

„Le génocide, c'est un film qui passe tous les jours devant les yeux de celui qui en a réchappé et qu'il ne sert à rien d'interrompre avant la fin.“

Sylvie Umubyeyi

„Indem das Kino uns die Welt erschließt, in der wir leben, fördert es Phänomene zutage, deren Erscheinen im Zeugenstand folgenswer ist. Es bringt uns Auge in Auge mit Dingen, die wir fürchten. Und es nötigt uns oft, die realen Ereignisse, die es zeigt, mit den Ideen zu konfrontieren, die wir uns von ihnen gemacht haben.“

Siegfried Kracauer

Marie-Hélène Gutberlet

Ruanda Medial – Genozid als Filmstoff und transnationales Medienereignis

Es war so klar, was vor achtzehn oder neunzehn Jahren in Ruanda passiert ist. Dossiers erschienen über dieses kleine Land inmitten Afrikas; es wurde überlegt, ob dieses Morden, das so weit weg erschien, während die Kosovo-Massengräber uns so nahe rückten, „ethnischer Natur“ sei, was es mit den belgischen Missionaren dort auf sich hatte. Und irgendwie beruhigte sich alles wieder. Knapp zehn Jahre darauf starteten eine Reihe Filme, die die Ereignisse in diesem kleinen afrikanischen Land auf die große Leinwand brachten: britische Produktionen mit amerikanischen Schauspielern, amerikanischen Produktionen mit britischen und belgischen Schauspielern; eine kamerunisch/belgisch/französisch/ruandische Produktion präsentierte einen Dokumentarfilm mit ruandischen Überlebenden, Hutu und Tutsi. Weitere Filme folgten ununterbrochen. Sie liefen auf Festivals, in den großen Häusern und in kleinen Programmkinos, in thematischen Reihen und Sondervorstellungen. Es gab Fotoausstellungen und Bildbände, Berichte wurden veröffentlicht und Themenabende ausgestrahlt. Es gab viele Vorwürfe und offene Fragen an die internationale Staatengemeinschaft, an die ruandische Regierung, an die internationale Diplomatie vor Ort und an ihre respektiven Regierungen. Es tagte der internationale Strafgerichtshof im tansanischen Arusha.

Zehn Jahre nachdem eine Million Menschen ihr Leben mitten in Afrika verloren hatte, stürzte sich die Weltöffentlichkeit mit ihrer ganzen Kreativität und Empörung auf dieses Jubiläum.

Man kann sagen, aus schlechtem Gewissen. Man kann auch sagen, weil die Ereignisse auf ungemein komplexe Weise mit den hiesigen westlichen Strukturen und politischen Prozessen verbunden sind, auch uns deshalb, wenn auch verspätet, treffen. Deshalb löst sich die Idee des Südens – dieses *Irgendwo da Unten* – inmitten und infolge der medialen Ruanda-Erscheinung vollends auf. Ein großer Schrecken geht von der Tatsache aus, dass sich vor den Augen der Weltöffentlichkeit ein Massenmord ereignen kann, gegen den niemand etwas unternimmt. Nicht aus Courage oder Großzügigkeit, sondern aus der blanken Angst-Projektion, man könnte selbst das Opfer einer zuschauenden Welt werden, bricht zehn Jahre nach den Ereignissen der kulturelle Aktionismus aus.

Ruanda und der Genozid sind nolens volens in die Geschichte der Vereinten Nationen eingegangen und ein Teil von ihr geworden, wie sie Teil der französischen und belgischen, britischen und auch deutschen Wirklichkeit geworden sind.¹ Aus diesen Gründen wird die Bezeichnung „Filme aus dem Süden“ oder „Filme über den Süden“ (nicht nur) im Falle Ruandas obsolet. Deshalb werden statt der Kategorien „Süden“ oder „Norden“ oder „Westen“ und anstelle der Gegenüberstellung lokaler und globaler Tatsachen die transnationalen Verhältnisse, die Ruanda mit der übrigen Welt verbinden, hier ins Zentrum der Betrachtungen gerückt. Beabsichtigt wird, Filme zu beschreiben und die Art und Weise zugänglich zu machen, mit der sie mit dem Genozid umgehen. Diese Beschreibungen können aufgrund der Vielfalt der Filmansätze weder in eine eindeutige politische Analyse münden, noch dienen sie dem Argument, Medien seien in der Lage, lokale Ereignisse in globale Erinnerungsformen zu übersetzen. Vielmehr gilt es herauszustellen, dass der ruandische Genozid ein lokales *und* globales und *medial induziertes* Ereignis darstellt und in seiner kinematografischen Aufarbeitung tradierte westliche stereotype Afrikabilder ebenso aufzeigt wie jene gegen diese Stereotype gerichteten Alternativen. Deutlich wird ein übergeordneter Mediendiskurs, den es herauszuarbeiten gilt.

Warum Filme?

Der Massenmord an den Tutsi in Ruanda 1994 gehört zu den unfassbar grausamen Ereignissen der letzten zwanzig Jahre. Schätzungen zufolge starben bei den Massakern 800.000 bis 1.200.000 Menschen, „Tutsi und moderate Hutu“ (wie es in allen Quellen heißt), Männer, Frauen und Kinder, das heißt insgesamt vielleicht ein Zehntel der ruandischen Bevölkerung. Der Genozid ist unmittelbar erlebt und auch überlebt worden, Print- und Bildmedien haben über ihn berichtet; Zeitzeugen wurden befragt und ihre Berichte wurden

veröffentlicht. Umfangreiche investigative Recherchen wurden betrieben, die der Weltöffentlichkeit die Hintergründe und Gründe dieser Bluttaten klar zu machen versuchen, die vor den Augen der internationalen Presse, der nationalen und internationalen Politik und militärischer Schutzeinheiten stattfanden. Die Materialfülle ist enorm, zuerst die Meldungen zum ruandischen Genozid an den Tutsi und seinen Vorböten, dann die Berichte über die sterbenden Hutu-Flüchtlinge, die Lager, über den internationalen Strafgerichtshof in Arusha und die ruandischen *Gacaca*-Gerichte, schließlich auch über Erinnerungsarbeit und das Leben nach dem Völkermord.

Vor dem Hintergrund dieser medialen Vielfalt und Fülle fallen Filme auf. Filme sind aus mehreren Gründen besonders interessant und ergiebig, wenn es gilt, sich einem Ereignis wie dem ruandischen Genozid zu nähern. In Filmen zu diesem Thema entsteht unabhängig von ihrem konkreten Anliegen immer auch eine reflexive und kritische Ebene zur Medialität der Gewalt oder des Genozids. Dies geschieht einerseits dadurch, dass sich Filme mit ihren filmspezifischen Möglichkeiten der Darstellbarkeit besonderer Ereignisse befassen. Filme sind in hohem Maße selbstreflexiv, sie arbeiten am Topos oder Stoff (Genozid) und an der Form (Filmsprache) in Abgrenzung zu anderen Medien, deren Rolle in der Konstruktion und Vermittlung von Ereignissen sie aufzeigen. Sie machen erfahrbar, dass Ruandas Geschichte Mitte der 1990er Jahre ein erhebliches mediales Interesse auf sich zog – in jedem Medium auf je spezifische Weise – und dass im Kern des Genozids ruandische und internationale Medien eine wichtige Rolle spielten. Diese beiden Reflexionsstränge im Film bilden die Ausgangssituation der Analyse der Medialisierung der Geschehnisse und der Aufarbeitung, das heißt der Kritik am Umgang mit den medialisierten Ereignissen; beide sind filmisch vermittelt.

Welche Filme?

Dokumentarfilme und Fernseh-Dokumentationen, auch Spielfilme nehmen sich auf verschiedene Weise des historischen Ereignisses an und versuchen einen Umgang mit ihm zu finden. Meine Analyse basiert auf diesen Filmen. In meinen Beschreibungen werde ich Szenen heranziehen und Zusammenhänge zu anderen Medien herausarbeiten.

