ursprüngen bis in die Gegenwart*. Marburg: Büchnerverlag 2024.

hatten,⁸ nur wenig rezipiert worden sind, hat der Film im kollektiven Bildgedächtnis eine bedeutende Spur hinterlassen.⁹

Das hat nicht zuletzt mit dem Abspann zu tun, von dem aus denn in der Tat die folgenden Analysen und Fragen aufzurollen sein werden. Am Ende der Geschichte, die erzählt, wie Rusesabagina Menschen, die sich ins Hotel geflüchtet hatten, gerettet habe, werden den Zuschauer:innen Eckdaten über sein weiteres Leben geliefert. Es entsteht der Eindruck, dass es sich bei dem Film um eine hybride Mischung aus Fiktion und Dokumentarischem handelt – doch mit einem gewissen Akzent auf der ‚höheren‘ (nämlich ‚moralischen‘) ‚Wahrheit‘ und ‚wirklichkeitsgetreuen Verbürgtheit‘ der Geschichte. Zu den Informationen gehören zwei Sätze, mit denen das Publikum aus dem Film entlassen wird:

Paul Rusesabagina sheltered 1268 Tutsi and Hutu refugees at the Mille Collines Hotel in Kigali.¹⁰

Paul and Tatiana now live in Belgium with their children Roger, Diane, Lys, and Tresor and their adopted nieces Anais and Carine.¹¹

Hier fällt ins Auge, dass das Kinopublikum rückblickend noch einmal zu einer intimen Nähe mit den Figuren eingeladen wird. Der Hotelchef ist nicht mehr nur ein Herr Rusesabagina, seine Frau nicht länger seine bloße Partnerin, sondern beide verabschieden sich am Ende des Films von ihrem Publikum unter ihrem und ihrer Kinder *Vornamen*: Man duzt sich gleichsam, denn man hat sich einen ganzen Film lang

⁸ Für den deutschen Buchmarkt ist vor allen Dingen die Lebensgeschichte der heute in Düsseldorf als Psychotherapeutin arbeitenden Esther Mujawayo hervorzuheben, deren Weg ebenfalls über dieses Hotel führte. Ihren autobiographischen Aufzeichnungen gehören erzählerisch und konzeptuell zum Klügsten, was sich heute in deutscher Sprache zu Ruanda findet: Esther Mujawayo, Souâd Belhaddad: *Survivantes*. Paris: Metis 2011. Die deutsche Übersetzung erschien unter dem Titel: *Ein Leben mehr. Wie ich der Hölle Ruandas entkam*. Übers. v. Jutta Himmelreich. Köln: Ullstein 2007.

⁹ Dafür nur ein kleines Beispiel aus der *Welt* aus dem Jahr 2020: „Wenige Kilometer weiter steht das Hôtel des Mille Collines, das während des Völkermords über 1000 Tutsi Zuflucht gewährte und mit dem Film ‚Hotel Ruanda‘ Zuschauer weltweit bewegte. Heute können Touristen dort einchecken.“ (Kaja Klapsa: „Berggorillas in Afrikas Musterland“. In: *Die Welt*, 24.8.2020).

¹⁰ Terry George: „Hotel Ruanda“ [deutsche Fassung]. USA, Kanada, Italien, Südafrika 2004, 01:50:17. <https://www.dailymotion.com/video/x8iifvd> (abgerufen am 30.08.2024).

¹¹ Ebd., 01:50:24.

‚kennengelernt‘, und der Regisseur behauptet implizit, als Dritter im Bunde an der allgemeinen Vertrautheit teilgehabt zu haben.

Dass nicht alle Figuren des Films auf die Wirklichkeit zurückgehen, wird jedoch deutlich durch die symbolische Verdichtung des Plots: Bestimmte Dinge werden in zeitlicher Raffung erzählt, manche Figuren treten mehr als Typus auf denn als Individuen (man denke z.B. an die Miliz der *Interahamwe*) usw.¹² Auf der anderen Seite agiert neben Rusesabagina, den es, wie gesagt, wirklich gegeben hat, ein kanadischer Militär, der im Film zwar anders heißt, jedoch deutlich an Roméo Dallaire, in den Jahren 1993 und 1994 Generalmajor und Kommandeur der Blauhelmschützen bei der UNAMIR-Mission in Ruanda, angelehnt ist.¹³ Auch hier erhebt der Film den Anspruch, der ‚Wirklichkeit‘ auf der Spur zu bleiben und Dinge, ‚wie sie echt waren‘, getreulich ‚nachzuerzählen‘. Der Hotelmanager und der Kommandeur unterhalten im Film eine überaus respektvolle Beziehung zueinander. Das reale Verhältnis aber hat wahrscheinlich anders ausgesehen.

Survivors’ statements [...] confirm that members of the genocidal government, the army and the interahamwe militia often visited the hotel as guests of the manager. Védaste Rubangura recounts how a bomb was found between his and his children’s room in the hotel, which he claims must have been placed there by Rusesabagina’s guests [...]. Other evidence relating to the manager presented by Ndahiro and Rutazibwa [...] suggests an even greater degree of complicity with the genocidal government of Rwanda, including working for the intelligence services and passing on information to the genocidaires. Furthermore, statements from some of the UN peacekeepers who were stationed outside the Mille Collines, including General Roméo Dallaire, describe how Rusesabagina tried his very best to have them removed [...].¹⁴

¹² Zur Rolle der Miliz vgl. Anne D. Peiter: „Tausche abgebüßte Haft gegen komplette Entschuldung“. Aushandlungen von Schuld und Vergebung in Jean Hatzfelds *Une saison de machettes*“. In: *Indes. Zeitschrift für Politik und Gesellschaft* 4 (Thema „Gesellschaft und Gefängnis“) (2023), S. 89-98.

¹³ Dallaires autobiographische Aufzeichnungen sind nach dem Genozid stark rezipiert worden: Roméo Dallaire: *Handschlag mit dem Teufel. Die Mitschuld der Weltgemeinschaft am Völkermord*, Frankfurt/M.: Zweitausendeins 2003. – Auf dem deutschen Buchmarkt war wiederum ein – gut dokumentierter, doch erzählerisch schwacher – Roman mit diesem Mann in Auseinandersetzung: Rainer Wochele: *Der General und der Clown. Roman*. Tübingen: Klöpfer und Meyer 2008.

¹⁴ Hitchcott: *Seeing the Genocide against the Tutsi through someone else’s eyes*, S. 940-941. Hitchcott bezieht sich auf: Alfred Ndahiro, Privat Rutazindwa: *Hotel Rwanda. Or the Tutsi*

Im Film hingegen geht das ganze Bemühen des Managers dahin, die Soldaten vor dem Hotel zu halten, d.h. die Dauer ihrer Präsenz sicherzustellen. Darüber hinaus hat sich erwiesen, dass das reale Vorbild des Protagonisten aller Wahrscheinlichkeit nach auch in anderer Hinsicht kein ‚Gerechter unter den Völkern‘ war.¹⁵

Survivors even claim that Rusesabagina was not happy with the Red Cross for bringing free food and that he even sold the Red Cross rations [...]. There are even those, like Jean de Dieu Mucyo, who argue that Rusesabagina was a close ally of the genocidal regime and could have colluded with army headquarters [...].¹⁶

Als allgemeine Skepsis kann die Tendenz zusammengefasst werden, die sich in den Berichten von Zeug:innen abzeichnet, die Rusesabagina und sein Agieren während des Genozids erlebt haben.¹⁷ Während der Film ein Mitläufertum in Szene setzt, das letztlich auf das genaue Gegenteil – nämlich den strategisch klugen Versuch, Rettung zu ermöglichen – hinausläuft, scheint die reale Person einem zentralen Kriterium, das bei der Definition der ‚Gerechten‘ angelegt wird, gerade nicht entsprochen zu haben. Als ‚gerecht‘ kann, so wird seit der Benutzung dieses Konzepts durch Yad Vashem postuliert, nur derjenige gelten, der die Rettung von Menschenleben jenseits allen ökonomischen Kalküls und im Bewusstsein der Gefahr versuchte, die ihm selbst dadurch drohte.¹⁸

Genocide as Seen by Hollywood. Paris: L'Harmattan 2008, S. 59, 62-69, sowie auf: Eduard Kayihura, Kerry Zukus: Inside the Hotel Rwanda. The Surprising True Story and Why it Matters. Dallas, Texas: Ben Bella Books 2014, S. 102.

¹⁵ „Ndahiro and Rutazibwa (2008) acknowledge the inevitable dramatic license needed in the reconstruction of historical films, but maintain that the makers of Hotel Rwanda are guilty of misrepresenting the genocide and promoting genocide negationism by creating a false hero out of someone who aligns himself openly with the genocidaires.“ (Dokotum: Remembering the Tutsi Genocide in Hotel Rwanda (2004), S. 136; mit Bezug auf: Ndahiro, Rutazibwa: Hotel Rwanda]).

