

## ■ CHRISTIAN GUDEHUS UND STEWART ANDERSON *Hotel Ruanda*

### Lesarten eines Films über Geschichte

#### Warum Rezeptionsforschung?<sup>1</sup>

Um es gleich vorwegzunehmen und etwaigen Enttäuschungen vorzubeugen: Die Fragestellung der hier vorgestellten Studie ist keine genuin historische. Ausgangspunkt dafür, exemplarisch die Rezeption eines Films über ein reales Ereignis zu untersuchen, war die eher zufällige Beobachtung, dass solche Filme offenbar bedeutsam für das nichtprofessionelle Sprechen über Geschichte sind. Sie sind in Gestalt von paradigmatischen Geschichten oder Plots eine Quelle von Geschichtsdeutungen. Möglicherweise ist ihre Bedeutung für die kommunikative Konstruktion von Vergangenheit noch umfassender. So fanden verschiedene Forschergruppen in Interviews, Familiengesprächen und Gruppendiskussionen, die in einer Reihe von Ländern geführt wurden und in denen es um unterschiedliche historische Ereignisse ging, immer wieder verschieden lange Passagen, deren Inhalt oder Struktur höchstwahrscheinlich – manchmal sogar sicher – aus Filmen stammten.<sup>2</sup> Diese Spuren zeigen, dass und wie Filmerzählungen Bestandteil des Sprechens über Geschichte werden. Sie illustrieren, wie solche kulturellen Erzeugnisse rezipiert werden. Nun beginnt Rezeption viel früher, nämlich schon während ein Film geschaut wird. Medienpsychologen verwenden in ihren Rezeptionsstudien Verfahren, die beispielsweise Erregungszustände während des Betrachtens von Filmen messen.

Die Studie zu *Hotel Ruanda* setzt zwischen diesen beiden Polen der Filmrezeption – unmittelbare Wahrnehmung einerseits und Rückgriff auf Inhalt und Strukturen von Filmen in einem Interview andererseits – an. Geklärt werden sollte, was geschieht, wenn Menschen über einen solchen Film sprechen, und dies eben nicht im Kontext eines Gesprächs über ein vergangenes tatsächliches Ereignis, sondern über den Film. Da die Geschichtswissenschaft daran interessiert ist zu erfahren, welche Wirkung Filme zu historischen Ereignissen zeitgenössisch haben (das Paradebeispiel ist die Serie *Holocaust*), können Untersuchungen der Rezeptionsweisen eines Films wie *Hotel Ruanda* über die Grundlagen solcher Prozesse aufklären, wenn auch deren Ergebnisse möglicherweise nicht unmittelbar verwendbar sind. Sie sollten aber dennoch helfen, den Gegenstand zu problematisieren und im besten Fall Hinweise für die eigene Arbeit bereithalten. Das gleiche gilt für die unten angesprochene fachfremde Forschung.

- 1 Der Text entstand unter Mitarbeit von David Keller. Weiterer Dank gilt Michelle Anderson, Frank Bösch, Hannah Busch, Nora Drees, Vizenz Hediger, Sara Hoegen, Wulf Kansteiner, Sabine Moller, Yvonne Rogoll, John Sutton und Meike Vogel.
- 2 Sam Wineburg, *Historical thinking and other unnatural acts. Charting the future of teaching the past*, Philadelphia 2001; Harald Welzer (Hg.), *Der Krieg der Erinnerung. Holocaust, Kollaboration und Widerstand im europäischen Gedächtnis*, Frankfurt a. M. 2007.

Insbesondere in den letzten Jahren haben einige Kollegen, etwa Frank Bösch, auf das Fehlen einer auf Filme zu vergangenen Geschehnissen ausgerichteten Forschung hingewiesen.<sup>3</sup> Auch Philipp von Hugo fordert unter Bezugnahme auf Dorothee Wierling, Alon Confino und Lutz Niethammer eine historische Rezeptionsforschung ein, die sich jeweils zeitgenössischen Wahrnehmungen und Deutungen von Filmen und anderen Repräsentationen von Geschichte widmet.<sup>4</sup> Er stellt zu Recht fest, dass die sozialen Prozesse der Adaption des Deutungsangebots Film noch weitgehend unerforscht sind. Ähnlich wie Ulrike Weckel sucht von Hugo diese Lücke vor allem mit der Analyse von Filmkritiken zu schließen.<sup>5</sup> Wulf Kansteiner und Meike Vogel arbeiten zusätzlich mit den Protokollen von Zuschaueranrufen bei Fernsehsendern.<sup>6</sup> Der Focus bei von Hugo und Weckel liegt darauf, die tatsächliche Bedeutung von Filmen für die Herausbildung von kollektiven Vergangenheitsdeutungen zu ermitteln. Der forschungslogisch im Vorfeld zu klärenden Frage, wie ein Film über ein reales Ereignis wahrgenommen und dann in verschiedenen Kontexten aktualisiert wird, ist jedoch bisher wenig nachgegangen worden.

Es gibt einige Ansätze wie die Spontanbefragung von Besuchern des Films *Rosenstraße* durch Jean-Christoph Caron.<sup>7</sup> Die bisher differenzierteste Untersuchung haben drei Psychologen der Universität Koblenz vorgelegt.<sup>8</sup> Sie sind in einer Studie längerfristigen Wirkungen des Films *Der Untergang* nachgegangen. Ihre Ergebnisse fassen sie folgendermaßen zusammen: »Verglichen mit Schüler/inne/n, die nicht im Film waren, und unter Einbezug einer Reihe von Kontrollvariablen, gaben die Filmgänger/innen weniger negative Emotionen gegenüber Hitler an, nahmen ihn eher als Menschen war, lehnten Sanktionen gegen Deutschland eher ab und zeigten erhöhte Identifikation mit der eigenen Nation.«<sup>9</sup> Es lassen sich also tatsächlich unmittelbare Wirkungen eines Films mit Hilfe standardisierter Verfahren nachweisen. Zugleich zeigt sich bei einer Reihe anderer Aspekte, dass je nach Einstellung der Befragten, die gleichzeitig ermittelt wurde, der Film in entgegengesetzte Richtungen wirkt: »Gering patriotische Schüler/innen schätzen die Notwendigkeit von Aufarbeitung höher ein, wenn sie den Film gesehen haben, während umgekehrt hoch pat-