Zu nennen sind der essayistische Dokumentarfilm *KISANGANI DIARY* (1998) des Österreicher Hubert Sauper²; der Dokumentarfilm des Kamerunischen Regisseurs François Woukoache *NOUS NE SOMMES PLUS MORTS* (2000), der anlässlich des Besuchs afrikanischer Filmemacher und Autoren in Ruanda 1998, also vier Jahre nach den Ereignissen entstand; außerdem der ARTE-Themenabend „Ruanda – zehn Jahre nach dem Völkermord“ mit Beiträgen

von Luc de Heusch und anderen (ausgestrahlt am 30. März 2004); *SOMETIMES IN APRIL* des Haitianers und Wahlkongolesen Raoul Peck³, der im Wettbewerb der Berlinale 2005 lief; *HOTEL RUANDA* des Iren Terry George, der am 7. April 2005 in den deutschen Kinos startete, fast ein Jahr nach dem Start in Canada am 11. September 2004, knapp elf Jahre nach Beginn der Tötungen am 7. April 1994; *SHAKE HANDS WITH THE DEVIL* (2004) – der Dokumentarfilm von Peter Raymont zur Person Roméo Dallaire, dem UN Colonel der UNAMIR-Truppe in Kigali; dann der Spielfilm *SHAKE HANDS WITH THE DEVIL – THE JOURNEY OF ROMÉO DALLAIRE* von Roger Spottiswoode (2007); schließlich *SHOOTING DOGS* des Briten Michael Caton-Jones (2005).⁴

Erstaunlich ist die Fülle an Filmen aus mehreren Gründen; Film muss im Vergleich zur schnelllebigen Fotografie oder zum Radiobeitrag eine langwierige und technisch umständliche und teure apparative Produktion durchlaufen. Außergewöhnlich ist auch, dass bis zu diesem Zeitpunkt wohl kein vergleichbares afrikanisches Ereignis einen technischen und finanziellen Aufwand in dieser Größenordnung wert war. Etwas Besonderes ist weiter das große Interesse international operierender westlicher Filmschaffender und Schauspieler, die sich mit ihren Filmen als einem Zeichen der Betroffenheit hervortun. Weniger erstaunlich ist hingegen die besonders dramatische Rolle des Kanadiers Roméo Dallaire in einer Filmproduktion, der *in der ruandischen Hölle* (Presstext) alleine auf sich gestellt nicht eingreifen darf. Er gibt den friedliebenden tragischen, dann befehlsverweigernden Helden in einem blutrünstigen Setting ab und erscheint als eine integere aber durch die Ereignisse gebrochene, psychologische Hilfe benötigende Person. Dallaire, das verdeutlicht der Dokumentarfilm *SHAKE HANDS WITH THE DEVIL* (2004), macht sich als einziger Protagonist der Ereignisse 1994 auf den Weg, den Gedenkveranstaltungen 2004 in Kigali beizuwohnen, um zweierlei zu tun: erstens um sich seinen Traumata zu stellen, zweitens um seine Teilnahme am Gedenken zu bekunden.

Will man diese Filme mit der afrikanischen Filmproduktion in Verbindung bringen, so stellt man fest, dass – bis auf Woukoaches Dokumentarfilm und einige Dokumentationen – nur wenige Filme aus der Hand afrikanischer Regisseure entstanden, die sich explizit mit dem ruandischen Genozid beschäftigen. Der entscheidende Grund mag hierfür in den fehlenden bzw. gerade in Krisenregionen mangelhaften Produktionsmitteln und nötigen Transport- und Versicherungsmöglichkeiten liegen.⁵ Gleichwohl wurden gerade in den späten 1990er Jahren ausgerechnet in Kigali mehrere Film- und Videoproduzenten, auch Theatergruppen und Schreibwerkstätten ansässig, die François Woukoache, Bruce Clarke, Veronique Tadjó, Kofi Kwahulé, Koulsi Lamko und viele andere in 1998 und den folgenden Jahren mit dem

Ziel gründeten, ruandische Dokumentarfilme, Theaterstücke, Erinnerungsgärten, Literatur etc. nach dem Genozid zu produzieren.⁶ Einige dieser Personen kommen in Woukoaches Film *NOUS NE SOMMES PLUS MORTS* zu Wort. Deutlich wird hier das Bedürfnis und außergewöhnliche Engagement, mit verschiedenen Medien zu arbeiten, das heißt zu dokumentieren und wahrnehmbar zu machen (vgl. Convents 2008, Kapitel 4, 5 und 6).

Indes macht das Gros der von afrikanischen Filmemachern realisierten Filme einen wichtigen Unterschied zur weiter oben genannten Mainstream-Filmproduktion klar: den Verzicht auf die realistische und explizite Darstellung von Gewalt. Die mangelnden technischen Mittel und Möglichkeiten mögen eine Rolle spielen. Ein viel stärkerer Grund für den Verzicht dürfte jedoch darin liegen, dass afrikanische Filmemacher seit je her versuchen, es den europäischen und amerikanischen Filmen *über* Afrika im Umgang mit Gewalt nicht gleichzutun, sondern einen eigenen Weg des Ausdrucks und Erinnerns zu finden, insbesondere im Umgang mit traumatischen Erlebnissen. Auch weil Film ein Medium für alle ist – eine mit der Einrichtung der freiwilligen Selbstkontrolle und der Altersempfehlung vergleichbaren Institution existiert in afrikanischen Ländern bislang nicht – obliegt die Auswahl und Gestaltung des Gezeigten der moralischen Verantwortung des Regisseurs/der Regisseurin. Darüber hinaus ist es nicht jedermanns Sache, sich filmisch dem ruandischen Genozid zu nähern, er übersteigt das menschliche Fassungsvermögen.

Gleichwohl reagieren zwei Spielfilme afrikanischer Regisseure auf die ruandischen Ereignisse, wenn auch nicht explizit: *DARESSALAM* (2000) von Issa Serge Coelo, der Woukoaches Ruanda-Dokumentarfilm produzierte, und *EZRA* (2007) des in Großbritannien lebenden Nigerianers Newton Aduaka, der 2006 in Ruanda gedreht wurde. *EZRA* verweist direkt auf Sierra Leones Kindersoldaten und die *Truth and Reconciliation Commission*⁷, *DARESSALAM* (vgl. Gutberlet 2002) auf den Tschad'schen Bürgerkrieg. Indirekt spielen beide Filme auf den ruandischen Massenmord an den Tutsi an. Sie versuchen sich beide mit einer Perspektive, die grausamen Verbrechen in einen psychosozialen Zusammenhang zu bringen. Der in ihnen eingeschriebene Wechsel zu einer afrikanischen Perspektive auf die Verhältnisse und die Formulierung derselben eröffnet dem Betrachter neue Wege des Verständnisses der Wirklichkeit. Diese beiden Filme bilden Alternativen zu jenen Filmen – von *AFRICAN QUEEN* (1951) bis *BLOOD DIAMONDS* (2006) – die am Fortbestand „Afrikas, als dunklem Kontinent“ mitwirken. Dieser Topos in den weiter oben genannten internationalen Produktionen ist bei weitem nicht frei von Vorstellungen überwältigender exotischer Schönheit und ebenso überwältigender furchterregender Grausamkeit – nichts anderes induziert

der ruandische Genozid. Beides sind aus den kolonialen Verhältnissen erwachsende Projektionen, die auf eurozentrische und rassistische Weise Stereotypen und Klischees perpetuieren. Die Repräsentation Afrikas ist ein schwieriges Terrain, alte Muster halten sich hartnäckig.

Nichts liegt mir allerdings ferner, als afrikanische und westliche Filme gegeneinander zu stellen, die einen mit der Position der Innenperspektive und moralischen Integrität gleichzustellen, die anderen mit einer von außen her auf Afrika schauenden und Spektakel inszenierenden Position zusammenzufassen, deren Strukturen die des kolonialen hierarchischen Denkens noch lange nicht überwunden haben. In ihrer Inszenierung aber unterscheiden sie sich, das heißt in ihrem Umgang mit dem in der Filmgeschichte eingeschriebenen Topos der Afrika-Darstellung, der selbst ein Diskurs voller Grausamkeit ist. Man kann beispielsweise feststellen, dass *HOTEL RUANDA* sich im *suspense*-Aufbau den Topos des seit *BIRTH OF A NATION* (1915) als Filmfigur bestehenden *furchterregenden, gewalttätigen Schwarzen* zunutze macht, *SOMETIMES IN APRIL* und in gewisser Manier auch *SHOOTING DOGS* stattdessen einen klebrigen menschenlinden Trauerstil entwickelt. Beide Positionen mögen gegensätzlich sein, sind aber weit davon entfernt, sich von durch Übertreibungen und Stereotype gerierten Vorstellungen von Afrika im allgemeinen und Ruanda im besonderen zu lösen, vor denen sich wiederum weiße Charaktere hervortun können. Diese Filme sind Darstellungen der Verfassung der Filmproduktionsverhältnisse, nicht der Wirklichkeit, also filmsprachliche Positionen der Genres.

Betrachtet man die filmsprachlichen und stilistischen Details, wird es möglich, in Rekurs auf den genannten Filmstoff Ruanda Stufen der Verwandlung zu erkennen – der Verwandlung eines realen Schauplatzes zur Kulisse oder *location*, der Verwandlung der Arbeit mit Zeitzeugen in Arbeit mit nicht-ruandischen, afrikanischen, dann schwarzen britischen, belgischen, amerikanischen und schließlich weißen Schauspielern und Stars, der Verwandlung des Stoffes der Zeitzeugenberichte in konventionell aufgebaute Plots. In diesen Abwägungen und Nuancen im Umgang mit dem *Genozid-Stoff* wird mal schwächer, mal stärker jene geschichtlich verankerte erniedrigende Bildästhetik des „dunklen Kontinent“ aufgerufen oder abgewehrt, erwünscht oder vermieden.

Alle hier genannten afrikanischen, europäischen und amerikanischen Filme wollen es (natürlich!) gut machen; gemeinsam ist ihnen, dass sie nicht auf die Schnelle dem Spektakulären und Grauenhaften an sich zum Ausdruck verhelfen wollen, sondern – insofern ist Film immer retrospektiv angelegt – einen Diskurs über die Darstellbarkeit der Ereignisse führen. In den Filmen kommt es also zur Entstehung einer reflexiven Ebene zur

Medialität des Genozids. Diese erinnert an die Positionsbestimmungen zur Darstellung und Darstellbarkeit des Holocaust⁸, mit der Ruandas Genozid vielerorts verglichen wird. Zentral ist hier wie dort die Frage, ob Bilder grauenhafter Taten tatsächlich das Ausmaß des Grauens vermitteln können, welche ethische Verantwortung dem Filmemacher und welche dem Betrachter zukommt, welche Rolle akustische und welche visuelle Informationen in diesem Setting spielen.