¹⁶ Ebd., S. 140. Dokotum bezieht sich auf: Ndahiro, Rutazibwa: Hotel Rwanda, S. 59, 61.

¹⁷ Weiterführend dazu: Valérie Rosoux: „La figure du Juste au Rwanda. Héros, traître ou inconnu?“. In: Revue internationale des sciences sociales 3.189 (2006), S. 525-533.

¹⁸ Allgemeine Informationen finden sich auf der Seite von Yad Vashem: <https://www.yadvashem.org/de/righteous/about-the-righteous.html> (abgerufen am 30.08.2024). – Ruanda hat sich nach dem Genozid stark an Israels Gedenkpolitik orientiert. Dazu: Remi Korman: „L'État rwandais et la mémoire du génocide. Commémorer sur les ruines (1994-1996)“. In: Vingtième siècle 122.2 (2014), S. 87-98. – Einschlägig auch: William F.S. Miles: „Hamites and Hebrews. Problems in 'Judaizing' the Rwandan genocide“. In: Journal of Genocide Research 2.1 (2000), S. 107-115.

Der französische Journalist Jean Hatzfeld hat den ‚Gerechten‘ Ruandas ein eigenes Buch gewidmet.¹⁹ Doch bei ihm geht es nicht um eine Art von glanzvoller ‚Hagiographie‘, sondern vielmehr um die Auslotung der verschwimmenden Grenzen zwischen positiven und ambivalenten Haltungen, zwischen Hilfeleistung und Eigennutz, Mut und angstvollem Zurückweichen. Der Begriff des ‚Gerechten‘ wird selbst zum Problem. Hatzfeld schließt implizit an Primo Levis Konzept der „Grauzone“ an²⁰, um daran zu erinnern, dass klare Abgrenzungen zwischen moralischem und unmoralischem Verhalten oft nicht einfach sind. Gerade Schindler steht für ein solch schillerndes Verhalten – und zugleich doch auch für einen echten Lernprozess, hin zum Willen, das eigene Leben um des Überlebens anderer Menschen willens zu wagen.

3. Der Zuschnitt konformistischen Erzählens

Erinnerungspolitisch zeichnet sich durch den Film *Hotel Ruanda* das Mitläuferische einer Erinnerungspraxis ab, die sich in der Übernahme von schon existierenden Erzählklischees dokumentiert. Diese Klischees haben alle mit der Shoah zu tun und liegen sowohl dem Drehbuch als auch dem Kern des filmischen Plots zugrunde. Insgesamt erweist sich die Filmproduktion, die die Vorgänge in Ruanda erzählt, als Versuch, prospektive Erwartungshaltungen eines an Shoah-Fiktionen gewöhnten Publikums zu befriedigen.²¹ Der konformistische Zuschnitt der Handlung – die Zentrierung auf die nur scheinbar zynische Nutzung von bestehenden Kontaktnetzen durch den Protagonisten, die Konzentration auf die Rettung der Kernfamilie, die Darstellung von Gewalt als Mittel zur Herstellung einer voraussehbaren Mustern folgenden ‚Spannung‘, und nicht zuletzt die Ausrichtung am immer schon absehbaren ‚happy-end‘ – korrespondiert also mit zwei Dingen: Erstens soll das „Erfolgsrezept“ von *Schindlers Liste* für den eigenen, prospektiven Erfolg genutzt werden. Und zweitens soll ein Opportunismus gefeiert werden, der es in Wirklichkeit ganz so wie bei Schindler, dem Nazi und Judenretter, verstanden habe, die Macht der Gewalthaber auf kluge Weise zu unterlaufen.

¹⁹ Jean Hatzfeld: *Là où tout se tait*. Paris: Gallimard 2021.

²⁰ Primo Levi: *I sommersi e i salvati*. In: ders.: *Opere*. Bd. II. Turin: Einaudi 1997, S. 1034.

²¹ Wie solche erzählerischen Verfestigungen mit Hilfe einer verstörenden Komik durchbrochen werden können, wird diskutiert in: Anne D. Peiter: *Komik und Gewalt. Zur literarischen Verarbeitung der beiden Weltkriege und der Shoah*. Köln: Böhlau 2007.

An dieser Stelle spielt die private Dimension der Fiktion eine Rolle: Im Film gesteht Rusesabagina seiner Frau mitten in der Todesgefahr, dass er einst mittels Bestechung – nämlich durch die Versenkung eines Autos – ihre berufliche Versetzung in seine Nähe bewirkt habe.²² Da jedoch dieser Hang zur Korruption nur seine große Liebe zu ihr beweist, bleibt der geradezu ‚hagiographische‘ Glanz der Figur bestehen.

Gerade an dieser Stelle werden Unterschiede zwischen Rusesabagina und Schindler greifbar. Während Schindler im Film eher als Spielerfigur erscheint, der seine wahren Gefühle geschickt zu verbergen weiß und keine Scheu hat, sich permanent in sexuelle Abenteuer zu stürzen, ist Rusesabagina im Film der liebende Vater und Gatte, dem Treue über alles geht. Hinzu kommt, dass er – mitunter bis hin zum Unwahrscheinlichsten – sein Mitleid mit den Opfern ausstellt.²³ Das geschieht sogar im unmittelbaren Kontakt zu den Vertretern des Mord-Apparates,²⁴ so dass man sich als Zuschauer:in mitunter, die Augen reibend, die Frage stellt, warum diese trotzdem auf ihn hereinfließen und sein Spiel mitspielen. Rusesabaginas Kalkül, durch Bestechung, Kontakte zu hochrangigen Vertretern der Hutu-Extremisten sowie offene Drohungen gegen die Mörder²⁵ die Interessen seiner ‚Schutzbefohlenen‘ wahrzunehmen, geht zwar auch durch einige, Spannung schaffende ‚Krisen‘ hindurch, doch es steht immer schon fest, dass seine Bemühungen von Erfolg gekrönt sein werden und die Todesgefahr abgewendet wird.²⁶ Letztlich verkommt der Genozid im Film zu einer Art erbaulicher Abenteuergeschichte, aus der eine in Liebe verbundene Familie siegreich und mit von ätherischem Kindergesang untermaltem Triumph hervorgeht.²⁷

Um den emotional-voraussehbaren Erzählansatz des Ruanda-Films aus kritischer Distanz heraus zu begreifen, ist es nötig, Blicke in Autobiographien zu werfen, in denen Überlebende vom Funktionieren des Tötungs-Apparats berichten. Es ist, mit anderen Worten, die Frage von Bedeutung, ob nicht gerade die Ausrichtung am ökonomischen

²² George: Hotel Ruanda, 01:18:00.

²³ Ebd., 01:08:54.

²⁴ Ebd., 01:37:37

²⁵ Vgl. etwa die gegen einen ruandischen General gerichtete Behauptung, dieser stehe wegen Kriegsverbrechen auf der Liste der Amerikaner und nur er, der Hotelmanager, könne ihn noch retten (ebd., 00:11:14).

²⁶ Dass es solche Happy-End-Geschichten auch auf dem Markt von Autobiographien von Shoah-Überlebenden gibt, wird diskutiert in: Anne D. Peiter: Träume der Gewalt. Studien der Unverhältnismäßigkeit zu Texten, Filmen und Fotografien. Nationalsozialismus – Kolonialismus – Kalter Krieg. Bielefeld: transcript 2019.

²⁷ Vgl. Hotel Rwanda, ab 01:49:53.

Erfolg, der in beiden Filmen den ‚Helden‘ ihre lebensrettenden Aktionen möglich gemacht habe, das Topische verstärkt, durch das in Happy-End-Geschichten die Ausnahme (nämlich das Überleben) zur Regel, die Rettung zum Erfreulich-Optimistischen und der Massentod letztlich zum Vergessenswerten erklärt wird.²⁸ Die Protagonisten – sie leben doch! Was also soll man über das Ende hinaus, bei dem im Ruanda-Film die beiden Kinder des Bruders glücklich wiedergefunden und in die eigene Familie integriert werden, noch in Erinnerung behalten?