- 3 Frank Bösch, Film, NS-Vergangenheit und Geschichtswissenschaft. Von »Holocaust« zu »Der Untergang«, in: Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte 55 (2007) 1, S. 1–32.
- 4 Philipp von Hugo, Kino und kollektives Gedächtnis? Überlegungen zum westdeutschen Kriegsfilm der fünfziger Jahre, in: Bernhard Chiari/Matthias Rogg/Wolfgang Schmidt (Hg.), Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts, München 2003, S. 453–477.
- 5 Ulrike Weckel, Begrenzte Spielräume: Wolfgang Staudtes Filme und deren Rezeption im Kalten Krieg, in: Thomas Lindenberger (Hg.), Massenmedien im Kalten Krieg. Akteure, Bilder, Resonanzen, Köln u. a. 2006, S. 26–47.
- 6 Wulf Kansteiner, In Pursuit of German Memory. History, Television, and Politics after Auschwitz, Athens/Ohio 2006; Meike Vogel, Der zweite Juni 1967 als Kommunikationsereignis. Fernsehen zwischen Medienritualen und Zeitkritik, in: Frank Bösch/Norbert Frei (Hg.), Medialisierung und Demokratie im 20. Jahrhundert, Göttingen 2006, S. 207–241.
- 7 Jean-Christoph Caron, Ein Historienfilm kann mehr als ein Buch. Margarethe von Trotta »Rosenstraße«, in: Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History 1 (2004) 1, S. 128–134.
- 8 Wilhelm Hofmann/Anna Baumert/Manfred Schmitt, Heute haben wir Hitler im Kino gesehen: Evaluation der Wirkung des Films »Der Untergang« auf Schüler und Schülerinnen der neunten und zehnten Klasse, in: Zeitschrift für Medienpsychologie 17 (2005) 4, S. 132–146.
- 9 Ebd., S. 132.

riotische Schüler/innen der Aufarbeitung eine geringere Dringlichkeit beimessen, wenn sie im Film waren.«<sup>10</sup>

Auf dasselbe Phänomen stößt auch von Hugo bei der Analyse einer Besprechung des Films *Die Brücke* aus dem Jahr 1959. Vom Regisseur Bernhard Wicki als Antikriegsfilm gedreht, zeigten sich bei einer Vorstellung auch nichtintendierte Reaktionsweisen, wie etwa Begeisterung für die Kriegshandlungen. Von Hugo zitiert die Aussagen Jugendlicher aus dem Artikel: »Das ist unser Film. So wie diese Jungens muß man sich für das Vaterland einsetzen. Das sind Patrioten! Wo gibt es so was heute noch? Jetzt weiß ich, was Vorbilder sind.«<sup>11</sup> Hier wird erneut deutlich, wie stark vorhandene Wahrnehmungs- und Deutungsweisen sowie politisch-ästhetische Einstellungen auf die Rezeption einwirken. Über noch gravierendere Beispiele für das Auseinanderfallen von Intention und Rezeption berichtet Joanna Bourke. Sie zeigt an einer Reihe von Fällen, wie dezidierte Antikriegsfilme erst Interesse für den Krieg und somit für den Beruf als Soldat weckten.<sup>12</sup> Jens Benicke hat kürzlich für mehrere K-Gruppen – politische Gruppen, die sich am Marxismus-Leninismus und am Maoismus orientieren – herausgearbeitet, wie diese die Serie *Holocaust* Ende der 1970er Jahre durch ihren antikapitalistischen, antizionistischen und antiimperialistischen Deutungsrahmen wahrnahmen. Ihrer Auffassung nach diene die Produktion u. a. der Rechtfertigung der »zionistische(n) Kolonialherrschaft über Palästina und d(er) Aggressionen gegen die arabischen Nationen«.<sup>13</sup>

Die Frage, ob Filme Deutungen formen, oder ob sie lediglich als Steinbruch für das Verfertigen eigener Geschichtserzählungen dienen, ist empirisch noch nicht ausreichend bearbeitet. Nahe liegend ist nach dem Gesagten, dass es sich um einen weit weniger eindeutigen Prozess handelt als offenbar noch viel zu oft angenommen. Daher erscheint es geboten, zunächst einen Schritt zurückzugehen und die Ebene kollektiver Erinnerung oder jene, auf der von Geschichtsbewusstsein gesprochen wird, zu verlassen und uns möglichst unmittelbar der individuellen Rezeption zuzuwenden.

Wir gehen davon aus, dass die Aktualisierung – im Falle von Interviews also das Sprechen über den Film – wesentlicher Bestandteil des Rezeptionsprozesses ist. Erst hier wird das Gesehene und Gehörte geordnet und intersubjektiv mit Sinnstrukturen versehen. Erst hier fallen auch Lücken des Verstehens auf. So bemerken die Befragten in unserer Studie erst im Interview, dass der Film die Ursachen des Geschehens nicht in einer Weise erklärt, die es ihnen ermöglichen würde, diese in der Interviewsituation wiederzugeben. Weiter fallen erst in der Kommunikation die großen Schwierigkeiten auf, verschiedene Akteure zu benennen und zuzuordnen. Zugespitzt formuliert ließe sich sagen: Die Rezeption entspricht dem, was in Gesprächen aktualisiert wird. Über anderes können wir zumindest, anders als etwa Hofmann u. a., keine Auskunft geben.<sup>14</sup> Das ist aber für die Beantwortung der leitenden Forschungsfrage auch nicht relevant. Diese lautet: Was wird aus einem hoch

10 Ebd., S. 140. Welches Verständnis die Befragten von einem Begriff wie Aufarbeitung haben, bleibt unbeantwortet.

11 Von Hugo, *Kino und kollektives Gedächtnis*, S. 469.

12 Joanna Bourke, *An Intimate History of Killing. Face-to-face Killing in Twentieth-century Warfare*, London 1999.

13 Jens Benicke, *Soße aus Gewalt und Geld*, in: *Jungle World* 32 (6.8.2009), 10.3.2010, <http://jungle-world.com/artikel/2009/32/36924.html>.

14 Vgl. Hoffmann u. a., *Hitler im Kino*.

artifiziellen Produkt wie einem Film in einer spezifischen kommunikativen Situationen, wie dem hier gewählten Interview?

In den Film- und Kommunikationswissenschaften wird schon seit den achtziger Jahren verstärkt zur Filmrezeption geforscht, allerdings nicht mit dem Fokus auf Filme zu historischen Ereignissen. Da diese Studien jedoch eine Reihe von relevanten Erkenntnissen liefern, müssen sie hier zumindest kurz erwähnt werden: So etwa jene zur unterschiedlichen Deutung des Madonna-Videos *Papa don't preach* durch schwarze und weiße College-Studenten in den Vereinigten Staaten,<sup>15</sup> oder die sehr inspirierende, ethnografisch angelegte Untersuchung zur orientierenden Funktion, die Telenovelas im Alltag brasilianischer Frauen und Männer spielen.<sup>16</sup> Vor dem Hintergrund dieser und anderer Arbeiten haben wir für unsere Pilotstudie ein denkbar einfaches Design entworfen.

## Die Studie

Um die verschiedenen Rezeptions- und Erinnerungsstrategien von Menschen zu *Hotel Ruanda* erfassen zu können, haben wir qualitative, weitgehend offene Interviews durchgeführt. Zunächst baten wir die Teilnehmenden als Einstieg, Angaben zu ihrem Alter und ihrem Beruf sowie zu den Umständen zu machen, unter denen sie den Film sahen, beispielsweise: »Wie lange vor dem Interview haben sie den Film gesehen?« oder »Waren andere Personen anwesend?« Mit einer offen gehaltenen Frage – sinngemäß: »Wenn Sie an *Hotel Ruanda* denken: An was erinnern Sie sich, was erschien ihnen wichtig?« – wurde dann das Gespräch auf den Film gelenkt. Mehr einer Gesprächssituation ähnelnd, lag die Aufgabe der Interviewer nicht darin, die Kommunikation entlang eines definierten Fragenkatalogs zu führen. Sie sollten lediglich darauf achten, die Grundfragen der Untersuchung – Erinnerung an den Film, Deutung der Geschehnisse – nicht aus den Augen zu verlieren. Die Fragen waren so neutral wie möglich formuliert und erwähnten keine Details aus dem Film. Unklarheiten, Widersprüche und Unsicherheiten in den Aussagen der Teilnehmenden nahmen die Interviewer zum Anlass für Nachfragen.