In den auf Ruanda bezogenen Filmen wird von einem direkten Zeigen des Mordens Abstand genommen; es wird stattdessen angedeutet oder es werden seine Ergebnisse gezeigt – als unendliche Leichenreihe am Straßenrand, als treibende Körper im Fluss, als abgetrennte Gliedmaßen – niemals aber wird es in actu vorgeführt.⁹ Auch wird die ethnische Zugehörigkeit, Hutu oder Tutsi zu sein, – mit Ausnahme von *KISANGANI DIARY* und *NOUS NE SOMMES PLUS MORTS* – peinlich vermieden, gleichwohl diese Begriffe von eminenter Bedeutung sind. Damit bleiben die Benennung von Tätern und Opfern und die durch die Ereignisse erst virulent gemachte Identität unklar. Man möchte meinen, die Filme wollen unspektakulär und erträglich, in gewisser Weise human machen, was immer grässlich bleiben wird. Sie scheuen sich, Dinge festzuschreiben und äußerlich sichtbar zu machen, stattdessen rufen sie den Betrachter auf, Verbrechen gegen die Menschlichkeit zu sehen und als Tatsache anzuerkennen.

Dieser ethische Impuls in den Filmen erzeugt eine Transformation der Vorstellung und Wahrnehmung des Genozids; erkennbar wird das Mandat, von der Existenz der Ereignisse Zeugnis abzulegen und an sie zu erinnern, verbunden mit dem Aufruf, ein solches Verbrechen künftig nicht mehr zuzulassen. Diese Absichtserklärung verrät einerseits die im Diskurs *über* den Genozid eingeflochtenen Gewissensbisse und Schuldgefühle, andererseits den Willen der Überlebenden, ihre Erlebnisse äußerlich wahrnehmbar zu machen.

Transmitter

Die Vermittlung der ruandischen Erfahrungen in einem durchweg medialisierten und globalisierten Setting wirft als erstes Fragen zur Art und Weise des Umgangs mit Informationen auf. Heutige Informationstechnologien vermitteln den Nutzern den Eindruck, an einen allumfassenden und allgegenwärtigen Nachrichtenfluss angeschlossen zu sein; die fortschreitende Medialisierung von Ereignissen weltweit wirkt (neben wirtschaftlichen Warenflüssen) mit an der Konstruktion einer immerwährenden homogenen Vorstellung von einer globalen Wirklichkeit.

Die auf den ruandischen Genozid reagierenden Filme aber machen das Illusorische dieser Vorstellung klar. Im Gegensatz zum Bild des Homogenen und Allgegenwärtigen wird in den Darstellungen des Genozids sowohl die Erfahrungs- und Informationsfragmentierung als auch die Mediensplittierung deutlich. Ereignisse werden medial nur dann vermittelt und können entsprechend wahrgenommen werden, wenn sie registriert werden, weil sie spektakulär sind. Andernfalls reizen sie nicht zur Aufnahme, anschließenden Wiedergabe und Wahrnehmung.

Weil Filme dazu in der Lage sind, den Bildrahmenausschnitt und die Bewegungsschnitte als ihre eigenen konstitutiven Elemente deutlich zu machen, weisen sie ständig auf den Raum außerhalb des Filmraums hin, auf das unsichtbar Bleibende um das Bild herum: das Unspektakuläre, das nicht gefilmt wurde, das im Prozess der Montage abgeschnittene Filmstück. Die Fragmentierung in der filmischen Wiedergabe von Ereignissen ist eine bewusst gemachte, und sie betrifft auch die Wiedergabe anderer Medien in ihrer unterschiedlichen Art, auf Ereignisse einzugehen. Viele Dinge und Praxen spielen in der Vermittlung des Genozids eine Medien-Rolle, sie sind aktive Genozid-Medien und Erinnerungsmedien in einem: Radio, Hörensagen, *Interahamwe*-Milizen, die sich mit ihrem Gesang ankündigen, Gedenkstättenarchitektur, Fernsehen, Fotografie, *oral history*, Alkohol, Sprache usw. Sie sind „Medien“, die in den Filmen Thema und Erscheinung sind, nacherzählt oder visuell deutlich gemacht werden. Sie sind im strengen Sinn des Wortes „Nachrichtenübermittler“, also wiederkehrende semantische Kommunikationsmuster.

Es braucht diese Transmitter, damit sich ein Ereignis als solches konstituieren kann, und es braucht das Ereignis, damit sich der Transmitter ans Werk macht. Daher besteht eine enge Interdependenz zwischen Ereignis und Medium. Viele schleichende Bewegungen und Konflikte im Weltgeschehen verlaufen deshalb weitgehend unbemerkt, weil keine Kamera, kein Journalist zugange ist, sie der Öffentlichkeit zu zeigen, weil keine Transmitter zur Verfügung stehen. Was nicht „Medienstoff“ ist, ist schwerlich „Wirklichkeit“.

Wie weit die Medialisierung zum Wirklichen vorangeschritten ist, kann man am Maß der technischen Ausstattung der Amateure (Telefon, Mobilfunkgerät, Digitalkamera usw.) erkennen, auf deren Aufnahmen bisweilen Nachrichtensender zurückgreifen. Es liegt auf der Hand, dass eine arme Gesellschaft weniger Amateur-Medien-Mittel besitzt als eine reiche. Im globalen Maßstab bedeutet Amateur-Medien-Mittel zu besitzen, Zugang zu den Produktions- und Verbreitungsmitteln eines Ereignisses zu haben. In *HOTEL RUANDA* greifen die im *Hôtel des Mille Collines* geflüchteten Tutsi zu einer verhältnismäßig alten Kommunikationsform, dem Brief. Wer Verwandte

und Bekannte im Ausland hat, versucht so Kontakt aufzunehmen und sich auf diese Weise eine Ausreiseerlaubnis zu beschaffen.

Fotografien, Fotografieren

Erst die Fotografien der von den belgischen Blauhelm-Soldaten geschützten Journalisten, die Tutsi tötende *Interahamwe*-Milizen ablichteten, machten der Weltöffentlichkeit den ruandischen Genozid außerhalb des Landes überhaupt bewusst. Dennoch brauchte es Wochen und Monate und viele Bilder und Beiträge, damit im September 1994 der UN-Sicherheitsrat sich dazu durchrang, die „Bürgerkriegszustände“ in Ruanda als „Genozid“ zu bezeichnen.

HOTEL RUANDA integriert die Rolle des britischen Journalisten Jack Daglish (gespielt von Joaquin Phoenix), der an der Folgenlosigkeit seiner Bilder verzweifelt. „Der Gewinn an Wirklichkeitsnähe, das heißt an Schockwirkung“ und damit an politischer Positionierung, wie ihn Susan Sontag in ihrem Essay „Das Leiden anderer betrachten“ der Kriegsfotografie der 1950er, 1960er und 1970er noch zuschreiben kann (2005: 47), scheint verloren. Die Menschen sehen diese Bilder, sagen ‘oh mein Gott’ und widmen sich wieder ihrem Abendessen, sagt Daglish in dieser kurzen Szene.¹⁰ Sie spielt sich im *Hôtel des Mille Collines* in Kigali ab, dessen Manager Paul Rusesabagina (Don Cheadle) die Lage realistisch einzuschätzen und pragmatisch zu lösen versucht. Er erkennt, dass die Blauhelme und ausländischen Soldaten ausschließlich dafür da sind, die im Lande verbliebenen Ausländer, insbesondere die Europäer und Amerikaner, zum Flughafen zu begleiten und nicht etwa die *Interahamwe*-Milizen an den Tötungen zu hindern. Die Erkenntnis, „They are not here to help us“ (Rusesabagina), fasst zusammen, was die nächste Szene vor dem Vier-Sterne-Hotel deutlich macht. Europäer nehmen in Bussen Platz, es finden Umarmungen und gewaltsame Trennungen von Weißen und Schwarzen statt, die physisch erfahrbar machen, was es heißt, von der Welt verlassen zu werden. Was anfangs ein unzertrennlicher Menschenknäuel war, spaltet sich in zwei im Schuss/Gegenschuss montierte Bilder. Auf der einen Seite steht der Bus abfahrbereit, aus dem die abreisenden Europäer starren und fotografieren, auf der gegenüberliegenden Seite befindet sich das statische Gruppenbild der schutzsuchenden Ruander unter dem Hotel-Eingang. Es regnet in Strömen. Die Geste des Fotografierens der Businsassen scheint der Rest und technische Ausläufer der Beziehung zu den Menschen draußen zu sein; sie machen ein letztes Erinnerungsbild vor dem Ende ihrer Beziehung. Ihre Blicke sind aufeinander geheftet. Die Inszenierung macht beide Menschengruppen sichtbar, als Leute, die man sehen kann und die

selbst sehen, auf der einen Seite die einzelnen Businsassen, auf der anderen Seite die Gruppe Flüchtiger als Substitut für die Masse.