Der Kino-Markt zur ‚Shoah‘ scheint zumindest partiell eine Tendenz entwickelt zu haben, die letztlich wenig über die Mechanismen von Genoziden aussagt, umso mehr aber über ein Familien- und Menschenbild, das sich stets auf ein überschaubares Ensemble von wenigen ‚Glücklichen‘ – eben auf die ‚Davongekommenen‘ – beschränkt. Es enthält die verkitschende Botschaft, es komme letztlich alles zu einem ‚guten Ende‘, wenn nur sichergestellt werden könne, dass die Menschen, die der jeweilige Film zwecks allgemeiner Identifikation im Detail dargeboten hat, *in extremis* dem Tode entkommen dürfen.²⁹ Das Schicksal der anderen – der riesigen Massen ohne Gesicht – ist irrelevant, es findet außerhalb des gesetzten, filmischen Rahmens statt und wird, um es mit einem Fachausdruck aus dem Theater zu sagen, im besten Fall ‚beiseite gesprochen‘. Statt einen Begriff davon zu vermitteln, dass Genozide durch die Totalität ihres Vernichtungsplans charakterisiert sind, folgen Filme wie *Schindlers Liste* oder *Hotel Ruanda* der ‚beruhigenden‘ Formel, wenn nur die emotional ‚entscheidenden‘ Figuren die Gewalt überlebt hätten, dürfe der jeweilige Genozid als gänzlich ‚abgeschlossen‘ und emotional ‚bewältigt‘ gelten.³⁰

In Wirklichkeit aber ist es natürlich so, dass Genozide eine tiefe Erschütterung sämtlicher Sozialstrukturen, ja Grundannahmen bezüglich des Zusammenlebens von

²⁸ Anne D. Peiter: „Erlebte Vorstellungen‘ versus ‚den Vorstellungen abgezogene Begriffe‘. Überlegungen zum Shoah-Kitsch“. In: Nach-Bilder des Holocaust. Hg. v. Inge Stephan, Alexandra Tacke. Köln: Böhlau Verlag 2007, S. 66-76.

²⁹ Die Erwachsenen behalten dementsprechend ihre Rolle als Vorbilder der Kinder. Dies entspricht aber durchaus nicht den Realitäten, wie sie uns aus vielen autobiographischen Zeugnissen entgegentritt (vgl. Anne D. Peiter: „Beispiellos Beispielhaftes. Zu Vorbildern in autobiographischen Erinnerungstexten von Überlebenden der Shoah und des Tutsizids in Ruanda“. In: Wem folgen? Über Sinn, Wandel und Aktualität von Vorbildern. Hg. v. André Schütte, Jürgen Nielsen-Sikora. Berlin: Metzler 2023, S. 169-184).

³⁰ Zur Kritik an diesem Gedanken: Anne D. Peiter, Marion Picker: „Après la crise. Guerra è sempre. Sur l'impossibilité de l'après' des catastrophes.“ In: L'après-conflit. Approche croisée. Justice, institutions, médias. Hg. v. Ludivine Thouverez, Anne Cousson. Poitiers: Institut Francophone pour la Justice et la Démocratie 2023, S. 15-26.

Menschen überhaupt mit sich bringen. Genozide werden also nicht einfach zur Vergangenheit, weil nun einmal das Morden aufgehört hat.³¹ Vielmehr reicht die Zeitstruktur von Genoziden weit über deren Beendigung hinaus und stellt darum den Rekurs auf das „happy-end“ an sich in Frage. Die Auschwitz-Überlebende Ruth Klüger bemerkt in diesem Kontext:

Dass sich die Hoffnung gerade bei mir bewährt hat, ist zwar ein für mich persönlich erfreulicher Ausgang gewesen, widerlegt aber ebensowenig die Unwahrscheinlichkeit eines solchen Ausgangs wie der Hinweis auf einen Lottogewinn die Tatsache widerlegt, dass die meisten Spieler verlieren müssen und dass es ebenso unwahrscheinlich ist, dass ein bestimmter Spieler gewinnt, wie es sicher ist, dass einer gewinnen muss. Man soll die Gesetze der Statistik nicht mit der Vorsehung verwechseln, denn diese Gesetze wählen und werten nicht. Statistisch gesehen, mussten wohl manche von uns den Nazis durch die Lappen gehen, besonders da sie im Begriff waren, den Krieg zu verlieren. Die Frage, wer die Glückspilze waren, führt jedoch leicht von der Statistik fort und in den Märchenwald der Erfolgsgeschichten.³²

Diese Beschreibung entspricht dem, was im Weiteren unter ‚Kitsch‘ verstanden werden soll. Es geht um Gewaltgeschichten und deren Erzähltechnik, die, so meine These, spezifischer als ‚Genozid-Kitsch‘ bezeichnet werden muss.³³ *Hotel Ruanda* ist letztlich ein Märchenfilm, der vom ‚Erfolg‘ und ‚Verdienst‘ des Überlebens phantasiert. Bezogen auf diejenigen, die als ‚Neben‘- bzw. ‚Hinterfiguren‘ praktisch nicht vorkommen, gelten zugleich die Beobachtungen von Horkheimer und Adorno:

Der häufig dem Emigranten [bzw. den Überlebenden; AP] zunächst erteilte wohlmeinend-drohende Rat, alles Gewesene zu vergessen, weil es ja doch nicht

³¹ Vgl. Anne D. Peiter: „Genozide und die Frage nach dem ‚Warum?‘ Komparatistische Überlegungen zum Konzept der ‚extremen Grundlosigkeit‘ in autobiographischen Zeugnissen von Überlebenden der Shoah und des Tutsizids“. In: *dive-in* 3.1 (2023).

³² Ruth Klüger: *weiter leben. Eine Jugend*. München: Dtv 1994, S. 107-108.

³³ Für eine Theorie des Kitsches vgl. Theodor W. Adorno: „Kitsch“. In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 18. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984, S. 291-794; Hermann Broch: „Das Böse im Wertsystem der Kunst“. In: ders.: *Schriften zur Literaturtheorie*. Bd. 9.2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1975, S. 119-157.

transferiert werden könne, und unter Abschreibung seiner Vorzeit ohne weitere Umstände ein neues Leben zu beginnen, möchte dem als gespenstisch empfundenen Eindringling nur mit einem Gewaltspruch antun, was man längst sich selbst anzutun gelernt hat. Man verdrängt die Geschichte bei sich und anderen, aus Angst, dass sie einen an den Zerfall der eigenen Existenz gemahnen könnte, der selbst weitgehend im Verdrängen der Geschichte besteht. [...] Darum wird Trauer nicht mehr als alles andere verschandelt, bewusst zur gesellschaftlichen Formalität gemacht [...].³⁴

4 Beredte Stimmen, verstummende Stimmen

Die Rolle, die *Hotel Ruanda* für die internationale Wahrnehmung des Genozids an den Tutsi gespielt hat, unterliegt keinerlei Zweifel. Von größter Ambivalenz sind jedoch die Folgen seiner erfolgreichen Rezeption. Der reale Rusesabagina wurde mehrfach geehrt, nämlich unter anderem mit dem

Immortal Chaplains Prize for Humanity (2000), the Presidential Medal of Freedom awarded by President George W. Bush (2005), the National Civil Rights Museum Freedom Award (2005), the Humanitarian Award from the Conrad N. Hilton Foundation (2005), the Lantos Human Rights Prize (2011), and several honorary degrees.³⁵

Die öffentliche Aufmerksamkeit trug dazu bei, dass sich der Blick auf die Gewalt vom Frühjahr und Sommer 1994 ‚humanisierte‘. Damit meine ich die Erkenntnis, dass durchaus nicht alle Hutu den Genozid unterstützt haben. Heute wird die Zahl der ermordeten Oppositionellen, in deren Pässen diese Zugehörigkeit vermerkt war,³⁶ auf ca.

³⁴ Theodor W. Adorno, Max Horkheimer: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Frankfurt a. M.: Fischer 1988, S. 226.

³⁵ Dokotum: Remembering the Tutsi Genocide in Hotel Rwanda (2004), S. 144.

³⁶ Zur Entstehung der Separierung in drei Gruppen während der Kolonialisierung, erst durch das Deutsche Kaiserreich, dann durch Belgien vgl.: Anne D. Peiter: „Die Ethnogenese und der Tutsizid in Ruanda. Überlegungen zum kolonialen Erbe mit Blick auf die deutsche Kolonialfotografie“. In: Zeitgeschichte digital. Leibniz-Zentrum für zeithistorische Forschung. <https://doi.org/10.14765/zzf.dok-2797>; dies.: „Die Watussi auf dem Wasser. Überlegungen zu kultur-, fotografie- und literaturgeschichtlichen Quellen eines Schiffsnamens und seiner ethnifizierenden Ausdeutung“. In: Nordelbingen. Beiträge zur Geschichte der Kunst und Kultur,

200.000 Menschen geschätzt. Figuren wie die des Films machen folglich darauf aufmerksam, dass Alternativen bestanden und ‚abweichendes‘, ‚alternatives‘ Verhalten sowohl 1994 als auch bei den vorherigen Massakern (während der so genannten ‚sozialen Revolution‘, d.h. 1959, dann 1963 und 1973, schließlich im Kontext des Bürgerkriegs 1990–1994) wirklich vorkam. Um keiner einseitigen Schwarz-Weiß-Zeichnung der Bevölkerungsmehrheit, also der Hutu, zu verfallen, ist es erst einmal begrüßenswert und in gewissen Grenzen auch erkenntnisfördernd, dass von Figuren wie diesem Hotelmanager erzählt wird.

