

WALBURGA HÜLK  
STEPHANIE SCHWERTER (Hg.)

# Mauern, Grenzen, Zonen

Geteilte Städte  
in Literatur  
und Film



Universitätsverlag  
WINTER  
Heidelberg



REIHE SIEGEN

Beiträge zur Literatur-, Sprach- und Medienwissenschaft  
Band 175

Eine Schriftenreihe  
der Universität Siegen

Herausgegeben von  
Walburga Hülk  
Georg Stanitzek  
Niels Werber

ROMANISTISCHE ABTEILUNG

Verantwortlicher Herausgeber  
dieses Bandes  
Walburga Hülk





# Mauern, Grenzen, Zonen

Geteilte Städte  
in Literatur  
und Film

Herausgegeben von  
WALBURGA HÜLK  
STEPHANIE SCHWERTER

Universitätsverlag  
WINTER  
Heidelberg

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation  
in der Deutschen Nationalbibliografie;  
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet  
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Dieses Buch wurde gedruckt mit freundlicher Unterstützung  
der Deutsch-Französischen Hochschule (DFH) und der Universitäten Siegen  
und Valenciennes (CALHISTE).

UMSCHLAGBILD

Belfast, Sandy Row  
© Stephanie Schwerter

ISBN 978-3-8253-6728-2

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.  
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes  
ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere  
für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung  
und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2018 Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg  
Imprimé en Allemagne · Printed in Germany  
Druck: Memminger MedienCentrum, 87700 Memmingen  
Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem  
und alterungsbeständigem Papier.

Den Verlag erreichen Sie im Internet unter:  
[www.winter-verlag.de](http://www.winter-verlag.de)

# INHALTSVERZEICHNIS

Einleitung	
<i>Walburga Hülk/Stephanie Schwerter</i> .....	7

## I.

### MAUERN UND GRENZEN ALS AUSDRUCK POLITISCHER KONFLIKTE

Filmische Darstellung urbaner Spaltung	
Belfast und Beirut aus der Sicht von Jugendlichen.....	15
<i>Stephanie Schwerter</i>	
Kindheit in <i>troubled</i> Belfast	
Zur Darstellung von Raum und kindlichen Grenzerfahrungen	
in <i>Mickybo and Me</i> .....	29
<i>Angela Vaupel</i>	
Ritueller Städteterror als Ursache der Teilung von Sarajevo und Mostar	
Thesen von Bogdan Bogdanović und Ivan Lovrenović.....	41
<i>Marijana Erstić</i>	
“Though it was a small world, it was still hugh”	
Ciarán Carson’s Alternative Topographies of Divided Belfast.....	53
<i>John McCourt</i>	
Violent Measures	
Representation, Regulation, and The Shankill Butchers.....	65
<i>Charles Ivan Amstrong</i>	

## II.

### SOZIALE GRENZEN ZWISCHEN ZENTRUM UND PERIPHERIE

Geteiltes Paris in schwarz-weiß	
Mathieu Kassovitz' <i>La Haine</i> .....	77
<i>Gregor Schuhen</i>	
Die Mauern von Paris – Distinktionen, Grenzen und Passagen .....	95
<i>Walburga Hülk</i>	
Betreten verboten!	
Gated Communities in der Literatur und im Film Lateinamerikas .....	109
<i>Christian von Tschilschke</i>	

Spaltung und Solidarität	
Robert Guédiguian's Estaque-Märchen <i>L'argent fait le bonheur</i> , intermediale Popularkultur und Stadtentwicklung im Marseiller Norden.....	125
<i>Daniel Winkler</i>	
HLM und RER	
Französischer Hip-Hop und Slam im Kräftefeld von Peripherie und Zentrum.....	145
<i>Beatrice Schuchardt</i>	
Tanger et Beyrouth	
Les coutures et les cicatrices de leur histoire.....	167
<i>Fayza El Qasem</i>	