HOTEL RUANDA nutzt in dieser Szene die Fotografie und die Tätigkeit des Fotografierens zunächst für den Plot – die Konstruktion einer aussichtslosen Situation, bei der das Versprechen des Informationsmediums versagt und aus der der Held der Geschichte, Rusesabagina, sich durch Mut und Ideenreichtum hervortun kann. Der Umgang mit dem Fotografieren macht sich die Szene außerdem auch formal zunutze, als feste, die filmische Dynamik und den narrativen Prozess unterbrechende Panorama-Einstellung.

Auch *KISANGANI DIARY*, Hubert Saupers Dokumentarfilm, arbeitet strukturell und narrativ mit dem Wechsel der Perspektiven – der Warte des Fotografierens und des darin eingebundenen Blickes auf das Elend einerseits und andererseits mit der Erwidern des Blicks aus der Warte der Fotografierten. Auf diese Weise werden die Tätigkeit des Fotografierens und das Motiv miteinander in Bezug gesetzt und diese als Handlungen sichtbar. Der Filmemacher Sauper begleitet einen mit UN Hilfsgütern beladenen Zug, der südlich der damals zairischen Stadt Kisangani überwucherte Gleise entlangfährt und unverhofft auf vollkommen auf sich gestellte Flüchtlinge aus Ruanda stößt. Es ist zu vermuten, dass die 80.000 Hutu vor den Vergeltungsaktionen der FPR (*Front patriotique du Rwanda*, den Tutsi-Soldaten) weit nach Zaire flohen und dort wiederum von der Kongolesischen Befreiungsarmee (AFDL) beschossen wurden. Saupers Film ist bemerkenswert darin, dass es ihm gelingt, eine Bildsprache und Erzählform für diese unbegreifliche Krankheit und Tod bringende Situation zu finden. Auf diese Weise kann er gleichzeitig den zeitgenössischen Kontext beachten und ihn durch die gewählte Bildästhetik mit der Bildgeschichtlichkeit Afrikas in Verbindung bringen. Sauper setzt Zwischentitel in Reminiszenz an den Stummfilm ein, arbeitet mit der Hervorhebung von Begriffen und Satzfragmenten, färbt einen Teil der Sequenzen in einen erdfarbenen Sepia-Ton in Anlehnung an alte Aufnahmen, beispielsweise ethnografische Fotografien und Filme. Was heute geschieht, so die Aussage der formalen Parameter, hat eine lange Geschichte im Film wie in der Wirklichkeit. Besonders anschaulich und kaum erträglich ist ein anderes formales Element dieses Films, der Schnitt, genauer die Wahl der Szenenausschnitte und -längen. Viele Szenen halten eine Situation fest, deren Einstellung den eigentlich kurzen fotografischen Augenblick überschreiten und Prozesse sichtbar machen, die die Sehgewohnheiten und Nerven des Zuschauers strapazieren: Szenen sind „zu lang“, sie gehen an die Nerven. Kinder stehen kraft- und regungslos und betrachten die Kamera, manche machen sich die Mühe die Hand aufzuhalten; der frontale Blick in die Kamera ist ein Angriff auf den Betrachter; der kann nichts ausrichten, außer die ihm präsentierte

Wirklichkeit in den Augen des Gegenübers bedingungslos anzuerkennen.¹¹ Ein Fotograf lüftet Tücher, entdeckt darunter einen sterbenden Säugling, legt den Stoff zurecht, stellt die Kamera ein und fotografiert; das Tuch wird wieder zurückgelegt, der Fotograf wendet sich dann ab. Der Säugling stirbt. Erkennbar wird die Schonungslosigkeit einer Situation, in der Fotografen wie technische Fortsätze einer ferngesteuerten Bildapparatur wirken, die sie beliefern. Der Preis ihrer Bilder, die sie *im Kasten* haben ist ihre beobachtende Präsenz und das Verbot der Einmischung. Dieses Verbot erzeugt die fotografisch nötige, also visuelle Distanz zum Motiv. Sauper ist es gelungen, sie sichtbar zu machen. Sind wir es gewohnt, Fotos für Abbilder eines Wirklichkeitsausschnitts zu lesen, so zwingt *KISANGANI DIARY* uns Zuschauer, den Kontext der Herstellung des Fotos und des Films als dessen konstitutive Struktur zu erkennen.

Fotografien spielen im ruandischen Genozid noch eine weitere Rolle. Wie in beiden, dem Dokumentar- wie dem Spielfilm *SHAKE HANDS WITH THE DEVIL* thematisiert, zerstörten die Milizen nicht nur die Menschen, sondern gerne auch alle Zeugnisse ihrer Existenz: Videobänder, auch Fotografien, Portraits, Familienfotos, Schnappschüsse. Es fällt den Überlebenden daher schwer, zu zeigen, wen sie vermissen, weil selbst die Bilder als der letzte Beweis und Hinweis der tatsächlichen Existenz ihrer Familienangehörigen vernichtet wurden.

Radio

HOTEL RUANDA beginnt mit einer Fahrt durch Kigali zum Flughafen. Rusesabagina, der Hotelmanager, holt dort Hummern, Austern und Zigarren für das Hotel ab, während aus dem Autoradio „Hutu-Power“-Hetzreden dröhnen. Auf diese Weise wird gleich zu Beginn des Films mittels Radio-Tonspur ein konventionelles Spannungsmoment aufgebaut. Tutsi werden „Cockroaches“ genannt, die zertreten werden sollen. Die Stimme klingt aggressiv, aufrührerisch, während man aus dem Fenster blickt, eine friedlich anmutende afrikanische Stadt durchquert. Noch wird der Horror nur angekündigt, er ist unsichtbar, aber zu hören. Die Szene rekurriert auf den ruandischen Sender *Radio Télévision Libre des Mille Collines*, kurz RTML, der vom 8. 7. 1993 bis 31. 7. 1994 auf Sendung war und eine bedeutende Rolle vor und während des Genozids hatte. In *HOTEL RUANDA* erhält der RTML-Sender den fiktiven Namen „Hutu Power Radio“.

Der Rundfunk RTML entstand 1993 auf Initiative von regierungsnahen Hutu und Mitgliedern der Familie des Präsidenten Juvénal Habyarimana, die mit Sendungen in die Friedensgespräche zwischen der ruandischen

Regierung und der Tutsi geführten FPR eingreifen wollten. Der mit der technischen Unterstützung durch den staatlichen Rundfunk *Radio Rwanda* betriebene Sender erlangte große Beliebtheit bei jungen Leuten vor allem durch ein hohes Quantum an populärer zairischer Musik – jenen jungen Leuten, die sich später als *Interahamwe*-Milizionäre rekrutieren ließen. Als am 6. April 1994 das Privatflugzeug des ruandischen Präsidenten abgeschossen wurde, machten RTML-Sprecher Tutsi-Rebellen dafür verantwortlich und riefen zum „letzten Krieg“ gegen die Tutsi auf; Das Code-Wort war „Schlagt die hohen Bäume“. ¹² Die oben erwähnte Eingangsszene zu *HOTEL RUANDA* bezieht sich allerdings nicht nur auf den Tatbestand, dass die lokale Radiostation ein ganz entscheidendes Medium der Vorbereitung und Durchführung des Genozids war, die Szene wiederholt gleichsam das mit der RTML-Propaganda anvisierte Ziel, Menschen erst zu Tieren bzw. Pflanzen zu degradieren, um sie besser töten zu können.

In zweierlei Hinsicht kommt die Tierwelt zur Sprache, visuell als eingeflogene Luxusware – Hummern und Austern – und akustisch als Kakerlaken und Schlangen, mit denen die Menschen hier gleichgesetzt werden. Die Szene ist ganz gleichgültig, ja fast könnte man von einer Gewohnheit sprechen, die sich hier manifestiert, gegenüber der Ungeheuerlichkeit der Gleichschaltung von Mensch und Ungeziefer. Der senegalesische Schriftsteller Boris Boubacar Diop, einer von zehn Teilnehmern des Literaturprojekts *Rwanda: écrire par devoir de mémoire*¹³ (*Ruanda: Schreiben als Erinnerungsaufgabe*) greift diese Tatsache in einem Interview auf:

„Was bedeuteten Ihnen Ihre Erfahrung in Ruanda?“

Sie veränderten mein Leben. Ich entdeckte Dinge, die nun in meinem Denken grundlegend sind. Wir Afrikaner müssen unsere Beziehungen zum Rest der Welt im Lichte des Genozids überdenken. Wir müssen uns die Frage stellen: Verdienen wir zu leben oder unterzugehen?