Als positives Element des Films ist darüber hinaus zu werten, dass zumindest in Ansätzen die verengten Spielräume skizziert werden, in denen zum Helfen bereite Menschen agierten. Dass es in diesem „volkstümlichen“ bzw. „populären Genozid“³⁷ angesichts der massiven Beteiligung von Zivilist:innen – Frauen wie Männern, ja zum Teil sogar Jugendlichen, wenn nicht gar Kindern³⁸ – schwierig war, sich dem Zwang zur mordenden Vergemeinschaftung zu entziehen, ist von der historischen Forschung bezüglich öffentlich bekannter Persönlichkeiten herausgearbeitet worden. Die Frage nach den Freiräumen für die ‚kleinen Leute‘ ist in sich komplex und widersprüchlich.³⁹ Hutu, die ihre Nachbar:innen oder verfolgte Verwandte retteten, erkauften sich diese Freiheit mitunter durch die Beteiligung an Massakern, die sie gegen Unbekannte richteten.⁴⁰ Es kam auch vor, dass sich Menschen zunächst bedingungslos der Vernichtungslogik ergaben und erst im Laufe der Zeit umzudenken begannen.⁴¹ Oder es geschah in chronologischer Hinsicht das genaue Gegenteil: Solange es – mitunter regional bedingt –

Literatur und Musik in Schleswig-Holstein (2024). https://macau.uni-kiel.de/receive/macau_mods_00005296.

³⁷ Der Begriff stammt von: Jean-Paul Kimonyo: Rwanda. Un génocide populaire. Paris: Karthala 2008.

³⁸ Zur Rolle von Kindern im Genozid – und zwar sowohl als Opfer, als auch „Täter“ vgl.: Héléne Dumas: „Enfants victimes, enfants tueurs. Expériences enfantines (Rwanda, 1994)“. In: Vingtième siècle 122.2 (2014), S. 75-86.

³⁹ Das Autorinnen-Team, das unter dem Titel „Hört uns zu!“ auch die Frage nach dem Grad der Gefährdung von zum Helfen bereiten Hutu stellt, richtet sich an den Forschungen von Christopher Browning aus und meint, das Risiko sei im Nachhinein hochgespielt worden (vgl. Sylvie Barakwira et al.: Entendez-nous!. Kigali: Histoires et images 2024). – Die Parallelführung bezieht sich auf: Christopher Browning: Ganz normale Männer. Das Reserve-Polizeibataillon 101 und die „Endlösung“ in Polen. Frankfurt a. M.: Rowohlt 2016.

⁴⁰ Beispiele dafür finden sich in: Jean Hatzfeld: Une saison de machettes. Paris: folio 2003.

⁴¹ Allgemein zum Aspekt des ländlichen Kontextes, in dem sich die Mehrzahl der Massaker vollzogen: Anne D. Peiter: „Der Alltag des Tötens. Der Tutsid in Ruanda als ‚landwirtschaftlicher Genozid‘ im Spiegel von Jean Hatzfelds Täter-Interviews“. In: Wiener digitale Review (2024). DOI: 10.25365/wdr-05-02-07.

noch eine gewisse Übereinkunft mit anderen Menschen gab, dass man nicht einfach so töten dürfe, kam die Mordmaschine nicht recht in Gang.⁴² Sobald jedoch die *Interahamwe* als ‚Lehrmeister‘ und ‚Kontrolleure‘ in Sachen Tötung in Erscheinung traten, änderte sich das Bild und wurde der Vernichtungslogik auch von Seiten derjenigen nachgegeben, die sich erst gegen die Massaker erklärt hatten. Verwandte töteten mitunter Mitglieder ihrer eigenen Familie – z.B. Frauen ihre Tutsi-Männer oder ‚Mischlings‘-Kinder – bzw. sie ergaben sich dem Druck der eigenen Hutu-Familie, damit diese an ihrer Stelle tötend in Erscheinung trete.⁴³ Manche Täter:innen hatten ein ausgedehntes Gewohnheitswissen bezüglich extremster Formen von Gewalt, weil es zu Massakern und Massenvertreibungen schon in den eben genannten Gewaltakten vorheriger Jahrzehnte gekommen war.⁴⁴

5. Die Ambivalenz der Ehrungen

Was nun den amerikanischen Blick auf diese vielen, mitunter äußerst widersprüchlichen Haltungen im Genozid betrifft, so muss hervorgehoben werden, dass es George W. Bush, als er 2005 Rusesabagina ehrte, nicht nur um diesen einen Mann zu tun war.⁴⁵ Vielmehr wurde durch die Zelebration rund um diese vermeintlich ‚reine‘ ‚Lichtgestalt‘ auch eine Art unreflektierter ‚Ausgleich‘ für die unterlassene Hilfeleistung geschaffen, der sich sowohl die UNO insgesamt, als auch die USA ab dem 6. April 1994 schuldig gemacht hatten.⁴⁶ Damals waren fast sämtliche Soldaten der UNO-Truppen aus Ruanda abgezogen

⁴² Dies wird ausgeführt in: *Aucun témoin ne doit survivre. Le génocide au Rwanda*. Hg. v. Human Rights Watch. Paris: Karthala 1995.

⁴³ Ein solcher Fall wird dokumentiert von einem Überlebenden, der wie all seine Geschwister von der eigenen Mutter, einer mit einem Tutsi verheirateten Hutu, verraten wurde: Albert Nsengimana [in Zusammenarbeit mit Hélène Cyr]: *Ma mère m’a tué*. Paris: Hugo Document 2019, S. 54-55.

⁴⁴ Vgl. Antoine Mugesera: *Les conditions de vie des Tutsi au Rwanda de 1959 à 1990. Persécutions et massacres antérieurs au génocide de 1990 à 1994*. Kigali: Édition Dialogue 2014. – Einschlägig auch: Anne D. Peiter: „Migration – Krieg – Genozid. Zur Migrationserfahrung in autobiografischen Texten von Überlebenden des Genozids an den Tutsi Ruandas“. In: *Archiv für Sozialgeschichte* 64 (Thema: „Migration in der Moderne“, hg. v. Philipp Kufferath) (2024), S. 1-22.

⁴⁵ https://georgewbush-whitehouse.archives.gov/news/releases/2005/11/images/20051109-2_p110905pm-0363jpg-515h.html (abgerufen am 6.9.2024).

⁴⁶ Dieses Problem wird, hier bezogen vor allen Dingen auf Frankreich, herausgearbeitet in der mehr als tausend Seiten umfassenden, von Emmanuel Macron in Auftrag gegebenen Studie: *La France, le Rwanda et le génocide des Tutsi (1990–1994)*. Rapport remis au Président de la République. Paris 2021. <https://www.vie-publique.fr/raFrance279186-rapport-duclert-la-france-le-rwanda-et-le-genocide-des-tutsi-1990-1994> (abgerufen am 17.11.2023).

worden, so dass sich die Opfer schutzlos dem Mordapparat ausgesetzt sahen. Man könnte diese Logik der Ehrung als Form der politischen Verdrängung interpretieren: Indem Bush Rusesabagina ehrte, ehrte er nicht nur diesen, sondern ehrte er vor allen Dingen die erleichternde Feststellung, selbst als Ehrender in Erscheinung treten, d.h. sich auf die Seite des ‚Guten‘ – in individueller Verdichtung, aber auch in paradigmatischer Überhöhung hin zum ‚*allgemein und überhaupt Guten*‘ – stellen zu können. Da die Ehrung in Kombination mit dem hohen Bekanntheitsgrad des Films korrelierte, profitierte Bush völlig selbstbezogen von diesem Prestige – so, als enthalte dasselbe ein quasi-juristisches ‚Beweismaterial‘ für die Behauptung, mit Leuten wie Rusesabagina habe man den ‚Schindler Afrikas‘ gefunden, so dass letztlich ‚doch noch alles gut‘ werde.

Gegen diese kritische Lesart, die auf eine Art erzählerischen Mitläufertums und die Abkehr von der realen Rolle der USA bei der Verhinderung des militärischen Eingreifens in Ruanda hinausläuft, kann wiederum eingewendet werden, dass der Genozid in den USA noch weniger Aufmerksamkeit auf sich gezogen hätte, wenn es nicht diesen einen Film gegeben hätte.