## III.

## URBANE FRAGMENTIERUNG ZWISCHEN VERGANGENHEIT UND ZUKUNFT

Divided Memory in Belfast	
Authorization, Recognition, and <i>A Belfast Story</i> .....	185
<i>Stefanie Lehner/Cillian McGrattan</i>	
Berlin in den Zeitschriften <i>Der Sturm</i> und <i>Die Aktion</i>	
Von der „Schwellenerfahrung“ zur Zersplitterung der Großstadt.....	197
<i>Irène Cagneau</i>	
Die Nacht des Mauerfalls zwischen Hyperrealismus und Phantasmagorie.....	213
<i>Caroline Fischer</i>	
Die digitalisierte Stadt	
Auflösung urbaner Grenzen ins Tao Lins <i>Taipeh</i> .....	225
<i>Lea Sauer</i>	
Barrieren, Schwellen, Grenzen	
Die Stadt im Sciencefiction-Film.....	235
<i>Pierre-Jacques Olagnier/Stephanie Schwerter</i>	
Autoren.....	251

## Einleitung

*The city always speaks and with many voices.*<sup>1</sup>

In einem von Massenmigrationen und Bürgerkriegen geprägten Zeitalter sind Städte einem unaufhaltsamen Wachstumsprozess und einer gesteigerten Komplexität ausgeliefert, die sich häufig in einer politischen Teilung des städtischen Raumes sowie einer sozialen Segregation niederschlagen. In Folge dessen entwickelt sich in verschiedenen Teilen der Welt eine neue Urbanisierung, die nicht nur Ausdruck von Modernisierung und Industrialisierung ist, sondern auch Resultat einer sich verändernden Geographie. Auf diese Weise entstehen Städte, die sich durch eine politische bzw. soziale Teilung auszeichnen. Physisch kann sich die Fragmentierung des urbanen Raums einerseits durch Mauern, Barrikaden, Zäune und Demarkationslinien manifestieren, andererseits sich anhand von visuellen Grenzabsteckungen wie Flaggen, Wandgemälde oder Markierung der Bürgersteigkanten verdeutlichen. Eine je unterschiedliche Architektur von benachbarten Zonen bzw. der unterschiedliche Zustand der Gebäude in bestimmten Vierteln können ebenfalls auf soziale Grenzen innerhalb einer Stadt hinweisen. Während beispielsweise in Städten wie London, Paris und Berlin gut erhaltene Altbauten auf Wohnviertel der bürgerlichen und wohlhabenden Bevölkerung hinweisen, werden marode, sich in einem schlechten Zustand befindende Neubauten generell mit einer sozial benachteiligten Einwohnerschaft in Zusammenhang gebracht.

Urbane Grenzen können unterschiedliche Ursachen haben. Auf Grund von Bürgerkriegen und politischen Spannungen, zeichnen sich urbane Komplexe wie beispielsweise Belfast, Beirut, Berlin und Sarajevo durch ethno-religiöse und/oder sozio-politische Spannungen aus. Jede der genannten Städte war zu einem bestimmten Zeitpunkt ihrer Geschichte von materiellen Barrieren geprägt, welche die urbane Bevölkerung in zwei verschiedene Lager spaltete. Sei es durch das Aufeinanderstoßen zweier politischer Systeme, verschiedener Ethnien oder religiöser Gruppen, die jeweiligen Grenzen spalteten die Städte in einzelne antagonistische Viertel, Zonen bzw. Stadt-hälften, welche die Einwohner davon abhalten/ oder abhielten, sich frei im urbanen Raum zu bewegen. In vielen Fällen riskierten die Bürger bei der Überquerung innerstädtischer Grenzen sogar ihr Leben.

Abgesehen von sich im Kriegszustand befindenden Metropolen sind viele Großstädte auf Grund eines rasant beschleunigten Wachstums von neuen Fragmentierungen geprägt. Die zunehmende städtische und demographische Verdichtung bewirkt neue urbane Spannungen, die unter anderem das Ergebnis von Immobilienspekulation, Gentrifizierung, Verarmung oder Schattenwirtschaft sind. Neue Formen residentieller Segregation trennen darüberhinaus vermögende Bürger von weniger be-

<sup>1</sup> Burton Pike: *The Image of the City in Modern Literature*, New Jersey S. IX.



mittelten Stadtbewohnern. Ein verstärktes Erscheinen ethnischer und sozialer Enklaven ist ebenfalls zu beobachten, was sich insbesondere anhand der wachsenden Zahl der sogenannten *gated communities* vermittelt. Als Beispiel zu erwähnen wären die sich in den Vororten von Buenos Aires befindenden geschlossenen Wohngebiete der wohlhabenden Bevölkerung, sowie die Villa Montmorency in Paris, in der sich die Reichsten der Reichen von dem Rest der Stadtbevölkerung abschotten.