Stellen Sie sich vor, eines Tages würde ein Individuum oder eine Gruppe aus dem einen oder anderen Grund in Frankreich 50.000 Haustiere töten. Es gäbe weit größere Reaktionen, als es wegen der Million Toter in Ruanda gab. Wir hatten uns ein Stück weit mit der Situation arrangiert: Ein Staat wie Frankreich dominiert ein kleines Land wie Ruanda, wie es auch Kamerun, Senegal, die Elfenbeinküste dominiert. Man kann das kritisieren – aber so läuft es eben in der Welt. Wenn aber nun – wie beim Genozid in Ruanda eine gewisse Schwelle überschritten wird, um zu zeigen, daß diejenigen, die man dominiert nicht wirklich menschliche Wesen sind, dann entsteht eine neue Situation.“ (Diop 2000b: 23)

Dieser Äußerung geht Diops Kritik an der Haltung Frankreichs, insbesondere Mitterands, voraus, zunächst die Tatsache des Genozids geleugnet und dann

im Wissen der Tötungen nichts unternommen zu haben. Die Ungeheuerlichkeit der Mensch-Tiergleichstellung, die zunächst nur die Tutsi betraf, dehnt Diop auf alle Afrikaner aus. Er ist nicht allein mit seiner Kritik an der degradierenden Haltung. 1965 hatte der senegalesische Filmemacher Ousmane Sembène, der zu den Gründungsvätern des afrikanischen Kinos zählt, die ethnologischen Filme des französischen Ethnografen und Filmemachers Jean Rouch mit den Worten den Vorwurf macht, „uns anzuschauen, als wären wir Insekten...“ (Sembène 1997: 30). Im Filmbereich reiche es eben nicht aus, zu sehen, man müsse analysieren, so Sembène (ebd.: 29): „Mich interessiert das, was es vorher gibt, bevor man sieht, und danach, nachdem man gesehen hat. Was mir, Du entschuldigst, an der Ethnologie missfällt, ist, dass es eben nicht reicht zu sagen, dass ein Mensch läuft, den man laufen sieht, man muss wissen, woher er kommt, wohin er geht.“

Wieder ist es ein eingeschaltetes Radio, das diesmal die Ignoranz der Vereinten Nationen offenlegt. Im Arbeitszimmer des Managers im *Hôtel des Mille Collines* wird die Rede Clintons übertragen, der ein Eingreifen durch internationale Kräfte ablehnt. In diesem Moment erlangt der Zynismus in *HOTEL RUANDA* seinen Höhepunkt. Ein letztes Mal wird die Außenwelt (via Clinton) mit der ruandischen Erzählebene parallelisiert. Während die einen im Hotel Clintons Rede im Radio lauschen, laufen in einer Parallelmontage im UN-Sicherheitsrat Zusammenschnitte von Dokumentarmaterial aus Ruanda. Die Anwesenden sind ratlos, was sollen sie mit den Bildern anfangen, um was handelt es sich hier? Die Frage, was sollen wir tun? stellt sich erst gar nicht. Später wiederholt sich die Auto-Szene mit laufendem Hass-Radio¹⁴ nochmals; sie spielt diesmal nachts, das Setting ist gespenstisch, Gesichter heben sich nur spärlich im bläulich flackernden Licht eines Feuers ab, und man ahnt blitzende Macheten.

Anders als *HOTEL RUANDA*, der das Radio als erzählerisches Beiwerk benutzt, die Handlungsstränge an verschiedene Orten mit verschiedenen Dokumenten greifbar macht, arbeitet *SOMETIMES IN APRIL* das Radio in seiner zentralen Rolle im Genozid auf. Honoré Muganza (gespielt von Oris Erhuero) muss sich vor dem Internationalen Strafgerichtshof in Arusha verantworten, als Radio-Journalist zu den Tötungen aufgerufen zu haben. Sein Bruder Augustin (gespielt von Idris Elba¹⁵), damals Soldat der ruandischen Armee unter Präsident Habyarimana, hatte vergebens versucht, seine Frau, eine Tutsi, und die Kinder außer Landes zu bringen. Das Verhältnis der beiden Brüder zueinander und zu ihrem Selbstverständnis, der eine einst ein gefeierter Radio-DJ, der andere ehemaliger Offizier der Armee, jetzt Lehrer, bildet das Narrativ des Films. Beider Erlebnisse und Verarbeitungen bestimmen jetzt ein labiles Leben nach dem Erfolg und nach den in langen Rückblenden erzählten

Ereignissen des Genozids. Filmisch vollzieht sich dies nicht im Radio-Zitat wie in *HOTEL RUANDA*, das strategisch zwei Filmebenen, die ruandische und amerikanische Wirklichkeit zusammenbringt, sondern in der Verkörperung der Stimme, der Personifizierung des Radiomachers. Tätern einen Körper bzw. ein Gesicht zu geben, ist eines der zentralen Anliegen natürlich des Films, ebensowohl aber auch in der Traumaverarbeitung und in der Arbeit der *Gacaca*-Gerichte, die Opfer und Täter voreinander sichtbar macht. Der Film will klar machen, dass zu jeder Stimme eine Person gehört, die sich strafbar machen kann, es zu jeder Stimme, die aussagt, einen Körper gibt, der da ist, weint, trauert, sich schämt etc.

Das Wissen um die Wichtigkeit von Erzählen, Sprechen und Hören für die Aufarbeitung des Genozids liegt der Arbeit aller Filme zugrunde. Die im Inneren verstaubten Erlebnisse müssen veräußert werden, andernfalls kann für sie kein äußeres Film-Bild gefunden werden. Im Dokumentarfilm *NOUS NE SOMMES PLUS MORTS* ist Erzählen und Hören ein zentrales Moment der Filmerzählung – wir sehen Personen von ihren Erlebnissen während der Tötungen berichten und Personen, die ihnen zuhören, so dass sich der Zuschauer mit beiden, den Erzählern und den Zuhörern, in Verbindung bringen kann. Film gibt der *oral history* einen Ort, Dauer und Körper und besetzt einen der *oral propaganda* via Radio entgegengesetzten Raum. Beiden, der Erfahrungsausßerung der Überlebenden wie dem Zitat des Hass-Radios, ist ein undarstellbarer Rest zu eigen, der den Visionen, den inneren Bildern der Zuschauer überlassen bleibt. *ITSEMBATSEMBA – UN GÉNOCIDE PLUS TARD* (1997) von Eyal Sivan wiederum konfrontiert die Radiopropaganda mit *Stills** von Leichen und den mumifizierten Toten der Gedenkstätten und führt auf diese Weise Bild und Ton zu einem in sich geschlossenen Ganzen zusammen.

Zeugen und Dokumente

Der dokumentarische Zugang zum Ereignis mit den Zeitzeugen liegt auch den entstandenen Spielfilmen zugrunde; sie stützen sich alle mehr oder weniger auf wahre Begebenheiten. Etliche Filmfiguren sind lebenden Personen nachempfunden und wechseln, wenn sie von bekannten Schauspielern verkörpert werden, von einer gänzlich unbekannten zu einer medialen Figur. So entspricht die von Don Cheadle gespielte Person in *HOTEL RUANDA* zum Beispiel dem wirklichen Hotelmanager Paul Rusesabagina, der der Entwicklung des Film zur Seite stand und nach Entstehen des Films seine Erlebnisse während des Genozids publizierte (Rusesabagina 2006); Nick Nolte verkörpert den Colonel der UN-Mission UNAMIR, Roméo Dellaire (beide standen während

* Anm. der Redaktion: Standfotos

der Arbeiten am Film miteinander in Kontakt)¹⁶, auch die Besetzungen von Joaquin Phoenix als Fotografen und Jean Reno als Chef der Belgischen Fluggesellschaft *Sabena* gehen auf Berichte und persönliche Kontakte zurück. Sie heben Zeitzeugen in den Stand von Rollen, die wie hier Stars verkörpern. Die übrigen schwarzen Statisten bleiben unbekannt.

Anders als bei *HOTEL RUANDA* weiß man von den Dreharbeiten an *SOMETIMES IN APRIL*, dass neben den Hauptfiguren, Augustin Muganza (Idris Elba) und Jeanne (die Belgierin Carole Karemera¹⁷) – beide sind Kinder afrikanischer Migranten –, die meisten Darsteller tatsächlich Überlebende des Genozids sind und ihre „Erfahrungen“ in den Film einbringen. Marc Lacey (2004) hält fest: „Schon das Projekt führt vielen Ruändern die April-Ereignisse wieder vor Augen. Überlebende spielen die meisten aktiven Rollen des Films und stellen die Mehrheit der Crew. Die Gräuel nachzubilden war für viele eine zugleich traumatische und therapeutische Übung.“

Am Set arbeitet Peck in Begleitung eines Psychologen, Simon Gasibirege. Seine Anwesenheit zeigt, dass nicht Filmemachen allein als therapeutische Arbeit genügt, sondern professionelle psychologische Begleitung verlangt, damit eine Wirklichkeit darstellbar und nachvollziehbar gemacht werden kann, ohne erneut Schaden anzurichten. Film erweist sich dabei als performativer Raum und karthatisches Mittel der Überlebenden selbst. In *SOMETIMES IN APRIL* (und den Dokumentarfilmen), *on location* in Ruanda, an den historischen Orten der Massaker gedreht, kommt zu den Zeitzeugen die Zeugenschaft der Landschaft, der Hügel, Hütten, Schulen, Bananenhaine, Eucalyptuswälder, Kirchen und Sümpfe dazu. Lacey (2004): „Trotz der Behinderungen sagte Herr Peck, es gäbe keinen anderen Ort, an dem der Film hätte gedreht werden können. Er sagte, ‘Es wird sehr wenig Filme geben, in denen Ruander werden sagen können, ›Das ist unser Film. Wir sind auf dieser Leinwand.<‘“