For many non-Rwandans, George’s film is the only knowledge they have of Rwanda, so in terms of popular culture, *Hotel Rwanda* controls the international narrative of the Genocide against the Tutsi.⁴⁷

Ganz pragmatisch betrachtet, hat *Hotel Ruanda* das ‚Thema‘ wenigstens auf den Tisch der Unterhaltungsindustrie gebracht, so dass in einem ersten Schritt – wenn auch begleitet von Skepsis – die Hoffnung gehegt werden darf, das allgemeine Bewusstsein für die Möglichkeit der Entstehung von Kontexten, in denen ‚eine zweite Shoah‘ stattfindet, sei wenigstens ansatzweise gestärkt worden. Andererseits muss mit Leshu Torchin in einem dialektischen Umschlag aber auch das Folgende festgehalten werden:

Comparisons to *Schindlers List* apply here. In one case, a U.N. convoy of Tutsi refugees is cut off by Interahamwe, a scene that contains all the thrills and eventual release as Schindler’s runaway train to Auschwitz. One subplot involves the search for lost orphans and results in a triumphant, concluding freeze-frame. The

⁴⁷ Hitchcott: Seeing the Genocide against the Tutsi through someone else’s eyes, S. 936.

melodrama possibly guards against audience disaffection amidst the repeated denunciations of global inaction, and such scenes do make for an exciting film. They supply the necessary emotion that some may find lacking in the social critique, and yet this narrative pattern of danger followed by salvation risks promoting the very complacency that George seeks to unsettle. “How horrible,” and “Whew, that was close,” we might say before returning to our popcorn.⁴⁸

Dokotum wiederum hat darauf hingewiesen, dass bei der Interpretation von Georges Film ein kaum bemerkter Aspekt hervorgehoben zu werden verdient, der die Filmkritik von ihrem Interesse für die Rezeption durch ein westliches Publikum weg- und zur Frage nach der Rezeption durch die Überlebenden hinführen müsse. Die These lautete, dass der Widerspruch zwischen dem, was der Film erzählt, und dem, was die Betroffenen damals im Hotel erlebten, auf eine Retraumatisierung der Letztgenannten hinauszulaufen droht. Weil die Filmindustrie eine politische und gesellschaftliche Sogwirkung entfaltet, durch die Menschen wie Rusesabagina jeglicher kritischen Analyse entzogen sind, treten diejenigen, um die es vorgeblich geht – nämlich die Verfolgten – dauerhaft in den Hintergrund. Ihre Stimme existiert erst gar nicht. Dokotum berichtet vom Ausgang seiner Recherchen:

In an email correspondence I had with retired senator Wellars Gasamagera (2012), who was a refuge in Mille Collines from April 12 to May 28, he explained to me why survivors are tired of interviews: “I may warn you though, that people have been so much disappointed by Rusesabagina’s movie and book and the subsequent undue interest the man met from the western world, that many were disappointed to the point of no longer accepting to give interviews.”⁴⁹

Das ist auch ein Gedanke, der in dem 2024 erschienen, autobiographischen Buch *Le convoi* der Überlebenden Beata Umubyeyi Mairesse subtil entwickelt wird.⁵⁰ Ihr geht es um die Schwierigkeit, an fotografische Aufnahmen zu gelangen, die 1994 durch Journalisten der BBC von ihrer und anderer Kinder Rettung aufgenommen worden waren. Ungewollt hatte

⁴⁸ Leshu Torchin: „Hotel Rwanda by Terry George and A. Kitman“. In: *Cinéaste* 30.2 (2005), S. 46-48, hier S. 48.

⁴⁹ Dokotum: *Remembering the Tutsi Genocide in Hotel Rwanda* (2004), S. 141.

⁵⁰ Beata Umubyeyi Mairesse: *Le convoi*. Paris: Flammarion 2024.

eine regelrechte, ikonographische ‚Enteignung‘ der eigenen Lebensgeschichte stattgefunden, der die Autorin durch jahrelange Bildrecherchen zu begegnen versuchte. Es zeigt sich also, dass mit dem Film auf ähnliche Weise sehr grundsätzliche Problematiken zur Debatte stehen.

6. Gekidnappte Erinnerungen

Die erinnerungspolitischen Ambivalenzen und Gegensätze kommen an diesem Punkt jedoch keineswegs zu ihrem Ende. Die Geschichte des realen Rusesabagina reicht bis hinein in die Gegenwart. Nachdem er – ganz in Übereinstimmung zu dem, was der Film in seinem Abspann erzählt – 1996 nach Brüssel gezogen war, ergaben sich internationale Einladungen, die auch von einem Nachbarland Ruandas, nämlich von Burundi, ausgingen. Ein dortiger Pfarrer bot Rusesabagina 2020 an, ihm einen Besuch abzustatten, doch die Privatmaschine, die eigens gechartert worden war, wurde heimlich umgelenkt und landete entgegen den Erwartungen seines Passagiers in der ruandischen Hauptstadt Kigali. Nach Rusesabaginas Zeugnis wurde er umgehend verhaftet, an einen unbekanntem Ort verbracht, dort gefoltert und in einem nachfolgenden Prozess, ausgehend von neun Anklagepunkten, wegen Terrorismus zu fünfundzwanzig Jahren Haft verurteilt.

While these allegations are contested, they cast the role of Hotel Rwanda in building up the profile of Paul Rusesabagina under new light as the platform of the film's fame which popularized him slowly becomes a platform for dissent and alleged clandestine activities that threaten the peace and security of Rwanda and the wider project of justice, peace, and reconciliation.⁵¹

Auf den politischen Druck der USA hin kam Rusesabagina zwar nach einem Jahr Gefängnis wieder frei, doch es soll ihm das Versprechen abgenommen worden sein, sich nicht länger politisch über Ruanda zu äußern. Mit Interesse und Bewunderung berichten westliche Medien seither von dem Umstand, dass sich Rusesabagina diesem Druck nicht gebeugt hat.⁵² Festhaltenswert bleibt, dass sich in Ruanda eine Gewalt vollzogen hatte, die berechtigterweise Protest hervorrief.

⁵¹ Dokotum: Remembering the Tutsi Genocide in Hotel Rwanda (2004), S. 145.

⁵² Vgl. zur Berichterstattung des Jahres 2023: „Emprisonné 939 jours, l'opposant rwandais Paul

Die ausführliche Berichterstattung, die die Verhaftung und der Prozess gegen Rusesabagina auf sich gezogen haben, verweisen auf eine weitere, komplexe Geschichte, die dieses Mal nicht mit dem fehlenden Eingreifen der internationalen Organisationen oder der USA zu tun hat, sondern mit der politischen Konkurrenz zwischen Rusesabagina und dem Präsidenten Paul Kagame.⁵³ Ob Rusesabagina wirklich, wie es in der Anklageschrift hieß, eine terroristische Organisation mitfinanziert hat oder nicht; ob es Kagame um die Ausschaltung eines unliebsamen Konkurrenten ging oder ob die Absicht eine Rolle spielte, nicht allein dem Exilierten einen Prozess zu machen, sondern auch seiner kinematographischen Vermarktung, soll und kann hier nicht diskutiert werden. Festzuhalten ist allein, dass die Dominanz des amerikanischen Kinos in Ruanda z.T. als autoritäre Vorgabe wahrgenommen wird, so dass mit der Debatte um den Film und seinen Protagonisten immer auch die erinnerungspolitischen Auseinandersetzungen in Ruanda, die unterlassene Hilfe während des Genozids und das Bestreben der ruandischen Regierung nach Autonomie verhandelt werden. Von einer „multidirektionalen Erinnerung“ im Sinne Michael Rothbergs kann, so könnte man die Antagonismen zusammenfassen, gerade nicht die Rede sein⁵⁴ – vielmehr bestehe die Gefahr einer machtbedingten (d.h. kulturindustriellen) Vereinseitigung.

Man sieht also: *Schindlers Liste* und sein modellbildender Charakter werden in bestimmten Kontexten als problematischer Eingriff in das Bemühen betrachtet, als post-genozidale Gesellschaft zu neuen Formen des Zusammenlebens zwischen Hutu und Tutsi zu finden. Der Kampf gegen die negationistische These vom ‚doppelten Genozid‘ und die Anerkennung der Tatsache, dass die Tutsi *als* Tutsi, d.h. um ihrer bloßen Geburt willen, ermordet worden waren, soll hier kombiniert werden mit dem ‚Versöhnungs‘-Versuch, der auf der Abschaffung ‚ethnischer‘ Markierungen und das allen gemeinsame ‚Ruander:in-Sein‘ beruht.