Zugleich wird in vielen Metropolen eine wachsende Kluft zwischen Zentrum und Peripherie deutlich, was sich in Frankreich anhand der Entwicklung von Metropolen wie Paris oder Marseille manifestiert. Von einer galoppierenden Gentrifizierung erfasst, drängen beide Städte ihre sozial benachteiligte Bevölkerung an den Stadtrand. Innerstädtische Gebiete können jedoch ebenfalls Teilungen aufweisen, welche sich durch kulturelle oder soziale Besonderheiten bestimmter Viertel charakterisieren, sowie sich durch einen bestimmten Typus von Bewohnern und weitgehend endogame Milieus charakterisieren. Man denke in diesem Zusammenhang an das New Yorker Greenwich Village, das insbesondere durch die dort beheimatete *gay community* und die ansässigen Künstler seinen lokalspezifischen Charakter erhält, oder das Pariser Marais als Wohnort der jüdischen Kulturgemeinschaft.

Da in der heutigen modernen Welt das Stadtphänomen immer mehr in den Vordergrund tritt, werden urbane Komplexe mit ihren verschiedenen kulturellen, sozialen und politischen Teilungen zunehmend zur Inspirationsquelle für literarische und filmische Darstellungen. Durch eine Fiktionalisierung der Realitäten geteilter Städte wird dem jeweiligen urbanen Umfeld eine individuelle Perspektive verliehen, Problemfelder werden aus unterschiedlichen Blickwinkeln betrachtet und in diversen Formen beleuchtet und reflektiert.

In der soziologischen Forschungsliteratur werden urbane Komplexe als dichotome Konstrukte betrachtet, die nicht allein aus einer physischen Struktur, das heißt ihren Straßen, Gebäuden, Parks und Plätzen bestehen, sondern gleichermaßen durch ein soziales Gefüge, sprich die städtischen Bevölkerung, geprägt sind. Soziologen sind sich jedoch nicht darüber einig, ob die Stadt ihre Einwohner formt, oder ob die Einwohner einen entscheidenden Einfluss auf ihr städtisches Umfeld ausüben. Henri Lefebvre sieht dabei die Gesellschaft als gestaltendes Element und argumentiert, dass sich eine Stadt erst dann ändert, wenn sich ihre Gesellschaft im Umbruch befindet.<sup>2</sup> Die Anhänger der Chicagoer Schule vertreten einen ähnlichen Standpunkt, indem sie die Stadt als ein „product of nature and particularly human nature“<sup>3</sup> auffassen. Im Gegensatz dazu schreibt der Urbanist Richard Sennett dem Einfluss der physischen Stadtstruktur auf die städtische Gesellschaft eine zentrale Bedeutung zu. Auch wenn er die Bevölkerung nicht als formendes Element des Stadtbildes sieht, sind auch für ihn soziale und physische Aspekte eines urbanen Komplexes voneinander untrennbar.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Henri Lefebvre: *The Right to the City in Writings on Cities: Henri Lefebvre*, hg. von Elenore Kofman, Elizabeth Lebas, Oxford 1996, S. 103.

<sup>3</sup> Robert Park: *The City: Suggestions for the Investigation of Human Behaviour in the Urban Environment*, in: *The City*, hg. von Robert Park and Ernest Burgess, Chicago 1968, S. 1.

<sup>4</sup> Richard Sennet: *Flesh and Stone. The Body and the City in Western Civilisation*, New York 1994, S. 25.