Im Gegensatz zu *SOMETIMES IN APRIL*, *EZRA* und *SHOOTING DOGS* – wurde *HOTEL RUANDA* in Südafrika gedreht. Die Wahl des Drehortes weist – wie bereits erwähnt – auf die schrittweise verlaufende Transformation des Schauplatzes zur Kulisse, das heißt auf die Fiktionalisierung hin, in diesem Fall Internationalisierung und Metaphorisierung des Ortes als Träger der Bildsprache. In *HOTEL RUANDA* werden ganz gewöhnliche konventionelle Dramen- und Actionfilmkonstruktionen – von der Musik (Score und Realmusik) bis zur Charakterisierung von Figuren und Handlungssträngen – verwendet. Der Fokus der Geschichte auf einen Mann, der sich gegen die *Interahamwe*-Milizen stellt und sich, seine Familie und 1000 andere Menschen vor dem sicheren Tod rettet, funktioniert als Heldengeschichte mit Familienanschluss, so wie es sie im britischen, amerikanischen oder

indischen Kino gibt. Erzählbar wird auf diese Weise eine lokale ruandische Geschichte im Gewand einer universellen, das heißt westlichen Mainstream-Filmsprache. Pecks Film *SOMETIMES IN APRIL* versucht es anders; indem er den Überlebenden den Raum des Films zur Aussprache ihrer Erlebnisse lässt – überhaupt wird im Film sehr viel Zeit und Raum allein der Präsenz der Darsteller gegeben –, führt er mit den Mitteln des Films die spezifischen Erlebnisse des ruandischen Genozids einem globalen Diskurs zu. Universell ist *SOMETIMES IN APRIL* als Medium in Kracauers Sinn, dass Kino „uns die Welt erschließt, in der wir leben [und] Phänomene zutage [fördert], deren Erscheinen im Zeugenstand folgenswer ist. Es bringt uns Auge in Auge mit Dingen, die wir fürchten.“ (Kracauer 1985: 395) *HOTEL RUANDA* wiederholt konfektionierte Erzählformen, *SOMETIMES IN APRIL* sucht einen Zugang zur Wirklichkeit, indem er die Spezifität der Erlebnisse dem Film zugrundelegt und aus *oral history storytelling* macht.

Ausstattung

Im Kern des Genozids spielen etliche Elemente eine lokale, aber auch transnationale Rolle; sie gehören zur Ausstattung des Films wie sie Teil der Erscheinungen sind, auf die die Filme Bezug nehmen. Die Bewaffnung der *Interahamwe*-Milizen mit Macheten aus chinesischer Fabrikation baut auf die Existenz eines internationalen Importgeschäfts.

Félicien Kabuga, der untergetauchte ruandische Businessmann und RTML Präsident, wird bis zum heutigen Tag vom internationalen Strafgerichtshof in Arusha gesucht; in Abwesenheit wird er angeklagt, sein weitreichendes Geschäftsnetz zur Vorbereitung des Genozids genutzt zu haben, „das ihm als Plattform diene, um erstens ethnische Hassbotschaften durch die Radiostation RTML zu verbreiten, und zweitens logistische Unterstützung zu beschaffen wie Waffen, Uniformen und Transportmittel für die *Interahamwe*-Milizgruppen des *Mouvement Républicain National pour la Démocratie et le Développement* (MRND) und der Miliz der *Coalition pour la Défense de la République*.“¹⁸

Es sind zum Zeitpunkt des Genozids Truppen der französischen Armee, belgische UN-Blauhelme unter der Leitung des kanadischen Colonel Dallaire in Kigali stationiert. Die Botschafter der amerikanischen und kanadischen Botschaften sind vor Ort und beobachten die Entwicklung.

Es werden amerikanische Sneakers getragen und Pässe, in denen seit 1935 – eine rassenideologische Erfindung der belgischen Kolonialverwaltung – die Herkunft „Hutu“ bzw. „Tutsi“ oder „Twa“ eingetragen wird. In den ruandischen Schulen und Universitäten wird Französisch gelehrt, die

Kinder schreiben mit Bic-Kugelschreibern. Man trinkt Heineken-Bier und bekommt – wenn man Glück und das nötige Kleingeld hat – frische Austern im *Hôtel des Mille Collines* serviert. Diese Güter, die uns die Filme zeigen, sind Produkte einer globalen Warenwelt mit lokaler Nutzung.

Wer kann das Grauen köpfen?

Die besondere Befähigung des Films zur Reflexion, das heißt der Wiedergabe und Schau der Erscheinungen (nicht des Ereignisses selbst) – Erscheinungen erinnern an die Eigenschaften des projizierten Bildes, die Siegfried Kracauer in seiner Filmtheorie beschäftigte – hat in Bezug auf die Darstellung des ruandischen Genozids viele Aspekte offenlegen können. Kracauer schrieb noch unter dem Eindruck der nationalsozialistischen Barbarei den knapp zweiseitigen Abschnitt „Das Haupt der Medusa“. Es treibt ihn die Frage um, welche Aufgabe der Film im Zeigen furchterregender Dinge hat. Er schreibt (1985: 395):

„Wir haben in der Schule die Geschichte vom Haupt der Medusa gelernt, deren Gesicht mit seinen Riesenzähnen und seiner heraushängenden Zunge so schrecklich war, daß bei seinem Anblick Mensch und Tier zu Stein erstarrten. Als Athene Perseus beauftragte, das Ungeheuer zu schlagen, warnte sie ihn, er dürfte niemals das Gesicht selber ansehen, nur sein Spiegelbild im blanken Schild, den sie ihm gab. (...)“

Die Moral des Mythos ist natürlich, daß wir wirkliche Greuel nicht sehen und auch nicht sehen können, weil die Angst, die sie erregen, uns lähmt und blind macht; und daß wir nur dann erfahren werden, wie sie aussehen, wenn wir Bilder von ihnen betrachten, die ihre wahre Erscheinung reproduzieren. Diese Bilder sind nicht von der Art jener, in denen künstlerische Fantasie unsichtbares Grauen zu gestalten sucht, sondern haben den Charakter von Spiegelbildern. Unter allen existierenden Medien ist es allein das Kino das in gewissem Sinne der Natur der Spiegel vorhält und damit die ‘Reflexion’ von Ereignissen ermöglicht, die uns versteinern würden, träfen sie uns im wirklichen Leben an. Die Filmleinwand ist Athenes blanker Schild.

Aber das ist nicht alles. Der Mythos gibt außerdem zu verstehen, daß die Abbilder auf dem Schild oder der Leinwand Mittel zu einem Zweck sind; sie sollen den Zuschauer befähigen – mehr noch: dazu antreiben –, das Grauen zu köpfen, das sie spiegelt.“

Ein wenig später kommt Kracauer auf Kriegs- und Dokumentarfilme, dann auf Filme über Konzentrationslager zu sprechen und verbindet die Bedeutung der Verben „erblicken“ und „erfahren“ miteinander. Hinzusehen erfordert Mut und bedeutet letztendlich „das Grauenhafte aus seiner Unsichtbarkeit hinter den Schleiern von Panik und Fantasie“ zu lösen – Kracauer verwendet

das Verb „erlösen“ (ebd.: 296). Nachvollziehbar und analysierbar wurde – in Kracauers Sprache –, die Art des Schildes anhand der produzierten Spiegelbilder in ihrer formästhetischen und historischen Ausstattung. Auch der ruandisch/transnationale Charakter der so hergestellten Erinnerungsbilder konnte freigesetzt werden, nicht zuletzt alle im Spiel befindlichen Medien, so wie sie die Filme wiedergeben und mit ihnen arbeiten. Der Akt des Fotografierens und die Bedeutung der Fotografie im Kontext des Genozids, das Radio und der Akt des Hörens und Sprechens, der sichtbare bzw. sprechende Zeitzeuge, und auch die zur Tat verwendeten Güter, bilden die materiellen Grundlagen zum Ereignis. Sie alle finden ihren Niederschlag in den Filmen, in ihrer mehr oder weniger am westlichen Film orientierten Bildsprache und Ausstattung. Auf diese Weise werden Filme zu Zeugen zweiten Grades und generieren auch Erinnerungen zweiten Grades. Im Wechsel von der Ordnung ersten Grades (dem unmittelbaren Erleben und Überleben) zur Ordnung zweiten Grades (dem medialen Erleben) ist die Möglichkeit einer weltweit machbaren Erfahrung eingebunden, die Ruanda außerhalb Ruandas konstituiert und verankert, und zwar für Ruander wie für Nicht-Ruander und für Zuschauer weltweit. Ruanda ist – wie ich aufzuzeigen versucht habe – dabei zugleich Ursprung und Element in einer endlosen Verweiskette der Geschichte des Films und der Geschichte des afrikanischen Kontinents im Verhältnis zur übrigen Welt.

Absicht der materiellen Beschreibung und Analyse der Filme und ihrer Art und Weise mit anderen Medien zu verfahren, war es außerdem zu verdeutlichen, dass sich nicht so sehr afrikanische von westlichen Filmpositionen unterscheiden, sondern die Unterschiede in der Haltung zum überlieferten Afrika-Bild und seiner Verbindung zu den Ereignissen im April 1994 liegen, es also einen übergeordneten Filmproduktions- und Mediendiskurs gibt, in dem Darstellung und Darstellbarkeit des Genozids verhandelt werden. Der Tendenz nach scheinen dabei Mainstream-, insbesondere Hollywoodproduktionen stereotype Darstellungen von Afrikanern als „unzivilisierte“, im Vergleich zu Weißen „minderwertige“ und „primitive“ Menschen fortzusetzen, von denen sich weiße Helfer und verwestlichte Schwarze um so deutlicher hervorheben können. Alternativen zu dieser durchweg polarisierten und rassifizierten Sichtweise, die westliche Vorherrschaft propagiert, finden sich im unabhängigen Filmschaffen europäischer und afrikanischer Filmautoren. Sie entfachen und reflektieren in ihren Filmen den Umgang mit Medien im Kontext des ruandischen Genozids, indem sie den Kontext der Herstellung von Narrationen, Bildern, Aussagen und Haltungen aufzeigen und die inhärenten Traditionslinien – den kolonialen und postkolonialen Zusammenhang und die medial verbreitete westliche Überheblichkeit – sichtbar machen. So

gelangen sie durch Medienkritik zu einer Kritik der hegemonialen Strukturen, an denen die Medien selbst teilhaben.