Die Interviews wurden schließlich mit Hilfe einer Software inhaltsanalytisch ausgewertet. Vereinfacht erklärt handelt es sich dabei um einen zweiteiligen Prozess. Im ersten Schritt werden die Interviews zerschnitten und dann Stapel mit den verschiedenen Codes gebildet. Die Codes werden unter Berücksichtigung der leitenden Forschungsfrage(n) prozesshaft am Material generiert. Im Laufe dieses Kodierungsprozesses entwickelte sich so eine Gesamtzahl von insgesamt 170 Kategorien und untergeordneten Konzepten zu verschiedenen Aspekten des Films (z. B. Szenen, Handlungsträger), aber auch personenspezifischen Variablen (z. B. Emotionen, Bewertung, Selbstthematizierung, Reflektionen). Die Codes sind grundsätzlich so zu konstruieren, dass unterschiedliche Personen dasselbe Material möglichst weitgehend gleich kodieren (Interkoderreliabilität). Voraussetzung dafür ist ein denkbar geringes Maß an Interpretationsspielraum hinsichtlich der Zuordnung von Textstellen zu Codes, was durch enge Definitionen und ergänzende Beispiele aus dem Material zu erreichen versucht wird. Markante Phänomene wurden in einem zweiten Schritt einer

- 15 Jane D. Brown/Laurie Schulze, The Effects of Race, Gender, and Fandom on Audience Interpretations of Madonna's Music Videos, in: *Journal of Communication* 49 (1990) 2, S. 88–102.
- 16 Thais Machado-Borges, »Going with the Flow: Ethnography & Dialogism in the Reception of Brazilian Telenovelas«, in: *Particip@tions* 3 (2006) 2 Special Edition, 10.3.2010, [http://www.participations.org/volume%203/issue%202-%20-%20special/3\\_02\\_contents.htm](http://www.participations.org/volume%203/issue%202-%20-%20special/3_02_contents.htm).

explizit deutenden (hermeneutischen) Analyse unterzogen. Letztlich dient die Kodierung der gleichzeitigen Reduzierung und thematischen Organisation des Materials. Sie schützt die Forschenden aber auch vor dem Fehler, entsprechend ihrer Vorannahmen nach Zusammenhängen zu suchen, die, wie sich nicht selten erweist, im Material eher eine untergeordnete Rolle spielen. Auch geschieht es, dass neue im Vorfeld nicht erwogene Phänomene erst im Verlauf des Kodierens sichtbar werden.

Ziel von Pilotstudien ist es in der Regel, die Methode zu erproben und zugleich das Feld in seiner Breite, weniger in der Tiefe zu erkunden. Entsprechend lag ein »wildes Sample« nahe, also Teilnehmende mit möglichst unterschiedlichen soziodemografischen Profilen. Es wurde gleichzeitig in den USA (20 Gespräche) und in Deutschland (21 Gespräche) erhoben. Die Teilnehmenden haben wir auf verschiedenen Wegen »gesucht«, da sie aus unterschiedlichen Milieus stammen sollten. Sie waren zwischen 14 und 76 Jahre alt. Diese Menschen bilden einen Ausschnitt aus den beiden Gesellschaften aber keinesfalls einen Querschnitt. Wir baten sie, den Film anzuschauen und anschließend mit uns darüber zu sprechen. Lediglich fünf kannten *Hotel Ruanda* bereits, übrigens ausschließlich Amerikaner.

Wir sprachen also überwiegend nicht mit Menschen, die den Film als reguläre Kinoszahler gesehen hatten. Entsprechend ist diese Studie nicht als Untersuchung der Rezeption von *Hotel Ruanda* zu verstehen, vielmehr soll sie am Beispiel *Hotel Ruandas* individuelle Rezeptionsweisen aufzeigen. Den Film haben wir vor allem ausgewählt, weil er in seiner Machart (Plot-Struktur, Bildsprache und Musik) konventionell ist. Er kann also von einem breiteren Publikum entschlüsselt werden. Außerdem wollten wir uns eines Themas annehmen, das jenseits eigener oder familial vermittelter Erfahrung liegt und weniger stark als etwa im Falle von DDR-, NS-Vergangenheit oder dem Vietnamkrieg Gegenstand privater, öffentlicher und bildungsbezogener Bearbeitung war und ist. Unsere Hoffnung war, so besser herausfiltern zu können, welche Aussagen und Deutungen vom Film inspiriert und welche vorgängig waren.

### Der Film *Hotel Ruanda*

Grundsätzlich wäre es an dieser Stelle notwendig, eine ausführliche inhaltliche und ästhetische Analyse von *Hotel Ruanda* vorzulegen. Nur so können die Aussagen der Teilnehmenden zu dem Produkt ins Verhältnis gesetzt werden, auf das sie sich beziehen. Da hier der Platz für eine solche Analyse fehlt, behelfen wir uns mit einigen Worten zum Inhalt und zu seiner ästhetischen und narrativen Gestaltung. Der Film aus dem Jahr 2005 erzählt vor dem Hintergrund des inzwischen gemeinhin als Genozid bezeichneten Geschehens, die auf tatsächlichen Ereignissen beruhende Geschichte von Paul Rusesabagina, der in einem Hotel etwa 1.000 Verfolgten Unterschlupf gewährte und sie so vor der Ermordung rettete. Seine Methode ist eine Mischung aus Schmeicheleien, Bestechung und – als die Lage schließlich zu Ungunsten der Machthabenden zu kippen beginnt – Drohungen. Durch die Umstände in die Rolle des Retters gezwungen, wird Paul zunehmend wagemutiger und übernimmt schließlich die Verantwortung für über 1.000 Menschen, die in das zunächst von einigen UN-Soldaten geschützte Hotel geflüchtet sind.

Filmästhetisch handelt es sich um eine konventionelle Produktion, deren Erzählweise für das zeitgenössische Kino schon fast veraltet wirkt. Die Geschichte folgt einer Chronologie. Landschaften, Personen und Fahrzeuge werden in einer sujetunspezifischen Weise gefilmt, die jeder Zuschauer schon häufig gesehen hat und daher problemlos dekodieren kann. Das Thema »Genozid« wird also in einer gängigen ästhetischen und dramaturgischen Inszenierung dargeboten, die Gewalt nur sehr zurückhaltend filmisch expliziert.