Die urbanistische Auffassung der Stadt als dichotomer Komplex bildet den Ausgangspunkt der im vorliegenden Band durchgeführten Literatur- und Filmanalysen, die durch die Berücksichtigung politischer und soziologischer Studien abgerundet werden. Die physische Stadtstruktur und die urbane Bevölkerung werden so als gleichwertige Elemente gesehen und sind daher zu gleichen Teilen Gegenstand der einzelnen Studien. Nach J. Donald ist eine Stadt nicht als ein konkretes Phänomen zu betrachten, sondern vielmehr als ein „imagined environment“, das für die Bewohner unterschiedliche Bedeutungen trägt.<sup>5</sup> Auf Grund ihrer polysemen Beschaffenheit, sprich ihrer Vieldeutigkeit, bietet die Stadt Anlass für die verschiedensten Interpretationen und Darstellungen.<sup>6</sup> Wie für die städtische Bevölkerung, so ist eine Stadt auch für Autoren und Regisseure mit bestimmten Vorstellungen und Bildern verbunden. Durch die Integration bzw. Auslassung gewisser geographischer bzw. sozialer Gegebenheiten verleihen sie einem urbanen Komplex ihre individuelle Sichtweise und schaffen so ihre eigne imaginäre Version existierender Orte. Dies bedeutet, dass im Gegensatz zur Dokumentation eine Stadt durch ihre literarische bzw. filmische Abbildung eine persönliche Optik erhält. Carlo Rotello bezeichnet die Fiktionalisierung von Städten als „business of imagining cities“<sup>7</sup> bei dem durch die Akzentuierung bestimmter Phänomene der fiktiven oder fiktionalen Stadt ein individueller Charakter verliehen wird.

Da urbane Spaltungen und Fragmentierungen zur Realität der meisten Großstädte gehören, sind sie in besonderem Maße in Literatur und Film zu finden. Es ist jedoch festzustellen, dass die fiktionale Darstellung geteilter Städte in der Forschungsliteratur zumeist ignoriert wird. In der soziologischen Forschung finden sich vereinzelt Werke, die sich urbaner Teilung und Fragmentierung widmen, zu ihnen zählen Carl H. Nightingales *Segregation*<sup>8</sup>, Jon Calame und Esther Charlesworth *Divided Cities*<sup>9</sup>, sowie Claude Quétels *Murs*<sup>10</sup>. Auch der Geograf Christophe Guilluy erörtert das Thema, u.a. in seinem Buch *Fractures françaises*<sup>11</sup>, diverse Perspektiven eröffnet darüberhinaus der von Markus Messling, Dieter Läßle und Jürgen Trabant herausgegeben Band *Stadt und Urbanität*<sup>12</sup>. Das von Heinz-Dieter Assmann, Frank Baasner und Jürgen Wertheimer veröffentlichte Buch mit dem Titel *Grenzen*<sup>13</sup> verfolgt einen kulturwissenschaftlichen Ansatz und konzentriert sich auf generelle räumliche und gedankliche Grenzlinien, die nur marginal mit dem Stadtphänomen in Verbindung gebracht werden.

Die Stadt als solche ist in der Film- und Literaturwissenschaft ein häufig diskutiertes Thema, wobei jedoch die Fiktionalisierung urbaner Grenzen, Fragmentierungen und Spaltungen weitgehend außer Acht gelassen werden. Richard Lehans Studie *The City in*

<sup>5</sup> J. Donald: *Metropolis: the City as Text, in Social and Cultural Forms of Modernity*, hg. von Robert Bocoock und Keneth Thomson, Cambridge 1992, S. 422.

<sup>6</sup> Ralph Willet: *The Naked City. Urban Crime Fiction in the USA*, Manchester 1996, S. 49.

<sup>7</sup> Carlo Rotella: *October Cities. The Redevelopment of Urban Literature*, Berkley 1998, S. 3.

<sup>8</sup> Carl H. Nightingale: *Segregation. A Global History of Divided Cities*, Chicago 2012.

<sup>9</sup> Jon Calame; Esther Charlesworth: *Divided Cities. Belfast, Beirut, Jerusalem, Mostar, and Nicosia*, Phidadelphia 2009.

<sup>10</sup> Claude Quétel: *Murs. Une autre histoire des hommes*, Paris 2012.

<sup>11</sup> Christophe Guilluy: *Fractures françaises*, Paris 2010.

<sup>12</sup> Markus Messling, Dieter Läßle, Jürgen Trabant (hg.): *Stadt und Urbanität*, Berlin 2011.

<sup>13</sup> Heinz-Dieter Assman, Frank Baasner, Jürgen Wertheimer (hg.): *Grenzen*, Baden-Baden 2014.