Rusesabagina voit dans sa libération ‘un miracle’“. In: France 24. <https://www.youtube.com/watch?v=G19Hneac3gl> (abgerufen am 24.08.2024). – Paul Rusesabagina, opposant rwandais libéré de prison, est arrivé aux Etats-Unis. In: Le Monde, 30. März 2023. https://www.lemonde.fr/afrique/article/2023/03/30/libere-de-prison-l-opposant-rwandais-paul-rusesabagina-est-arrive-aux-etats-unis_6167493_3212.html (abgerufen am 24.08.2024).

⁵³ Hôtel Rwanda: un film qui s'est avéré être une arme à double tranchant pour Kigali. In: The conversation, 8.11.2022. <https://theconversation.com/hotel-rwanda-un-film-qui-sest-avere-etre-une-arme-a-double-tranchant-pour-kigali-194194> (abgerufen am 24.08.2024).

⁵⁴ Michael Rothberg: Multidirektionale Erinnerung. Holocaust-Gedenken im Zeitalter der Dekolonisierung, Frankfurt a. M.: Metropolis 2021.

Auf der anderen Seite durchziehen jedoch Bezüge zur Shoah die gesamte ruandische Erinnerungsliteratur.⁵⁵ Die Überlebenden versuchen mit großer Häufigkeit, sich von der jüdischen Katastrophen-Erfahrung her zu denken. Insofern geht es keineswegs um eine grundsätzliche Abwehr gegenüber Filmen zur Shoah. Die Kritik an *Hotel Ruanda* hat nichts mit Erinnerungskonkurrenz zu jüdischen Überlebenden zu tun, und auch nicht mit einem mangelnden Interesse an der Vernichtungspolitik, die sich Jahrzehnte zuvor gegen die Jüd:innen Europas gerichtet hatte. Das Gegenteil ist der Fall: Die Shoah ist für viele überlebende Tutsi unverkennbar ein wichtiger Bezugspunkt. Autobiographien aus Ruanda, die Anschluss an Zeugnisse zur Shoah suchen; Kontakte zwischen Yad Vashem und ruandischen Gedenkstätten; Auschwitz-Besuche ruandischer Überlebender und ähnliches mehr illustrieren das wache Interesse. Umgekehrt tragen Gedenkorte wie das „Mémorial de la Shoah“ in Paris dem Bedürfnis nach dialogisierender Erinnerung Rechnung. Damit ist gemeint, dass die Shoah und der Genozid an den Tutsi in Verbindung zueinander gebracht werden. Ich selbst nenne dies im Rückgriff auf eine Metapher von zusammenfließenden Flüssen die „konfluierende Erinnerung“ – in Abgrenzung von der „konfligierenden“.

Hier sei als Beispiel für die Pariser Erinnerungspraxis nur die Ausstellung genannt, die in diesem Jahr, pünktlich zum 30. Jahrestag des Tutsizids, direkt neben den Gedenktafeln für die „Gerechten unter den Völkern“, die im Zweiten Weltkrieg Jüd:innen gerettet hatten, im öffentlichen Raum aufgestellt worden ist: Als Passant:in kann man sich diesen Dialog zwischen dem Gedenken an die Shoah und dem Gedenken an die ermordeten Tutsi auf der Straße, gleichsam im Licht der jüdischen Erinnerung, ansehen. Die Namen der ‚Gerechten‘ der Jahre 1939 bis 1945 werfen in Paris sozusagen ihr Licht auf das, was über Ruanda zu lernen ist.

Interessant bezüglich von Terry Georges Film und seiner Beziehung zu *Schindlers Liste* ist im gegebenen Kontext vor allem, dass die Hollywood-Produktion den Kampf um Bedeutungen, Vereinnahmungen oder, im Gegenteil, Ablehnungen auf unterschiedlichen Ebenen befeuert hat. Internationale Interpretationen stehen gegen bestimmte Segmente der ruandischen Erinnerungsliteratur; der Widerstreit unterschiedlicher, politischer Kräfte in Ruanda korreliert mit einer Stellungnahme zugunsten oder zuungunsten des Films usw. Es ergibt sich der Eindruck, dass es, bedingt durch den *Hotel Ruanda*, fast

⁵⁵ Vgl. Peiter: Der Genozid an den Tutsi Ruandas.

unmöglich geworden ist, interpretative Zugänge zu dem zu gewinnen, was im Hôtel des Milles Collines, dem „Hotel der tausend Hügel“, *wirklich* vor sich gegangen ist. Kulturindustrielle wie politische Reaktionen auf die Wirklichkeit schieben sich vor die ‚Wahrheit‘, so dass hier ein Extrembeispiel für das Verschwinden derer vorliegt, die sich mit konkret Erlebtem und Erlittenen zu Wort zu melden versuchten.

7. Rusesabagina als Opfer?

Paradoxerweise kann postuliert werden, dass sogar Rusesabagina, diesem mit einer Tutsi verheiratetem Hutu, der Gefahr zu unterliegen scheint, nicht mehr recht zu wissen, was damals eigentlich genau gewesen ist. Ich will mit dem folgenden Konzept *keinerlei* historische Parallele implizieren. Ich beziehe mich allein auf den theoretischen Rahmen: In der Forschung zum Leben Adolf Hitlers gibt es einen Ansatz, der in psychologischer Hinsicht für den ruandischen Kontext Anknüpfungspunkte bietet. Das Konzept lautet, eine von starker, öffentlicher Verehrung umgebene Person könne zum ‚Opfer des Mythos ihrer selbst‘ werden, d.h. an das zu glauben beginnen, was die Umwelt über sie in die Welt setzt.⁵⁶

Wenn dies stimmte, dann wäre kaum damit zu rechnen, dass durch die starke Präsenz Rusesabaginas in Presse, Medien und Talk-Shows je eine Art von ‚Korrektur‘ oder ‚Richtigstellung‘ erreicht werden kann. Zu weit wäre die Autonomisierung von Diskursen, Gegendiskursen, wechselnden politischen Vereinnahmungen – national wie international –, Überblendungen zwischen Spielbergs und Georges Film bereits fortgeschritten, um jenseits dieser ‚Diskurseffekte‘ und ihrer Rückkopplungen noch einen Konsens zu ermöglichen. Rusesabagina wäre dann nicht nur wegen seiner eigenen ‚Heldentaten‘ ein Vertreter von Widerstand gegen tödliche Formen von Opportunismus. Vielmehr müsste er auch als eine Art von ‚Schindler-Erbe‘, von ‚Schindler-Sohn‘ gelten, der schlicht bestätigt bzw. bestätigen *muss*, was man seit Spielbergs Film immer schon gewusst zu haben glaubte.

Aus der Feststellung, wie stark *Hotel Ruanda* als moralisierend-verkitschende Vorgabe gewirkt hat, soll nun aber keineswegs der Schluss gezogen werden, Rusesabagina könne allein auf radikal konstruktivistische Weise, nämlich als Produkt

⁵⁶ Ian Kershaw: Der Hitler-Mythos. Führerkult und Volksmeinung. Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt 1999.

eines komplexen Geflechts von frei flottierenden ‚Diskursen‘ ohne jede Verankerung in so etwas wie ‚Wirklichkeit‘ betrachtet werden. Vielmehr interessiert mich bei dem Gedanken, es ergäben sich durch die Verkitschung Verbindungen zwischen Shoah- und Tutsizid-Verfilmungen, ganz im Gegenteil die Möglichkeit zum historischen Korrektiv. Damit meine ich, dass eine bestimmte Darstellung von opportunistischem Verhalten, das im Film strategisch zur Rettung von Menschenleben eingesetzt wird, durch die Kenntnisse, über die wir dank der Forschung verfügen, durchaus einer historisch informierten Kritik unterzogen werden kann. Auf diese Weise tritt dann endlich wieder die Bedeutung der verdrängten Stimmen zutage, die der Seite der Überlebenden zugeordnet werden können.

8. Ein außergewöhnlich gewöhnlicher Mann

Es soll also dafür plädiert werden, den Film allein als – populärkulturellen und damit marktformigen – Ausgangspunkt für Texte zu nehmen, die auf ganz andere Weise, nämlich gespeist aus der Furchtbarkeit des Erlebten, vom Hôtel des Milles Collines erzählen. Eine Deutungsmacht, die sich durch die ökonomische Potenz und die Distributionsmechanismen der Filmindustrie ergeben haben, könnten auf diese Weise – so die utopische Hoffnung – wenigstens ansatzweise konterkariert werden.