## Ergebnisse I – Drei Antworten auf eine Frage

Schon die Antworten auf die, übrigens vom jeweils gleichen Interviewer gestellte, Eingangsfrage, woran sich die Befragten erinnern und was ihnen wichtig erschien, führen vor Augen, wie individuell Aneignungsformen des Produkts Film sein können. Dazu drei Beispiele:

Interviewer: *Ja. Erzähl mal was von dem Film, also vor allen Dingen in so einem ersten Schritt an was Du Dich Erinnerst, also was Dir wesentlich erschien.*

Miriam Klein (19, Abiturientin aus Thüringen): *Also vom Thema her ist mir ganz stark geblieben: diese moralische Entscheidung, diese Wichtigkeit von Menschen, also grob gesagt sind ja immer alle Menschen gleich, und alle Menschen sind wichtig, und man will alle Menschen retten, und da muss man sich entscheiden – rettet man seine Familie oder nur seine Frau oder sich selbst. Das ist mir ganz stark als Thema geblieben, weil es immer wieder diese Diskrepanz gab, wo er dann irgendwie eigentlich abfahren soll, und dann bleibt er aber zurück, um auch der Mehrheit zu helfen und nicht bei seiner Familie zu bleiben.*

Miriam Klein,<sup>17</sup> eine engagierte, intellektuell für ihr Alter recht reife und eloquente Abiturientin, reagiert auf die Eingangsfrage nicht mit einer Nacherzählung der Filmhandlung, sondern spricht vielmehr ein moralisches Problem an. Sie verdichtet den Film auf eine Grundfrage, nämlich die, wem im Falle begrenzter Ressourcen zu helfen sei. Ausgangspunkt des Problems ist ihre Auffassung, allen Menschen sei der gleiche Wert beizumessen, Verwandten nicht mehr als Nachbarn oder gar Fremden. Der Film hat sie einerseits zu der Frage inspiriert; einzelne Szenen dienen nun andererseits im Gespräch als Illustrationen des moralischen Dilemmas. Hinsichtlich erinnerungstheoretischer Überlegungen stellt sie einen Typus dar, der sich zumindest zunächst weniger an Fakten als vielmehr an moralische Konstellationen erinnert, also recht schnell eine Metaebene erreicht.

Interviewer: *Gut, jetzt will ich gerne einfach, dass Du anfängst und erzählst über den Film, woran Du Dich Erinnerst und was Dir wichtig erschien.*

Jürgen Arimont (37, Filmwissenschaftler aus dem Ruhrgebiet): *Ich mein', wenn ich jetzt tatsächlich mit der kompletten Erinnerung anfangen würde, müsst' ich ja im Prinzip auch den ganzen Film lang erzählen. Sagen wir mal so, aus 'ner filmwissenschaftlichen Perspektive ist mir eigentlich wichtig, dass der von 'ner grundlegenden dramaturgischen Struktur eigentlich 'ne Familiengeschichte erzählt und das historische Ereignis eher das Problemfeld oder der Aufhänger ist, aber im Prinzip nicht das, was den Film unterm Strich ausmacht.*

Jürgen Arimont nimmt im Gespräch zwischen zwei Wissenschaftlern (sein Gesprächspartner ist Sozialpsychologe) seine Fachperspektive ein und beurteilt *Hotel Ruanda* aus filmwissenschaftlicher Sicht, legt also formale Kriterien an. Der Film sei eine Familiengeschichte vor dem Hintergrund eines historischen Geschehens, das aber letztlich beliebig sei. Dieser formale Blick legt die Struktur des Produktes offen, das ausschließlich als in diesem Fall misslungene Inszenierung gedeutet wird. Die Filmerzählung wird nicht Ausgangspunkt allgemeiner Überlegungen jenseits der professionellen Perspektive; ein affektiver Bezug zum Film ist nicht erkennbar.

Interviewer: *Und was uns interessiert bei dieser Untersuchung ist, wenn Leute den Film gesehen haben, erst mal als erstes, woran die sich eigentlich erinnern und was sie davon für wichtig halten und erzählen möchten.*

Margot Rubens (76, Rentnerin aus einer niedersächsischen Großstadt, hat im Fernmeldewesen gearbeitet): *Ja also, ich fand den sehr grausam aber es ist halt so, das Volk ist noch*

17 Alle Namen sind Pseudonyme.

*nicht so weit, wir haben ja auch viele Kriege durchgemacht, und dann ist meine Meinung – ja vielleicht gefällt sie den Männern nicht – also Soldaten sind für mich Mörder, egal ob sie jetzt weiß, dunkel, gelb oder sonst wie sind, sie sind für mich Mörder, ja, und ich empfinde es so, wenn ein Mann eine Uniform trägt und eine Knarre in der Hand hat, dann ist er ein Gott, dann kann er machen, was er will.*

Eine dritte Variante des Sprechens über *Hotel Ruanda* repräsentiert die sehr lebenslustige und aktive Rentnerin Margot Rubens. Auf den Film nimmt sie lediglich in vier Worten Bezug: »[...] ich fand den grausam«. Es folgen nun, stark emotional vorgetragen, Gedanken zu Gewalt und Männlichkeit. Zugleich deutet sich bereits eine Selbstthematizierung an, die das weitere Gespräch prägen wird: »wir haben ja auch viele Kriege durchgemacht«, »ja, und ich empfinde es so [...]«.

Die Beispiele zeigen drei unterschiedliche Rezeptionsweisen einer identischen medialen Thematisierung realer Ereignisse. Drei Personen, drei Herkunftsregionen, drei Altersgruppen, zwei Geschlechter, unterschiedliche Bildungserfahrungen, unterschiedliche soziale Verortungen ergeben drei Modi des Sprechens über *Hotel Ruanda*. Die Erkenntnis, dass unterschiedliche Menschen einen Film unterschiedlich interpretieren, mag wenig überraschen. Wie sollte es sonst sein? Ähnlich wie die Beispiele zu nicht intendierten Lesarten von Filmen zwingt uns diese vermeintlich nahe liegende Tatsache, das Verhältnis von Film und Vergangenheitsdeutungen weniger in Form von Kausalbeziehung zu verstehen, sondern darin vielmehr einen erheblich komplexeren Zusammenhang zu sehen. Wichtig für die Rezeptionsforschung ist die Tatsache, dass erstens Wahrnehmungsweisen und zweitens die Art der Thematisierung, also die Fähigkeit über Filme zu sprechen, hochgradig sozial bestimmt sind. So ist die Kompetenz des Dekodierens eines kulturellen Produkts ebenso wie die Beherrschung der Kodes seiner Besprechung unter anderem an die oben aufgeführten Parameter gebunden.

Grundsätzlich ist die Rezeptionsforschung für die Beschäftigung mit Erinnerung und Gedächtnis, ganz gleich welchen disziplinären und theoretischen Paradigmen sie jeweils folgt, von fundamentaler Bedeutung. Die Studien etwa zu Medien des kulturellen Gedächtnisses sind kaum mehr zu überschauen, wie aber Denkmale, Bücher, Feiertage, Gedenkstätten oder Filme angeeignet werden, wie sie weitere Erzählungen inspirieren, ist noch lange nicht umfassend erforscht.

## **Ergebnisse II – Szenen, Themen, Verweise, Erklärungen**

Die Gespräche sollten erkunden, wie über *Hotel Ruanda* von sehr unterschiedlichen Menschen in einer gesprächsartigen Interviewsituation gesprochen wird. Dabei sind wir auf eine Reihe von Phänomenen gestoßen, die in weiteren Studien entweder qualitativ noch tiefer beschrieben werden können oder aber zu quantifizieren sind. Am Ende machen wir diesbezüglich einige Vorschläge.