*Literatur*<sup>14</sup> und Hanna Wirth-Neshers *City Codes*<sup>15</sup> zählen dabei zu den Standardwerken der narrativen Stadtdarstellung. Im Rahmen der Filmwissenschaft untersucht eine sehr überschaubare Anzahl von Publikationen die kinematographische Abbildung von Städten. Als Beispiele wären dabei *From Moscow to Madrid*<sup>16</sup> von Ewa Mazierska und Laura Rascaroli, *Cities and Cinema*<sup>17</sup> von Barbara Mennel sowie *Un nouvel art de voir la ville et de faire du cinéma*<sup>18</sup> von Charles Perraton und François Jost zu nennen. Im deutschsprachigen Raum ist zur Darstellung der Stadt im Film Laura Frahms *Jenseits des Raums*<sup>19</sup> erwähnenswert. Aber auch in diesen Veröffentlichungen stehen urbane Teilungen nicht im Mittelpunkt der Analyse.

Der vorliegende Band verfolgt das Ziel, diese Forschungslücke zumindest teilweise zu schließen und diverse urbane Spaltungen und Grenzen einander gegenüberzustellen und zu diskutieren, mit welchen literarischen und kinematographischen Methoden Gebietsabsteckungen abgebildet werden. In diesem Zusammenhang soll auf verschiedenartige Grenzen eingegangen werden, die politischer, ethnischer, religiöser oder sozialer Art sein können und sich häufig auch einer Verschränkung von Faktoren verdanken. Ebenfalls steht die Illustration der Folgen physischer sowie psychischer Grenzen im Zentrum der Analyse, wobei innerstädtische Grenzen in Form von Mauern, Barrieren, Barrikaden und Abzäunungen eine entscheidende Stellung einnehmen. In manchen Fällen werden diese Grenzen durch zusätzliche Absperrungen erweitert und zwar durch schutzwandartige Abgrenzungen, die einige Städte von ihrem Umfeld in Form von festungsartigen Konstruktionen abschotten. Obwohl letztere die Funktion besitzen, die Bewohner vor einer gefährlichen Außenwelt zu bewahren, bewirken sie oft eine gefängnisartige Einsperrung.

Das Ziel des vorliegenden Bandes ist es, ein breites Spektrum an filmischen und literarischen Genres zu beobachten sowie eine Vielzahl von Themenbereichen anzusprechen. Die analysierten Werke erstrecken sich von realistisch geprägten Romanen bis zu Sciencefiction-Filmen. Zu den in der Studie diskutierten Städten, die eine politische Teilung aufweisen, zählen Belfast, Beirut, Berlin und Sarajewo. Belfast ist in diesem Zusammenhang als ein Paradebeispiel zu sehen, da das Stadtbild die verschiedensten Arten von Grenzabsteckungen beinhaltet, angefangen von Flaggen, Bürgersteigbemalungen in den Farben der verfeindeten Lager, über die sogenannten *Peace Lines* bis zu paramilitärischen *gunmen*, die als territoriale Markierungen zahlreiche Wände der Stadt dekorieren. Auf Grund von Belfasts unzähligen variantenreichen Grenzen sind die literarischen und filmischen Darstellungen besonders divers. Als Beispiele für Städte, die sich durch soziale Grenzen auszeichnen, werden Paris, Marseille, Buenos Aires und Taipeh behandelt. Als dystopische urbane Zukunftsvisionen werden unter anderem narrative und kinematographische Illustrationen des

<sup>14</sup> Richard Lehan: *The City in Literature. An Intellectual and Cultural History*, London 1998.

<sup>15</sup> Hana Wirth-Nesher: *City Codes. Reading the Modern Urban Novel*, Cambridge 1996.

<sup>16</sup> Ewa Mazierska, Laura Rascaroli: *From Moscow to Madrid. Postmodern Cities, European Cinema*, London 2003.

<sup>17</sup> Barbara Mennel: *Cities and Cinema*, London 2008.

<sup>18</sup> Charles Perraton; François Jost: *Un nouvel art de voir la ville et de faire du cinéma. Du cinéma et des restes urbains*, Paris 2003.

<sup>19</sup> Laura Frahm: *Jenseits des Raums. Zur filmischen Topologie des Urbanen*, Bielefeld 2010.

post-apokalyptischen Chicago und New York untersucht. Die Herausgeberinnen des vorliegenden Bandes erhoffen sich, durch die Beiträge der verschiedenen Autoren neue Perspektiven und Diskussionsanlässe zur literarischen und filmischen Darstellung urbaner Spaltung zu eröffnen.