Anmerkungen

- 1 Vgl. hier z.B. Johnson 2008. Der Artikel beginnt: „Zum ersten Mal ist in Deutschland ein flüchtiger mutmaßlicher Mittäter des Völkermords in Ruanda 1994 festgenommen worden.“
- 2 Bekannt wurde Sauper mit seinem vielfach ausgezeichneten späteren essayistischen Dokumentarfilm *DARWIN'S NIGHTMARE* (2004).
- 3 Peck, Sohn haitianischer Diplomaten wuchs in Afrika auf; er studierte an der DFFB in Berlin Film und ist außerdem Autor des essayistischen Dokumentarfilms *LUMUMBA, LA MORT DU PROPHÈTE* (1991), *L'HOMME SUR LES QUAIS* (1993), ein in Haiti spielendes Politdrama zu Zeiten Papa-Docs, schließlich des Spielfilms *LUMUMBA* (2000), mit dessen an die Hollywood-Filmsprache angelehnte Erzählweise er ein afrikanisches Thema opulent zu inszenieren gedachte.
- 4 Weitere Filme sind im Anhang genannt; nicht gelistet sind Fernsehfeatures und Nachrichtenbeiträge unmittelbar nach den Massakern 1994.
- 5 Peck bekräftigt, es sei nicht einfach gewesen, eine Versicherung für den Transport des Filmmaterials abschließen zu können. Vgl. hierzu Lacey 2004.
- 6 Überhaupt machen sich etliche afrikanische Künstler, Schriftsteller, bildende Künstler, Theaterautoren und Filmschaffende auf den Weg, in Ruanda zu arbeiten, Seminare zu geben, wie Woukoache, der an der Universität Butare Filmkurse erteilte, Veronique Tadjó, die Schreibwerkstätten gründete oder Bruce Clarke, der einen 'Jardin de la mémoire' eröffnete, „wo all jene, die einen Toten zu beklagen haben, einen Gedenkstein niederlegen können, der mit irgendeinem Zeichen an den verlorenen Menschen erinnert.“ Diop 2000c.
- 7 Die „Truth and Reconciliation Commission“ (TRC) wurde von der südafrikanischen Regierung mit dem Auftrag gegründet, bei der Verarbeitung dessen zu helfen, was unter dem Regime der Apartheid erlebt worden war. „The conflict during this period resulted in violence and human rights abuses from all sides“, heißt es auf der TRC-Site, s. <http://www.doj.gov.za/trc/>; die TRC avancierte als Vorreiter-Modell einer Vielzahl anderer TRCs, z.B. in Sierra Leone, Liberia, auch in Peru, Ost-Timor und Chile. Die in Ruanda errichteten Gacaca-Gerichte haben ähnliche Aufgaben und Ziele.
- 8 Vgl. hier die gegensätzlichen Positionen der Filmemacher Claude Lanzmann mit seinem französisch produzierten Interview-Film *SHOAH* und Steven Spielberg mit seinem Film *SCHINDLER'S LIST*, *HOTEL RUANDA* wird mit letzterem häufig in Verbindung gebracht, z.B. bei Clifford 2004.
- 9 Terry George antwortet auf die Frage, warum er in *HOTEL RUANDA* die Massaker nur andeute: „Wie kann ich das Unmögliche auf die Leinwand bringen und zeigen, wie Menschen andere Menschen mit Macheten zerhacken? Es wäre nicht auszuhalten gewesen. Ich wollte und konnte das Entsetzliche nicht realitätsnah 1:1 zeigen.“ (George 2006)
- 10 Der Kritiker Ryan Ellis (2005) beschreibt den Tatbestand der Duldung der Tötungen durch den Fernsehzuschauer und Printmedienleser als „Crime of indifference“.
- 11 Der japanische Fotograf Seiichi Furuya fand drei Jahre vor Sauper einen ähnlichen Bildaufbau für die Portraits bosnischer Kriegsflüchtlinge vor gelbem Grund; es entstand eine Serie von 28 Fotografien, Texten und einer Karte – Elemente, die auch Sauper in seinem Film verwendet. Die Portraits entstanden in Graz, Juli 1993. Sie wurden auf ARTE je 30 Sec. lang stumm ausgestrahlt. Die Fotografien sind abgebildet in: Furuya 1995: S. 112-123.
- 12 Die Angaben werden auf der englischsprachigen Wikipedia-Site genannt; erwähnt wird außerdem „The hatefull rhetoric was placed alongside the sophisticated use of humor and

- popular Zairean music“ s. http://en.wikipedia.org/wiki/Radio_Television_Libre_des_Mille_Collines, letzter Aufruf: 1. 7. 2008.
- 13 Boris Boubacar Diop schrieb nach seiner Ruanda-Reise *Murambi. Le livre des ossements* Paris 2000.
 - 14 Lesenswert ist das von Radio Netherlands Media Network (2004) zusammengestellte Medien-Dossier *Counteracting Hate Radio*, der Abschnitt „Hate Radio: Rwanda“, der die Organisation und Arbeitsweise der RTML skizziert und das Verfahren gegen die Verantwortlichen vor dem internationalen Strafgerichtshof für Ruanda in Arusha (Tansania) zusammenfasst. Erwähnt wird im Dossier u.a. das Strafverfahren gegen den RTML-Sprecher Giorgio Ruggiu, einem Belgier italienischer Herkunft, der – wie die übrigen RTML-Verantwortlichen – sich allerdings als einziger Nicht-Ruander des Aufrufs zum Genozid und der Verbrechen gegen die Menschlichkeit verantworten musste. Vgl. hierzu auch „‘Hate Radio’ journalist confesses“ (2000). Ruggius Arbeit bei RTML zeigt die nichtruandische Präsenz und Unterstützung des lokalen Senders.
 - 15 Bekannt wurde Elba als Gang-Chef in der Fernsehserie HBO; zu sehen ist er u.a. in *28 DAYS LATER, DADDY’S LITTLE GIRL, AMERICAN GANGSTER*.
 - 16 Delleire (2005) selbst beschrieb die Ereignisse aus seiner Perspektive. Sein Buch bildete wiederum die Grundlage zum Film *SHAKE HANDS WITH THE DEVIL – THE JOURNEY OF ROMÉO DALLAIRE*.
 - 17 Die in Belgien lebende Theater- und Filmschauspielerin und Tänzerin Carole Karemera, Tochter ruandischer Flüchtlinge, verlor während der Massaker einen Teil ihrer Familie; nach *SOMETIMES IN APRIL* arbeitete sie auch am Theaterstück *RWANDA 94* (2000-2005), Regie Jacques Delcuvelier, mit (vgl. dazu Convents 2008: 473-479).
 - 18 Vgl. Radio Netherlands Media Network 2004 und <http://www.guardian.co.uk/world/2003/jan/22/jamesastill>, letzter Aufruf: 20. 1. 2009.

Filme

- 28 Weeks later* (SF). GB/USA 2006. R.: Juan Carlos Fresnadillo. 35mm, Farbe, Ton, 99’. Mit Robert Carlyle, Idris Elba u.a.
- African Queen* (SF). USA 1951. R.: John Huston. 35mm, SW, 105’. Mit Humphrey Bogart, Katharine Hepburn u.a.
- American Gangster* (SF). USA 2007. R.: Ridley Scott. 35mm, Farbe, Ton, 157’. Mit Denzel Washington, Russel Crowe, Idris Elba u.a.
- Another African Story* (DF). I 2004. R.: Emanuele Piano. Video 52’.
- Arte Themenabend Ruanda* (DF). R.: Luc de Heusch u.a., ausgestrahlt 30. März 2004.
- Au Rwanda on dit... La famille qui ne parle pas meurt* (DF) F 2004, Video/Fernsehproduktion, 54’.
- Birth of a Nation* (SF). USA 1915. R.: D.W. Griffith. 35mm, stumm, engl. ZT, 190’.
- Blood Diamonds* (SF). USA 2006. R.: Edward Zwick. 143’. Mit Leonardo di Caprio, Djimon Hounsou u.a.
- Daddy’s Little Girl* (SF). USA 2007. R.: Tyler Perry. 35mm, Farbe, Ton, 95’. Mit Gabrielle Union, Idris Elba u.a.
- Daressalam* (SF). Tschad/F/Burkina Faso 2000. R.: Issa Serge Coelo. franz./arab. OmfU 105’. Mit Haikal Zakaria, Abdoulaye Ahmat, Bara Hasan Fatime, Gérard Essomba, Sidiki Bakara, Youssouf Diaoro u.a.
- Darwin’s Nightmare/Darwins Alptraum* (DF). F/Be/Au 2004. R.: Hubert Sauper. 35mm, Farbe, Ton, 107’; s. <http://www.darwinsnightmare.com/>, letzter Aufruf: 25. 6. 2008.
- Ezra* (SF). F/Au/Ruanda 2007. R.: Newton Aduaka. 35mm, Farbe, Ton, 110’.