### **Erinnerung an den Film – Szenen und Akteure**

Zunächst interessierte uns, an welche Filminhalte sich die Befragten erinnerten. Angesichts der oben erläuterten Auffassung, wonach Erinnerung im Alltag dort sichtbar wird, wo sie in kommunikativen Situationen aktualisiert wird, haben wir Erinnerungen nicht standardisiert abgefragt. Sie kommen vielmehr zum Vorschein, wenn etwa auf Szenen rekurriert wird, wie bei Miriam Klein im Eingangsbeispiel. Wurden Personen, Gruppen oder Szenen angesprochen, fragten wir häufig präzisierend nach. War also von »den Rebellen« die Rede,

fragten wir: »Wer war das?« An solchen Stellen zeigt sich dann übrigens sehr schnell, wie stark Erinnerung bereits Deutung ist, denn als Rebellen werden in den Gesprächen ganz unterschiedliche Gruppen bezeichnet. Wurde dann etwa über die Ursachen des Geschehens oder auch bloß seine Natur (Genozid, Krieg oder Fehde) gesprochen, verstärkte sich die Bedeutung eigener interpretativer Leistungen der Teilnehmenden. Ein extremes Beispiel dafür ist die eingangs zitierte Passage aus dem Gespräch mit Margot Rubens.

Es gibt eine große Variationsbreite erinnerungs- oder thematisierungswürdiger Teile des Films: So wurde keine Szene von einer Mehrheit angesprochen, ein großer Teil nur ein bis drei Mal. Zwei Szenen immerhin sind weit überdurchschnittlich häufig Thema – die entsprechenden Kodes hießen »Die Weißen gehen« und »Fahrt über die Leichen«. Eine nähere Analyse zeigt, dass die häufig angesprochenen Ausschnitte vor allem narrativ stark verdichtete Szenen sind, in denen Grundaspekte des Geschehens Thema werden. Die erste Szene zeigt, wie die internationalen Hotelgäste inklusive der Berichterstatter evakuiert werden, während die in das Hotel geflüchteten Schwarzen, nun auch verlassen von der internationalen Öffentlichkeit, zurückbleiben müssen. Sie markiert aus dramaturgischer Perspektive einen bedeutenden Wendepunkt des Films. Die Interviewten ziehen die Szene in erster Linie als Beispiel für die zunehmend sich verschärfende Situation der Verfolgten heran.

An zwei Interviewausschnitten wird deutlich, wie unterschiedlich die von vielen als zentral erachtete zweite Szene »Fahrt über die Leichen« wiedererzählt werden kann: *Es fing erst mit einer Stammesfehde an, und dann gab es eine Szene, da sind sie mit einem Wagen durch Nebel gefahren, und dann fing der Wagen an zu holpern, und dann meinte der Hauptdarsteller zu seinem Fahrer, er sei vom Weg abgekommen, und da meinte er nein, er kennt den Weg, und dann ist der Hauptdarsteller ausgestiegen, und der Nebel hat sich etwas gelichtet, und sie waren tatsächlich noch auf der Straße, sind nicht über unebenes Gelände gefahren, sondern über Leichen, und dann lichtete sich der Nebel weiter, und dann hatte man, weil die ganze Straße war bis zum Horizont voll mit Leichen, da konnte man dann da zum ersten Mal ahnen, dass es wohl doch etwas mehr war, dass diese Stammesfehde dann doch in einen Genozid ausartete.*

Für Manfred Kemp, einen 35-jährigen ausgebildeten Bürokaufmann aus dem Ruhrgebiet, der als DJ arbeitet, fungiert diese Szene als visuelle Entsprechung dessen, was in Ruanda vorgefallen ist. Mit ihr begründet er, warum das Geschehen in Ruanda als Genozid zu deuten ist.

Ganz anders setzt die aus einer nordrhein-westfälischen Kleinstadt stammende 26-jährige Bürokommunikationskauffrau Hannah Maier dieselbe Szene ein: *Und eine Szene, die natürlich auch grausam war, war, als sie dann Essen außerhalb des Hotels besorgen wollten, und dann hat einer zu ihnen noch gesagt, nehmt die Straße am Fluss, die ist sicher und sie sind dann diese Straße gefahren, und die Straße war gepflastert, wirklich gepflastert, mit Leichen. Also sie sind hinterher – weil erst Nebel vom Fluss aufkam, konnten sie die Straße nicht sehen, und sie merken nur, dass es holprig wurde, und er ist dann ausgestiegen und ist über Leichen gefallen – also sie sind da wirklich dann auf Leichen nach Hause gefahren, und das war natürlich schon ergreifend.* Hannah Maier berichtet ausführlich über Szenen wie diese, die sie besonders berührt haben. Sie repräsentiert damit eine Rezeptionsweise (bzw. einen Rezipiententypus), die als »emotiv« bezeichnet werden kann. Personen, die zu diesem Typus gehören, tendieren dazu, sich entlang erlebter Emotionen an den Film zu erinnern.

Manfred Kemp hingegen repräsentiert einen »sachlichen« Typ. So nimmt er die Szene zum Anlass, über das Ausmaß des Völkermords zu sprechen. Interessant ist weiter, dass Manfred Kemp der Dramaturgie des Films folgend erzählt, während Hannah Maier die Pointe der Szene vorwegnimmt. Auch darin zeigen sich zwei Rezeptions- und Erinnerungsweisen. Kemp dechiffriert die Dramaturgie der Erzählung sowie die jeweils intendierte



Botschaft, vermittelt die Szene doch ohne Zweifel das Ausmaß des Mordens, ohne jedoch explizit Gewaltausübung zu zeigen. Maier hingegen nimmt die Fahrt über die Leichen nicht als Symbolisierung eines Erzählinhalts wahr, sondern wird von ihr stark emotionalisiert – was sicher ebenfalls in der Inszenierung angelegt ist.

Ausgehend von diesen ersten Erkenntnissen hinsichtlich der Deutungs- und Rezeptionsweisen bei der Thematisierung einzelner Szenen, wollen wir nun erkunden, wie die Teilnehmenden das Geschehen, das den Hintergrund des Films bildet, beschreiben und wie sie dies erklären. Die Fragen sind »Was ist historisch in Ruanda geschehen?« und »Wie lässt sich das Geschehen erklären, was sind seine Ursachen, was die Motivationen der Beteiligten?«.

## Das Geschehen und seine Erklärung

79

Das in der Wissenschaft und Politik heute weitgehend einheitlich als Genozid bezeichnete Geschehen wird in den Gesprächen mit einer Reihe weiterer Begriffe bezeichnet: Die häufigsten sind einerseits Unruhen, Ausschreitungen, Fehden, Aufstand, Klassenkampf, Krieg, Bürgerkrieg und andererseits Massenmord, Völkermord sowie eben Genozid. Während die letzten drei Bezeichnungen ein einseitiges Geschehen und eine klar aufgeteilte Opfer-Täter-Dichotomie implizieren, verbinden wir mit den anderen Begriffen unterschiedliche Grade von Gegenseitigkeit. Letztere Begriffe wurden 83 Mal genannt, erstere 76 Mal. Im Unterschied zur wissenschaftlichen Diskussion jedoch ist die Begriffsverwendung keinesfalls kohärent und trennscharf. Zudem werden überwiegend mehrere und sich durchaus auch widersprechende Ausdrücke verwendet. Lediglich in acht Gesprächen findet sich keine dieser widersprüchlich erscheinenden Nennungen. Ein Grund für diese Inkonsistenz ist, dass Konzepte wie Genozid in der Alltagssprache nicht gängig sind. Wer von Krieg spricht, meint durchaus auch, wie sich dann in erklärenden Sequenzen zeigt, ein einseitiges Morden. Zudem wird im informellen Gespräch, verglichen mit wissenschaftlichem Sprechen, grundsätzlich weniger Wert auf die Verwendung klar definierter Begriffe gelegt. Ein prägnantes Beispiel für diese Haltung ist die 52-jährige Hausfrau Marlies Wagner (ausgebildete Medizinisch-technische Assistentin), die auf die Nachfrage, ob es sich denn nun um einen Krieg oder einen Bürgerkrieg handelte, schlicht antwortet: »Das ist ja nur ein Begriff«.