In his testimony *Inside the Hotel Rwanda: The Surprising True Story and Why it Matters*, genocide survivor and former Rwandan public prosecutor Edouard Kayihura, who sheltered in the Hôtel des Mille Collines during the genocide, condemns George’s film as ‘present[ing] a story filled with falsehoods’ [...]. Another testimony by fellow survivor Ancilla Mukangira, who was brought to the hotel for safety by Senegalese UNAMIR Captain Mbaye Diagne, describes how she walked out of the film in disgust because ‘Hotel Rwanda shows neither the horrors we experienced nor the way Paul Rusesabagina frustrated our efforts to find a way out of that terrible situation’ [...].⁵⁷

⁵⁷ Hitchcott: Seeing the Genocide against the Tutsi through someone else’s eyes, S. 940. – Hitchcott bezieht sich auf: Eduard Kayihura, Kerry Zukus: *Inside the Hotel Rwanda. The Surprising True Story and Why it Matters*. Dallas, Texas: Ben Bella Books 2014, S. xxxi.

Dies sind nicht die einzigen Zeugnisse, die in diesem Kontext zählen:

Mukangira's account of her time in the Mille Collines is included in Alfred Ndahiro and Privat Rutazibwa's 2008 book published in response to the success of Hotel Rwanda. In this book, 74 survivors give statements about living in the hotel for their own safety, most of them testifying that Rusesabagina charged them for rooms and made them pay for food and drink. If they had no money, refugees were asked to sign pledges that they would repay the manager once the genocide had ended.⁵⁸

Die Autobiographie mit dem Titel *An ordinary man* (2006), in der sich Rusesabagina in einer Geste demonstrativer Bescheidenheit (er sei ein ganz ‚normaler‘ Mann) gegenüber seinem bewundernden Publikum darzustellen versuchte,⁵⁹ wäre, wenn man den eben genannten Zeugnissen Gewicht beimessen würde, nicht mehr so zentral. Es würde sich vielmehr der Blick weiten auf die ‚kleinen‘, unbekanntes ‚Schindlers‘ – oder, stärker noch, auf die Unmöglichkeit, durch die Konzentration auf einige, wenige Rettungen einen ‚Ausgleich‘ für die eine Million Menschen zu finden, die 1994 in einem Zeitraum von nur hundert Tagen den Tod fanden.⁶⁰ Es könnte dann auch eine kritische Distanz zu der Art und Weise entwickelt werden, mit der Rusesabaginas Autobiographie im Internet vermarktet wird:

The life story of Paul Rusesabagina, the man whose heroism inspired the film Hotel Rwanda. As his country was torn apart by violence during the Rwandan genocide of 1994, hotel manager Rusesabagina – the “Oskar Schindler of Africa” – refused to bow to the madness that surrounded him. Confronting killers with a combination of diplomacy, flattery, and deception, he offered shelter to more than 12,000 [sic!] members of the Tutsi clan [sic!] and Hutu moderates, while homicidal mobs raged outside. This book explores what the film could not: the inner life of the man who

⁵⁸ Hitchcott: Seeing the Genocide against the Tutsi through someone else's eyes, S. 940.

⁵⁹ Paul Rusesabagina mit Tom Zoellner: *An Ordinary Man. The true story behind “Hotel Rwanda”*. London: Bloomsbury Publishing PLC 2006.

⁶⁰ Solche Texten werden analysiert in: Anne D. Peiter: „Invektiven im Genozid. Zu Zeugnissen von überlebenden Tutsi“. In: *Invective Discourse*. Hg. v. Heidrun D. Kämper, Simon Meier-Vieracker, Ingo H. Warnke. Berlin: De Gruyter, S. 149-175.

became the most prominent public face of that terrible conflict [sic!]. Rusesabagina tells his full story – the son of a rural farmer, the child of a mixed marriage, the career path which led him to become the first Rwandan manager of the Belgian-owned hotel – all of which contributed to his heroic actions in the face of horror.⁶¹

An dieser Darstellung sind gleich drei Dinge problematisch. Erstens sieht sich die Zahl von 1.268 aus dem Hotel Geretteten in einem bedenkenlosen Zahlen-Sprung um das Zehnfache erhöht: Plötzlich hat der ‚Schindler Afrikas‘ sagenhafte 12.000 Verfolgte gerettet – seinen ‚Vorgänger‘ aus der Shoah um genau dieses Zehnfache ‚übertreffend‘. Der Zufall nämlich wollte es, dass sich die Rettungsaktionen Oskar Schindlers, dieses deutschen ‚Bruders im Geiste‘, ebenfalls auf rund 1.200 Menschen bezogen hatten – eine weitere, erzählerisch ‚ausbeutbare‘ Parallele, die jedoch nichts daran ändert, dass man es beim Hin und Her zwischen dem einen und dem anderen Schindler mit Zahlen generell nicht so genau nimmt. 1.200 oder 12.000 Menschen – was sollte daran schon wichtig sein?

Den Nullen am Ende kommt also keine Bedeutung oder Realitätshaltigkeit zu, es stehen keine konkreten Menschen mehr hinter ihnen, ja mehr noch: Die ‚Geretteten‘ – die man übrigens besser als ‚Übriggebliebene‘ zu bezeichnen hätte –, sind nichts weiter als das vernachlässigbare ‚Anhängsel‘ eines kinematographischen Personenkults, durch den sich das Publikum seinem moralisch grundierten Gefühlsgenuss rund um einen Einzelnen hingeben kann.

Der zweite Kritikpunkt betrifft den Begriff des „clans“, der nicht nur eine Exotisierung von ‚typisch afrikanischer‘ Gewalt nahelegt, sondern auch verkennt, dass die klare Separierung von Hutu, Tutsi und Twa der Geschichte von Identitätsbildungen entspricht, die völlig imaginär waren und im Kolonialismus ihren Ursprung hatten.⁶² Diese Zusammenhänge sind in den unverzichtbaren Büchern des französischen Historikers Jean-Pierre Chrétien eindrucksvoll dokumentiert worden.⁶³

⁶¹

https://books.google.com/books?id=2e14NQAACAAJ&dq=An%20Ordinary%20Man%20%3A%20An%20Autobiography&hl=fr&source=gbs_book_other_versions (abgerufen am 30.8.2024).

⁶² Vgl. Josias Semujanga: „Von Propagandaerzählungen und Jagderzählungen im Genozid in Ruanda“. In: Zeitschrift für Genozidforschung 5.1 (2004), S. 8-39.

⁶³ Ich verweise hier nur auf zwei seiner Publikationen: Jean-Pierre Chrétien: „Hutu et Tutsi au Rwanda et au Burundi“. In: Au cœur de l'ethnie. Ethnies, tribalisme et Etat en Afrique. Hg. v. Jean-Loup Amselle, Elikia M'Bokolo. Paris: La découverte 1999, S. 129-166; Jean-Pierre Chrétien, Marcel Kabanda: Rwanda. Racisme et génocide. L'idéologie hamitique. Paris: Éditions Belin 2016.

Drittens und letztens ist festzuhalten, dass der Begriff des „conflicts“ leicht missbraucht werden kann. Er legt nahe, dass es zwei oder mehr Gruppen gegeben habe, die sich als antagonistische Kräfte gegenüberstanden. Das wiederum impliziert eine gewisse Gleichrangigkeit aller Beteiligten. In Wirklichkeit aber müssen der Bürgerkrieg der Jahre 1990–1994 und der Genozid kategorial klar voneinander unterschieden werden,⁶⁴ denn sonst entsteht die Gefahr, dass die Massenvernichtung als bloßes ‚Derivat‘ der Auseinandersetzungen im gleichzeitigen Bürgerkrieg verharmlost wird.⁶⁵

9 Ausblick: Geschlechterklischees und Genozid-Kitsch

Doch selbst wenn die Buch-Werbung diesen letzten Punkt nicht so gemeint haben sollte, zeigt sich, dass es zu einer Abstraktion von all dem Konkreten kommt, das in den drei Monaten des Genozids im Hotel des Milles Collines (sowie über dieses Hotel hinaus) vor sich gegangen war. Es ist wiederum dieser Aspekt – nämlich die Loslösung von der Wirklichkeit –, die zu der Idee hinführt, der europäische wie der afrikanische ‚Schindler‘ seien Exponenten eines Genozid-Kitsches, der mit der Feier eines vorgeblich opportunistischen Verhaltens ein immer schon vorausgesetztes, ungestört optimistisches Menschenbild zu retten versucht.