MAUERN UND GRENZEN  
ALS AUSDRUCK POLITISCHER KONFLIKTE



## Filmische Darstellung urbaner Spaltung Belfast und Beirut aus der Sicht von Jugendlichen

### 1. Einleitung: Territoriale Fragmentierung aus „verfremdender“<sup>1</sup> Perspektive

Politisch gespaltene Städte sind eine unerschöpfliche Inspirationsquelle für zeitgenössische Drehbuchautoren und Regisseure. Der Einfluss urbaner Teilungen auf das Leben der Bevölkerung ist in vielen Filmen zum zentralen Thema geworden. Eine Reihe von ihnen spielt in Städten wie Belfast, Beirut, Berlin, Mostar, Nicosia oder Jerusalem, Orte, die für politische Spannungen stehen und von gewaltsamen Auseinandersetzungen oder kalten Kriegen geprägt sind oder waren. Auf Grund ihrer fragmentierten Soziotopografie stehen sie als Symbol für die Zerrissenheit der modernen Welt.

Die vorliegende Studie konzentriert sich auf die filmische Darstellung zweier gespaltener Städte, die in jüngster Vergangenheit wegen besonders grausamer Kämpfe verfeindeter Lager internationale Aufmerksamkeit erregt haben. Seit den siebziger Jahren sind Belfast und Beirut als Epizentren politischer Gewalt berühmt-berüchtigt. Beide Städte weisen trotz ihrer unterschiedlichen Geschichte und geographischen Lage für politisch geteilte Metropolen charakteristische Gemeinsamkeiten auf. Große Teile Belfasts und Beiruts werden territorial von verfeindeten Bevölkerungsgruppen beherrscht, wodurch es zu einer Fragmentierung des urbanen Raums kommt. Seit Ausbruch des Nordirland-Konflikts im Jahre 1968 sind in Belfast bis heute die Grenzen zwischen katholischen und protestantischen Gebieten der Arbeiterschicht klar gekennzeichnet: Wandgemälde mit einschlägiger Symbolik, Bemalungen von Bürgersteigkanten in den Farben des britischen *Union Jacks* bzw. der irischen Trikolore, sowie mehr als 25 sogenannte *Peace lines* determinieren ihre ethno-religiöse Zugehörigkeit.<sup>2</sup> In Beirut wiederum teilte von 1975 bis 1990 eine Demarkationslinie die Stadt in einen muslimischen Westen und einen christlichen Osten. Die Breite der 19 Kilometer langen sogenannten *Greenline* variierte dabei zwischen 18 und 90 Metern.<sup>3</sup> Auch heute noch

<sup>1</sup> Viktor Schklovski: *Art as Technique*, in: Lee T. Lemon; Marion J. Reiss: *Russian Formalist Criticism. Four Essays*, Lincoln 1965, S. 3-40.

<sup>2</sup> Bei den sogenannten *Peace Lines* handelt es sich um Mauern, welche katholische und protestantische Gegenden voneinander abtrennen und von der Belfaster Bevölkerung als effektives Mittel der Gewaltreduktion betrachtet werden. Die an einigen Stellen bis zu sechs Meter hohen Betonabgrenzungen können mit einem Aufbau aus Stahl und Stacheldraht eine Höhe von zwölf Metern erreichen. Brian Feeney: *The Troubles*, Dublin 2004, S. 25.

<sup>3</sup> John Calame, Esther Charleworth: *Divided Cities. Belfast, Beirut, Jerusalem, Mostar and Nicosia*, Philadelphia 2009, S. 37.



sind im Beiruter Stadtbild in Form von Einschusslöchern, Militärkontrollpunkten und Panzern die Spuren politischer Unruhen zu finden.

Der Nordirland-Konflikt und der libanesische Bürgerkrieg haben Anlass zu zahlreichen Filmen gegeben, in denen Belfast bzw. Beirut als Handlungskulisse fungieren. Die folgende Analyse stützt sich auf *Titanic Town* von Roger Michell<sup>4</sup> und *West Beirut* von Ziad Doueiri<sup>5</sup>, zwei populäre Filme, die 1998 in den Kinos erschienen. Beide Werke illustrieren die Situation in den frühen 70er Jahren, sprich den Beginn des jeweiligen Konflikts. Traditionell zählen Soldaten, Spione, Polizisten, paramilitärische Kämpfer und Kriminelle aller Art zu den Hauptfiguren der in Belfast oder Beirut spielenden Filme<sup>6</sup>. In *Titanic Town* und *West Beirut* stehen jedoch Kinder und Jugendliche im Mittelpunkt der Handlung. Während in Michells Film die junge Katholikin Annie McPhelimy (Nuala O'Neill) als Protagonistin fungiert, sind die Hauptfiguren in *West Beirut* die beiden muslimischen Jungen Tarek (Rami Doueiri) und Omar (Mohammed Chamas).