Die Ursachen, die konkreten Gründe für das Geschehen und die Motive der Handelnden, die in den Gesprächen genannt werden, sind ebenfalls sehr heterogen. So haben wir die entsprechenden Beiträge unter 17 Kodes subsumiert. Es gibt anthropologische Annahmen zur Natur des Menschen an sich, dann solche, die sich auf Afrika als den »verlorenen Kontinent« beziehen, der nun mal von Chaos und Gewalt geprägt sei, oder andere, die von einer geschichtlichen Ursache der »Fehden« ausgehen. Damit verbunden wird nicht selten der Gedanke einer Vergeltung vergangenen Unrechts (das die Tutsi den Hutu zufügten). Im Mittelpunkt jedoch stehen zwei ganz unterschiedliche Annahmen. Über 50 Aussagen geben die Möglichkeit des materiellen Profits als Gründe für die Beteiligung am Morden und – hier in Form von Bestechung – für die zumindest zeitweise Verschonung der Verfolgten an.

Unwesentlich häufiger wird die ethnische Differenz von Hutu und Tutsi zur Erklärung herangezogen. Wobei zugleich, wie wir deuteten das bereits an, die Unterscheidung der beiden Gruppen den Teilnehmenden weit überwiegend nicht nachvollziehbar erscheint. Sie folgen damit einer Szene, in der zwei Journalisten die Differenz als konstruiert und weder kulturell noch physiognomisch nachvollziehbar darstellen. Die Zuweisungen Hutu und Tutsi werden, sofern die Teilnehmenden sich an die Namen erinnern und nicht nur von »den beiden Stämmen« sprechen, in so gut wie allen Gesprächen zunächst selbstverständlich – also ohne Infragestellung der Kategorien – gebraucht; insgesamt deutlich über 200 Mal.

Auf Nachfrage, wer denn diese Gruppen sind und was sie unterscheidet, bekommen fast alle Teilnehmenden Erklärungsschwierigkeiten. Hier bemerken sie in der Regel zu ihrer eigenen Überraschung, dass der Film die Frage nach den Ursachen des Konflikts, die mit jener nach den beiden Gruppen eng verbunden ist, letztlich offen lässt. Das ist insofern für die Rezeptionsforschung von Bedeutung, als erst das nicht auf den emotionalen, sondern vielmehr auf den kognitiven Gehalt abstellende Gespräch diesen Mangel – denn als solcher wird er empfunden – überhaupt verdeutlicht oder besser hervorruft. Das ist erneut ein Hinweis darauf, dass die Deutung eines tatsächlichen Geschehens auf Grundlage eines Films ein intersubjektiver Prozess ist. In anderen Gesprächskonstellationen wären diese Defizite als solche vielleicht weder bemerkt noch empfunden worden.

## 80

### »Die Schuld des Westens« als Thema

Deutlich häufiger und auch nachdrücklicher als im deutschen Sample sprechen die Amerikaner über »die Schuld des Westens« (nicht selten werden die USA namentlich genannt), die dieser durch seine Unfähigkeit, helfend einzugreifen, auf sich geladen habe. Besonders deutlich wird diese Thematisierung amerikanischer Schuld im Gespräch mit Amy Sail, einer 26-jährigen Studentin aus dem Bundesstaat New York. Wie stark sie sich als Teil »des Westens« sieht und wie drastisch sie dabei argumentiert, zeigt der folgende Auszug. Besonders auffällig ist die häufige Verwendung des Pronomens »wir«: *But I think we let it happen, and I say we as, I guess, the West, because I think there were, I mean, we could have done something, and even, you know, President Clinton, I saw this interview and it was like what's the one thing you regret from your presidency, and he said: Rwanda. [...] And in sense, WE [betont] could be considered perpetrators then because we didn't do anything and then we allowed it to happen. You know, we being the West. So, in that sense too, I think you know, the West who didn't do anything to step in and help the UN, who didn't do anything to help, we're perpetrators. Which is always very difficult, because the US never wants to consider themselves as perpetrators [lacht] you know. It's so much easier being the rescuers. But, you know, in that sense, yeah, you know, the West would also be considered a perpetrator in this, in this instance.*

Amy Sail hat den Film bereits vor ihrer Teilnahme an der Studie gesehen. Anders als Deutsche, die im Hinblick auf den Nationalsozialismus gerne zwischen »den Deutschen« und »den Nazis« unterscheiden, geht Amy Sail ganz in ihrer Gruppe (dem Westen, den USA) auf und macht diese mehrfach als »Täter« kenntlich. Die Reaktion erklärt sich zum Teil aus Amy Sails starker Beschäftigung mit dem Thema Verfolgung. Sie hat in einem Holocaust-Museum gearbeitet, ein Seminar zum Genozid in Ruanda besucht und auch den Film bereits zweimal gesehen. Sie gehört weiter zu den Gesprächspartnern, die – wie schon Margot Rubens – das Gespräch stark zur Selbstthematisierung nutzen, also auf Folie des Films vor allem über sich und ihre Meinungen und Gefühle sprechen. Wir verweisen auf solche Umgangsweisen mit dem Film, weil sie einen durchaus gängigen Rezeptionsmodus darstellen, der insbesondere in standardisierten Erhebungsverfahren leicht übersehen wird.