Was aber hat man nun abschließend unter diesem Begriff des ‚Kitsches‘ zu verstehen? Dies soll die Frage sein, mit der ich meine Überlegungen beende und zugleich auf eine letzte Filmszene hinlenke. Die Verkitschung, so muss konstatiert werden, liegt wesentlich in der Heroisierung der Einzelfigur und in der Beiläufigkeit, mit der alle anderen Figuren – nicht zuletzt Rusesabaginas Frau – in *Hotel Rwanda* behandelt werden. Während die Figur des Mannes, darin dem filmischen Schindler ähnlich, auf allen Schauplätzen zugleich agiert, d.h. eine regelrechte Ubiquität entwickelt – mal rast er, von ruandischen Militärs bzw. Milizen begleitet, durch die Stadt, mal weist er im Hotel seine Angestellten an, mal kümmert er sich durch einen eiligen Sprung hinauf aufs Dach des

⁶⁴ Dies geschieht auf exemplarische Weise in dem wichtigen Buch von: H el ene Dumas: G enocide au village. Le massacre des Tutsi au Rwanda. Paris: Éditions Seuil 2014.

⁶⁵ Weiter heißt es in der Buchwerbung: „An Ordinary Man draws parallels between what happened in Rwanda with other genocides throughout history [...]. It concludes with an exploration of the tremendous power of words to sow hatred, but also to bring life and hope.“ <https://www.amazon.fr/Ordinary-Man-Story-Behind-Rwanda/dp/0747583048> (abgerufen am 30.8.2024).

Hotels um seine verängstigte Familie –, sieht sich gerade die Frau, eine Tutsi, in die Rolle anhaltender Passivität und permanenter, psychologischer Zusammenbrüche gedrängt. Ihr muss zugestanden werden, dass sie ihren Mann von der gar zu großen Konzentration auf die Kernfamilie abhält, indem sie ihm die Bereitschaft abverlangt, auch an das Leben der anderen Verfolgten zu denken. Doch sonst reduziert sich ihre Rolle fast ausschließlich auf verzweifelte Umarmungen mit ihren Kindern, ihrem Mann oder allen zusammen. Wirklich aktiv oder zur Entscheidungsträgerin wird sie fast nie.

Auf einseitige Weise interessiert sich der Film also für die Profilierung der Handlungsmacht des männlichen Einzelnen. Er setzt damit die Schwierigkeiten der Rettungsabsicht als Erzählelement ein, von denen von Beginn an klar ist, dass sie alle durch heroische Entschiedenheit überwunden werden können. Die Hürden sind in Wirklichkeit nie Hürden, sondern – darin erneut Spielbergs Film ähnlich – nichts weiter als Versatzstücke, die der Spannungssteigerung dienen.

Diese Beobachtungen bezüglich der Geschlechterklischees gelten bis weit über Georges Fiktion hinaus. Sogar in Dokumentarfilmen oder Romanen zeichnet sich die Tendenz ab, dass die Geretteten Frauen und die Retter Männer sind. Als Beispiel kann hier der – im Übrigen durchaus bemerkenswerte, gut dokumentierte und in seinem Interesse für moralische Ambivalenzen sehr vielschichtige – Roman von Lukas Bärfuss gelten, der den Titel *Hundert Tage* (2008) trägt.⁶⁶ Hier versucht sich ein Schweizer Entwicklungshelfer in der Rettung einer äußerst problematischen Hutu, die langsam auf die Seite der Täter:innen rutscht. Gegen die allgemeine Tendenz steht wohlthuend Nora Bossongs Roman *Schutzzone* (2019),⁶⁷ in dem dann auch einmal die Möglichkeit zur Rollenkehr aufscheint.

Da es, abgesehen von den kolonialapologetischen und zugleich negationistischen Büchern des Horst Köhler-Beraters Hans Christoph Buch⁶⁸ im deutschsprachigen Raum sonst fast keine literarischen Beschäftigungen mit dem Tutsizid gibt, kann die Skizze hier mit dem Hinweis enden, dass die fehlende Auseinandersetzung mit der Gewalt von 1994 insgesamt als problematisch erscheint – nämlich sowohl in Bezug auf die Aufarbeitung

⁶⁶ Lukas Bärfuss: *Hundert Tage*. Göttingen: Wallstein 2008.

⁶⁷ Nora Bossong: *Schutzzone*. Berlin: Suhrkamp 2019.

⁶⁸ Hans Christoph Buch: *Kain und Abel in Afrika*. Berlin: Volk und Welt 2001, besonders S. 112-113. – Zur Kritik am Buch vgl. Peiter: *Der Genozid an den Tutsi Ruandas*, besonders Kapitel 11, S. 180-202.

der deutschen Kolonialvergangenheit in Ruanda als auch in Bezug auf den eigenen, ebenfalls deutschen Opportunismus ab dem April 1994.

Und damit komme ich erneut zum Kitsch. Robert Musil hat die Idee vertreten, dieser entspreche dem Rekurs auf die Abtötung alles Lebendigen, Veränderbaren, hin zu bloßen Abstrakta, in die auch die Gefühlswelt transformiert werden könne. Im Zentrum stünden nicht erlebte Gefühle, sondern die entschiedene Abstraktion vom Konkreten. Kitsch beziehe sich auf immer schon Vorgefundenes, d.h. Erstarrtes. Kitsch hat also mit dem passiven Genuss vorgefertigter Gefühle zu tun. Sie sind da, bevor derjenige sie fühlt, der glaubt, sie zu fühlen. In Wirklichkeit sind sie ‚vor-gefühlt‘. Es sei zu bemerken, so Musil, dass sich „zwischen den Gefühlen und den Worten eine feste, eindeutige, gleichbleibende Beziehung eingestellt [hat], wie sie das Wesen des Begriffs ausmacht. Der Kitsch, der sich so viel auf das Gefühl zugutet, macht also aus Gefühlen Begriffe.“⁶⁹ Ähnlich argumentiert Hermann Broch: „Das Wesen des Kitsches ist die Verwechslung der ethischen mit der ästhetischen Kategorie, er will nicht ‚gut‘, sondern ‚schön‘ arbeiten, es kommt ihm auf den schönen Effekt an.“⁷⁰

Genau dies ist, was das Ende der beiden Genozid-Filme kennzeichnet: In *Hotel Ruanda* geht die Kleinfamilie – doch erweitert um die beiden, jetzt elternlosen – Adoptivkinder dem Abspann entgegen.⁷¹ In *Schindlers Liste* ziehen die Überlebenden als echte Menschen am Grab Schindlers vorbei. Die übrigen Ermordeten sind vergessen, das erhebende Gefühl, einen schönen Film gesehen zu haben, bleibt – in all seiner kollektiven Abstraktheit, in seinem Vorgefertigtsein, seinem Vorgefühltsein.

Für die Frage nach dem Mitläufertum ergibt sich daraus, dass sich besonders das Publikum dieser Filmproduktionen gefordert sieht, das Konsumentische der eigenen Rezeption einer kritischen Überprüfung zu unterziehen. Während *Schindlers Liste* noch eine gewisse Ambivalenz auszuloten versucht, bevor dann auch dieser Charakter in der Undifferenziertheit des ‚reinen Helden‘ aufgeht, ist für den Film *Hotel Ruanda* eine gänzliche Ablösung von der historischen Wirklichkeit festzustellen. Das Mitläuferische und Opportunistische des Hotelmanagers wird auf oft grobschlächtige Weise als

⁶⁹ Robert Musil: Schwarze Magie. In: ders.: Prosa und Stücke. Kleine Prosa, Aphorismen. Autobiographisches. Essays und Reden. Kritik [= gesammelte Werke]. Reinbek b. H. Rowohlt 2000, S. 501-503, hier S. 501.

⁷⁰ Hermann Broch: Das Böse im Wertsystem der Kunst. In: ders.: Schriften zur Literaturtheorie. Band 9.2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1975, S. 119-157, hier S. 150.

⁷¹ George: Hotel Ruanda, ca. ab 01:49:34.

Anpassung in Szene gesetzt, die in Wirklichkeit pragmatisch auf die Rettung von Menschenleben zielt. Innerhalb des allgemeinen Grauens bleibt die Kamera auf die vermeintliche ‚Ausnahme-Figur‘ gerichtet, für die einfach nur das ‚gute Herz‘ eines ‚einfachen Mannes‘ kennzeichnend sei, als der sich Paul Rusesabagina selbst im Nachfeld des Genozids vor der Öffentlichkeit positionierte. Alle Schwierigkeiten und realen Gefahren treten im Film in den Hintergrund. Anpassungsstrategien werden allein mit dem Ziel inszeniert, die erzählerische Spannung zu steigern, und nicht etwa, um einen Begriff von den Spezifika des ruandischen ‚Genozids der Nähe‘ zu vermitteln. Insofern verschwindet Ruanda hinter Gefühls- wie Sehgewohnheiten einer an Topoi der Shoah-Darstellung orientierten Zuschauerschaft. Das Mitläuferische der Rezeption wird sich ihrer selbst jedoch nicht bewusst: Weil die beiden Filme Gefühlsgenuss ermöglichen, kommt ein Nachdenken über sich und den eigenen, konsumerischen Opportunismus nicht in Gang.