- Gacaca, revivre ensemble au Rwanda?* (DF) F 2002. R.: Anne Aghuion, Video/Fernsehproduktion 55'.
- Hotel Ruanda* (SF) USA/GB 2004. R.: Terry George, 35mm, Farbe, Ton, 121'. Mit Don Cheadle, Sophie Okonedo, Joachin Phoenix, Jean Reno, Nick Nolte u.a.
- Itsembatsemba: Un génocide plus tard* (DF). F 1997. R.: Eyal Sivan, Video/Fernsehproduktion, 13'.
- Kisangani Diary* (DF) F/A 1998. R.: Hubert Sauper. 35mm, Farbe/SW, 45'; vgl. <http://www.hubertsaupe.com/kisangani.html>, letzter Aufruf: 25. 6. 2008.
- L'Homme sur les quais/ Der Mann auf dem Quai* (SF). BRD/Ca/F/Haiti 1993. R.: Raoul Peck. 35mm, Farbe, Ton, 105'. Mit Jnifer Zubar, Toto Bissianthe u.a.
- Lumumba* (SF). Be/Congo/D/F 2000. R.: Raoul Peck. 35mm, Farbe, Ton, 112'. Mit Eriq Ebouaney, Alex Descas u.a.
- Lumumba, la mort du prophète/Lumumba, der Tod des Propheten* (DF). Be/DRD/Haiti/Zaire 1991. R.: Raoul Peck. 35mm, Farbe und SW, Ton, 68'.
- Nous ne sommes plus morts* (DF) F/Be Ruanda 2000. R.: François L. Woukoache. 35mm, Farbe, Ton, 150'.
- Schindler's List/Schinders Liste* (SF). R.: Steven Spielberg. USA 1993. 35mm, Farbe, Ton, 193'.
- Shake Hands With the Devil – The Journey of Roméo Dallaire* (DF). USA/Ca 2004. R.: Peter Raymont, 35mm, Farbe, Ton; s. <http://www.whitepinepictures.com/dallairesite/>, letzter Aufruf: 25. 6. 2008.
- Shake Hands With the Devil* (SF). CA 2007. R.: Roger Spottiswoode. 35mm, Farbe, Ton, 113'. Mit Roy Dupuis, Owen SeJake u.a.
- Shoah* (DF). F 1985. R.: Claude Lanzmann. 35mm, Farbe, Ton, 540' (in 4 Teilen).
- Shooting Dogs* (SF). GB/D 2005. R.: Michael Caton-Jones. 35mm, Farbe, Ton, 114', mit John Hurt, Hugh Dancy, Dominique Horwitz u.a.
- Sometimes in April/Als das Morden begann* (SF) USA/GB 2004. R.: Raoul Peck 35mm, Farbe, Ton, 139'. Mit Idris Elba, Carole Karemera u.a.

Literatur

- Brandstetter, Anna-Maria (2005a): „Erinnern und Trauern. Über Genozidgedenkstätten in Ruanda“. In: Speitkamp, Winfried (Hg.): *Kommunikationsräume – Erinnerungsräume. Beiträge zur transkulturellen Begegnung in Afrika*. München, S. 301-332.
- Brandstetter, Anna-Maria (2005b): „Erinnerung, Politik und Genozid in Ruanda“. In: Kößler, Reinhart, Daniel Kumitz & Ulrike Schultz (Hg.): *Gesellschaftstheorie und Provokationen der Moderne. Gerhard Hauck zum 65. Geburtstag*. Münster, S. 139-152.
- Brandstetter, Anna-Maria; & Dieter Neubert (1996a): „Einleitung: Historische und gesellschaftliche Hintergründe des Konflikts in Ruanda“. In: Meyns 1996, S. 409-424.
- Brandstetter, Anna-Maria; & Dieter Neubert (1996b): „Ruanda im Schnittpunkt regionaler und internationaler Konfliktlinien“. In: Meyns 1996, S. 462-471.
- Clifford, Robin: *Hotel Ruanda* (2004). <http://www.imdb.com/Reviews/392/39207>, letzter Aufruf: 21. 9. 2005.
- Convents, Guido (2008): *Images & Paix. Les Rwandais et les Burundais face au cinéma et à l'audiovisuel. Une histoire politico-culturelle du Ruanda-Urundi allemand et belge et des Républiques du Rwanda et du Burundi (1896-2008)*. Holsbeek.
- Dallaire, Roméo (2005): *Handschlag mit dem Teufel. Die Mitschuld der Weltgemeinschaft am Völkermord in Ruanda*. Frankfurt a.M., (*Shake Hands With the Devil, The Failure of Humanity in Ruanda*, 2004).
- Diop, Boris Boubacar (2000a): *Murambi, Le livre des ossements*. Paris.

- Diop, Boris Boubacar (2000b): „Schreiben gegen den zweiten Tod. Der Schriftsteller Boris Boubacar Diop über ein literarisches Projekt zum Genozid in Ruanda“. Heinz Hug im Gespräch mit B.B. Diop. In: *FR* vom 31. 5./1. 6. 2000, S. 23.
- Diop, Boris Boubacar (2000c): „Schreibt einfach, was passiert ist. Afrikanische Autoren besuchen ein traumatisiertes Land“. In: *NZZ* vom 21. 11. 2000.
- Ellis, Ryan (2005): *Hotel Ruanda*. <http://www.imdb.com/Reviews/392/39266> (7. 1. 2005), letzter Aufruf: 20. 1. 2009.
- Furuya, Seiichi (1995): *Mémoires*. Fotomuseum Winterthur.
- George, Terry (2006): *Wir dürfen Afrika nicht alleine lassen*. Interview mit Margret Köhler. http://www.kinofenster.de/filmeundthemen/ausgaben/kf0504/wir_duerfen_afrika_nicht_alleine_lassen (21. 9. 2006), letzter Aufruf: 20. 1. 2009.
- Gutberlet, Marie-Hélène (2002): „Baden im Tschad (Daressalam)“. In: *Frauen und Film*, Bd. 63, S. 23-30.
- „‘Hate Radio’ journalist confesses“ (2000). In: *BBC News Africa*, 15. 5. 2000, <http://news.bbc.co.uk/2/hi/africa/749079.stm>, letzter Aufruf: 1. 7. 2008.
- Hatzfeld, Jean (2004): *Nur das nackte Leben. Berichte aus den Sümpfen*. Mit Fotografien von Raymond Depardon. Gießen (*Dans le nu de la vie. Récits des marais rwandais*, 2000).
- Johnson, Dominic (2008): „Verdacht auf Teilnahme am Völkermord. Deutschland verhaftet Ruander“. In: *TAZ* vom 28. 2. 2008, <http://www.taz.de/1/politik/deutschland/artikel/1/deutschland-verhaftet-ruander/?src=AR&cHash=06bfea31b6>, letzter Aufruf: 9. 6. 2008.
- Kracauer, Sigfried (1985): *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt a.M. (*Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, 1960).
- Lacey, Marc (2004): „Rwanda Revisits Its Nightmare. Filmmaker, in HBO Project, Uses Survivors and actual Sites to Recount 1994 War“. In: *The New York Times* vom 20. Februar 2004, <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9501E0D7173DF934A25751C0A9629C8B63>, letzter Aufruf: 4. 3. 2008.
- Melvorn, Linda (2004): *Ruanda. Der Völkermord und die Beteiligung der westlichen Welt*. Diederichs (*Conspiracy to Murder: The Rwandan Genocide*, 2006).
- Meyns, Peter (Hg.) (1996): *Staat und Gesellschaft in Afrika: Erosions- und Reformprozesse*. Hamburg
- Radio Netherlands Media Network (2004): *Counteracting Hate Radio*. Teil „Hate Radio: Rwanda“. <http://www.radionetherlands.nl/features/media/dossiers/rwanda-h.html>, letzter Aufruf: 1. 7. 2008.
- „Radio Télévision Libre des Mille Collines“. In: *Wikipedia*, http://en.wikipedia.org/wiki/Radio_T%C3%A9l%C3%A9vision_Libre_des_Mille_Collines vom 1. 7. 2008.
- Rusesabagina, Paul (2006): *Ein gewöhnlicher Mensch. Die Geschichte hinter „Hotel Ruanda“*. Berlin (*An Ordinary Man: An Autobiography*, 2006).
- Sembène, Ousmane (1997): „‘Du schaust uns an, als wären wir Insekten’. Eine historische Gegenüberstellung zwischen Jean Rouch und Ousmane Sembène im Jahr 1965“. In: Gutberlet, Marie-Hélène; & Hans-Peter Metzler (Hg.): *Afrikanisches Kino*. Bad Honnef.
- Sontag, Susan (2005): *Das Leiden anderer betrachten*. Frankfurt a.M. (*Regarding the Pain of Others*, 2003).
- Stockhammer, Robert (2005): *Ruanda. Über einen anderen Genozid schreiben*. Frankfurt a.M.

Anschrift der Autorin:
Marie-Hélène Gutberlet
mhgutberlet@gmx.de