### Verweise auf historische und politische Ereignisse oder Massenmedien

Angesichts dessen, dass jede Wahrnehmung und Deutung auf dem Vergleich mit bereits Bekanntem beruht und in der Kommunikation Bezüge etwa zu anderen Ereignissen oder medialen Repräsentationen hergestellt werden, interessiert natürlich, worauf die Teilnehmenden rekurrierten. Wie erwartet, verliefen die Interviews nicht ohne Hinweise auf individuelle Erfahrungen oder Wissensbestände. Einige wiederkehrende Phänomene in den

Verweisen der Interviewten wollen wir kurz vorstellen. Besonders häufig sind solche auf historische Ereignisse vertreten. Mit Abstand am häufigsten wird der Nationalsozialismus angesprochen, allerdings in ganz unterschiedlicher Weise. Der uns schon bekannte Manfred Kemp hatte früher im Gespräch *Hotel Ruanda* mit *Schindlers Liste* verglichen und wird nun gefragt, ob er außer den Parallelen zwischen Oskar Schindler und Paul Rusesabagina weitere Entsprechungen zum Nationalsozialismus sieht: *Nein nicht, nee, also das kann man, glaube ich, so nicht vergleichen, weil es ja damals im Deutschen Reich nicht so war, dass sich die Nazis gewehrt haben, weil sie früher mal von den Juden unterdrückt wurden, dem war ja nicht so, also, das kann man mal nicht wirklich vergleichen.*

Claudia Drews offenbart auf die Frage, ob der Film Assoziationen ausgelöst hat, eine andere Thematisierungsweise: *Ja, an die Kriegszeit, in der ich groß geworden bin. Ja, wenn sich jemand als Chefrasse aufstellt und hinstellt und die anderen unterdrückt, nee, das hat das ausgelöst, ja, natürlich.* Die Antwort ist insofern interessant, als Frau Drews 1941 geboren wurde, also an den Nationalsozialismus allenfalls marginale Erinnerungen haben kann, da das autobiografische Gedächtnis erst spät im dritten Lebensjahr einsetzt. Was hier als biografisch, also selbsterlebt, erscheint und mit dem Film in Verbindung gebracht wird, ist höchstwahrscheinlich erst nachträglich Bestandteil der Biografie geworden, möglicherweise erstmals in diesem Moment. Ähnlich wie Manfred Kemp verbindet die Religionspädagogin aus dem östlichen Ruhrgebiet den Bezug auf den Nationalsozialismus ebenfalls mit einem Erklärungsansatz für das Geschehen. Aber selbst wenn nicht nach Assoziationen gefragt wird, finden sich verschiedene Verbindungen zum Nationalsozialismus. Es ist also so, dass allgemein verfügbares semantisches Geschichtswissen über die Entstehungsbedingungen und Charakteristika des Nationalsozialismus in das Gespräch über den Film stets zum Zwecke des Vergleichs eingewoben wird. Dieselbe Funktion erfüllen Verweise auf episodische Wissensbestände.

### Ergebnisse III – Film und Realität

In der Diskussion um mögliche Auswirkungen von Filmen auf Geschichtsdeutungen wird häufig konstatiert, dass der filmischen Darstellung von seinen Rezipienten – jene, die das schreiben, schließen sich zumeist aus – ein besonders hoher Realitätsgehalt zugewiesen wird, Filme also zeigten, wie es wirklich war. Entsprechend stellt sich die Frage, ob, wann und wie die Interviewten über den Film als Kunstprodukt reflektierten. In drei Vierteln der Interviews finden sich insgesamt 68 Stellen, die wir mit dem Kode »Narration und Konstruktion« versehen haben, weil etwa von Rollen die Rede ist, die gespielt werden, oder vom Happy End als einer dramaturgischen Strategie.

Einem Teil beider Gruppen ist es wichtig, die Erzählweise und die Konstruktion der Charaktere mit der Herkunft des Films zu erklären (sie halten *Hotel Ruanda* für eine »Hollywood-Produktion«). So wird der glückliche Ausgang für die Protagonisten eben als dramaturgische Strategie (»Happy End«) erkannt, was allerdings einer positiven Einschätzung des Films nicht im Wege steht. 35 der 41 Teilnehmenden bewerteten den Film positiv. Selbst das große Manko, nicht ausreichend über die Hintergründe informiert worden zu sein, wirkt sich nicht negativ auf diese Beurteilung aus. Zwar halten einige die Erzählstrategien für einseitig, erwartbar oder manipulativ. Allerdings erscheint dies als legitimes Mittel, um ein größeres Publikum zu erreichen. Amerikaner und Deutsche loben überwiegend die personalisierte Erzählweise des Films, also die Fokussierung auf Paul und seine Familie. Es gibt allerdings auch Ausnahmen wie Jürgen Arimont, die sich an der wenig themenspezifischen Erzählweise stören und in der Folge den Film auch negativ bewerten.

## Realistisch oder unrealistisch?

Da wir nicht systematisch nach Einschätzungen zum Realitätsgehalt von *Hotel Ruanda* gefragt haben, äußern sich auch nicht alle Beteiligten zu dieser Frage. Dennoch gibt es ein eindeutiges Votum: 16 Teilnehmende halten den Film für realistisch, lediglich fünf äußern sich gegenteilig, dann jedoch zumeist bezüglich einzelner Szenen und nicht hinsichtlich der Darstellung des Geschehens selbst. Die Begründungen dafür, ob der Film oder Szenen für mehr oder weniger realistisch gehalten werden, sind oft wenig elaboriert und recht heterogen. Es ist jedenfalls keineswegs so, dass er uneingeschränkt als Abbild einer Wirklichkeit gesehen wurde. Niemand sagte: »Es war genau so, wie im Film.« Um einen Eindruck von den Argumentationen zu bekommen, lohnt ein weiterer Blick ins Material. Die 24-jährige Französischlehrerin Jane Adams (Bundesstaat New York) spricht darüber, was ihr an *Hotel Ruanda* gefiel: »I just felt like they were real people. They didn't seem like stupid. I mean they just seemed like, ok this is real life.« Realistisch ist hier die Darstellung der Personen, was nicht heißen muss, selbiges gelte für das historische Geschehen in oder vor dem diese agieren. Gleiches kann auch unter umgekehrten Vorzeichen gelten. Die 23-jährige Kate Krender, eine Studentin, die in derselben Gegend wohnt, bewertet den Film ebenfalls positiv, obwohl sie einzelne Aspekte für unrealistisch hält: »They had this romantic moment so I thought that was completely unreal, but I really liked that scene.«

## Fazit und Vorschläge für weitere Forschung

»*Hotel Ruanda* verstehen« ist eine Pilotstudie. Entsprechend impressionistisch und unvollständig sind die ersten hier vorgestellten Ergebnisse. Insbesondere die geringe Fallzahl bei gleichzeitig breiter soziodemografischer Streuung gebietet Zurückhaltung im Hinblick auf Verallgemeinerungen. Das ist der Preis für den so gewonnenen breiten Blick auf das Feld, der uns allerdings in unserer Auffassung bestärkt hat, dass eine mit den Methoden empirischer Sozialforschung betriebene Rezeptionsforschung, sei sie historisch, psychologisch oder soziologisch ausgerichtet, nicht nur notwendig, sondern auch machbar ist.

Wir haben zum Teil nicht nur unterschiedliche, sondern gegensätzliche Wahrnehmungs- und Thematisierungsweisen vorgefunden. So gibt es stark emotive Zugänge, die den Film lediglich zum Anlass eines Sprechens über sich selbst nehmen. Die im Film enthaltenen Deutungsmöglichkeiten ebenso wie die mit ihm möglicherweise verbundenen aufklärerischen Intentionen bleiben dabei nicht selten unbeachtet. Er bietet in diesen Fällen wohl tatsächlich lediglich das Material für eine oft biografisch geprägte Selbstthematisierung. Tendenziell scheint es auch so zu sein, dass ein emotiver Zugang weniger reflexiv mit Blick auf Inszenierung und Realitätsgehalt angelegt ist. Die im Sample weit häufigere Thematisierungsweise ist eine, die den Film und seine Inszenierung erheblich stärker in den Blick nimmt. Wenn Kritik geäußert wurde, kam sie vor allem von Gesprächspartnern, die eher diesem Typ zuzuordnen wären. Beide hier angesprochene Typen – *emotiv* einerseits und *sachlich* andererseits – bilden in ihrer idealtypischen Ausprägung Pole der in den Gesprächen aktualisierten Rezeptionsweisen.

Da Rezeption im vorliegenden Kontext über Narration zum Vorschein kommt, kann auch von Erzählweisen gesprochen werden. Erzählt wird ein Film über eine Vergangenheit. Folglich ist auch die Vergangenheit selbst Gegenstand der Erzählung. Vergleicht man nun die angedeuteten Idealtypen mit jenen aus Studien zu historischen Erzählungen in ganz anderen Kontexten, ergeben sich fast folgerichtig Übereinstimmungen. So finden sich auf einer ganz anderen Ebene historischen Erzählens ähnliche Idealtypen der Narration. Unter-

sucht man beispielsweise vergleichend, welche grundlegenden Modi der Thematisierung der Geschichte des Zweiten Weltkriegs sich in Europa herausgebildet haben, stellt man fest, dass diese ebenfalls zwischen zwei Varianten changieren: einem metanarrativen Modus, der tendenziell postheroisch, reflexiv im Hinblick auf die Möglichkeit, Geschichte zu erzählen, plural in seinen Deutungsweisen ausgerichtet und weniger der Fundierung des Nationalen zugewandt ist, sowie einem zweiten Modus, der Eindeutigkeit und Heroismus bevorzugt und bewusst das Nationale fundiert.<sup>18</sup> Hier und in weiteren Fällen zeigt sich, dass je stärker das Bedürfnis der Fundierung ist, je stärker also das erzählende Selbst – das durchaus ein Kollektiv sein kann – der Stützung durch Narrative bedarf, desto eindeutiger sind diese im Hinblick auf ihren Inhalt und ihre Struktur und desto stärker sind Emotionen und Botschaften an die Erzählungen gekoppelt. Nun haben wir für die Studie zu *Hotel Ruanda* keine Daten erhoben, die eine solche Verbindung nachweisen können. Dennoch spricht vieles dafür, dass eine ähnliche Konstellation von Faktoren eine Bedeutung für die Art des Sprechens über den Film hat. So ist das Bildungsniveau zwar grundlegend für die Fähigkeit der Dekodierung von Dramatisierungsweisen. Es scheint aber so, als würden persönliche Dispositionen diesen Faktor überschreiben.

Um über solche Aspekte noch klarer Auskunft zu geben, ist ein Sample vonnöten, das sich gezielt auf Bildungshintergründe, Alter, Geschlecht oder auf die Ermittlung des *kulturellen Kapitals* konzentriert. So ist der stark emotionale, stets auf die erzählende Person fokussierte Erzählstil vermutlich ebenso geschlechtsspezifisch, wie er typisch für ein bestimmtes Milieu ist. Damit verbunden ist die Notwendigkeit, zukünftig erzähltheoretische Überlegungen zu berücksichtigen, die etwa darüber Auskunft geben, welche Erzählweisen es gibt und wie diese ihrerseits an sozio-demografische Variablen gebunden sind.

Die Kodierung hat als Methode den unbestreitbaren Vorteil, dass sie einerseits Phänomene erst zum Vorschein bringt, andererseits jedoch auch im Vorfeld gemachte Annahmen relativiert. Sie bewahrt die Forschenden weitgehend davor, lediglich das zu finden, wonach sie gesucht haben. Ein Nachteil besteht darin, dass der Einzelfall zunächst verschwindet und aus den Codes nur bedingt wieder rekonstruierbar ist. Daher sind ausführliche Einzelfallanalysen, die im Anschluss durch die Ergebnisse der Kodierung mit den anderen Fällen und vor allem mit den Phänomenen ins Verhältnis gesetzt werden können, eigentlich unverzichtbar. Dieses Verfahren konnte hier nur angedeutet werden.

Wenn wir uns noch einmal die grundlegende Fragestellung – liefern Filme das Material für vorhandene Deutungen, oder beeinflussen Filme Geschichtsinterpretationen? – vergegenwärtigen, zeigt sich: Die Antwort liegt, vom rezipierenden Individuum ausgehend, im Studium solcher Situationen und Kontexte, in denen Geschichte Thema oder Bezugspunkt ist. Ob *Schindlers Liste* tatsächlich einen so starken Einfluss auf die Deutung des Nationalsozialismus hat wie allgemein angenommen, ist unserer Meinung nach noch nicht ausgemacht. Möglicherweise ist der Film gerade deshalb so erfolgreich gewesen und Gegenstand ständiger Verweise, weil er sich hervorragend in bereits vorherrschende Deutungsweisen einpasste und das Material zu ihrer Illustration lieferte. Wir glauben, eine auf der Mikroebene ansetzende Rezeptionsforschung ist unverzichtbar für die Theoretisierung solcher Makrophänomene. Diese Forschung kann im Unterschied zur vorgestellten Studie durchaus viel stärker standardisiert sein.

18 Christian Gudehus, Germany's Meta-narrative Memory Culture. Sceptical Narratives and Minotaurs, in: *German Politics and Society* 26 (2008) 4, Special Issue: »The Dynamics of memory in 21st Century Germany«, S. 99–112.

## Zukünftige Fragestellungen und Untersuchungsfelder

Zuschauer unterscheiden sich zweifellos in der Rezeption von Filmen auf interindividueller Ebene. Um Unterschiede zwischen Rezeptionsprozessen noch präziser erfassen zu können, sollte zukünftig noch viel stärker auf die hier nur angedeuteten Ergebnisse, Modelle und Methoden der (medien-)psychologischen Forschung zurückgegriffen werden. Wir plädieren diesbezüglich für eine gegenstandsbezogene, also von konkreten Forschungsfragen ausgehende, tatsächlich interdisziplinäre Gedächtnisforschung. Nur in einer solchen projektorientierten Zusammenarbeit lässt sich ein umfassendes Bild von den vielfältigen Prozessen gewinnen, die insbesondere bei der Betrachtung von Spielfilmen zu historisch-politischen Ereignissen wirkmächtig werden. Welche Methoden dann zum Einsatz kommen, hängt jeweils von den gemeinsam zu entwickelnden Fragestellungen ab.

84

Abschließend soll Howard Peterson, ein 27-jährige Lehrer, zu Wort kommen. Sein Beispiel zeigt – und da steht er bei weitem nicht allein –, dass *Hotel Ruanda*, ebenso wie andere Filme, die wirkliche Ereignisse zum Thema haben, letztlich vor allem gattungsspezifisch (Spielfilm) und nicht themenspezifisch (Genozid) wahrgenommen, gedeutet und somit auch thematisiert wird. Das sollte allerdings keine Überraschung sein, haben die Teilnehmenden doch einen Film geschaut und nicht einem Genozid beigewohnt: *Uh, well, based on the name of the movie, it sounded like it was just going to be about the killings that happened in Rwanda back when I was much younger. And, uh, it kind of sounded like a history story, really. And I usually watch more action films, really, and it sounded like a drama. But it ended up being, you know, with the actors and everything, it was good acting. And I thought it told a very good story that was well-linked together and plus it was a true story background based on real events. So I really enjoyed it.*