Laut Viktor Schklovskis Verfremdungstheorie<sup>7</sup> ist es die Aufgabe von Kunst, eine Situation verzerrt darzustellen, um die Beobachter dazu zu bewegen, sich intensiv mit einem Gegenstand auseinanderzusetzen. Demzufolge wird dank des außergewöhnlichen Blickwinkels der in *Titanic Town* und *West Beirut* abgebildeten Heranwachsenden das Film-Publikum für die Auswirkungen politischer Gewalt sensibilisiert. Die „verfremdende“ Abbildung Beiruts und Belfasts aus jugendlicher Sicht steht im scharfen Kontrast zur traditionellen Illustration der beiden Metropolen aus der Erwachsenenperspektive. Die Wahrnehmung der gewaltgeprägten urbanen Umgebung aus den Augen von Annie, Tarek und Omar lässt die jeweilige Stadt in einem neuen, ungewohnten, Licht erscheinen.

## 2. Geteiltes Belfast in Roger Michells *Titanic Town*

### 2.1. Der Nordirland-Konflikt als kulturhistorischer Hintergrund

Seit den achtziger Jahren ist das Aufkommen einer zunehmenden kinematographischen Verarbeitung des Nordirland-Konflikts zu beobachten, wobei die meisten Filme in Belfast spielen und die Form eines Thrillers annehmen. Belfast wird in ihnen auf düstere Weise als Moloch abgebildet, aus dem es kein Entfliehen gibt. Die Entspannung der politischen Situation in den neunziger Jahren ließ eine neue Tendenz in der filmischen Darstellung Belfasts aufkommen. Eine junge Generation von Regisseuren begann sich vom traditionellen Thriller-Genre zu lösen und mit alternativen Formen zu experi-

<sup>4</sup> Michell, Roger: *Titanic Town*, 1998.

<sup>5</sup> Doueiri, Ziad: *West Beirut*, 1998.

<sup>6</sup> Als Beispiele wären dabei unter anderem Marc Evans *Resurrection Man* (1998), *Nothing Personal* (1995) von Thaddeus O'Sullivan und *Beirut Hotel* (2011) von Danielle Arbid zu nennen.

<sup>7</sup> Schklovski: *Art as Technique*, a.a.O., S. 3-40.

mentieren<sup>8</sup>. Es wurde nun möglich, die Stadt mit emotionalem Abstand zu betrachten und sie als Ort mit positivem Potential zu illustrieren. Auf diese Art erschienen karnevaleske Komödien, sowie Filme, in denen Belfast aus innovativen Blickwinkeln abgebildet wird, wie zum Beispiel aus der Perspektive von Frauen oder britischen Soldaten sowie ehemaligen IRA-Angehörigen. Auch *Titanic Town* folgt diesem neuen Trend, da die Handlung aus der ungewohnten Sicht von Heranwachsenden wiedergegeben wird. Darüber hinaus ist der Film trotz seiner ernsten Thematik und seines nahezu dokumentarischen Realismus von einem humoristischen Ton geprägt. Letzterer entsteht durch die jugendliche Protagonistin, die ungeachtet der kriegsähnlichen Zustände versucht, ihr eigenes Leben zu leben und mit Ironie und Distanz die Welt der Erwachsenen betrachtet.

Michells Film basiert auf Mary Costellos gleichnamigem, im Jahre 1992 erschienenem Roman.<sup>9</sup> Die in West-Belfast aufgewachsene Autorin verweist im Vorwort ihres Buches darauf, dass die Handlung von persönlichen Erfahrungen geprägt ist, die sie als Jugendliche während des Nordirland-Konflikts machen musste.<sup>10</sup> Seit 1981 lebt die Autorin jedoch in Melbourne. In einem Interview erklärt sie, dass es ihr erst nach ihrer Emigration nach Australien möglich gewesen sei, über die grausamen Ereignisse in Belfast zu schreiben.<sup>11</sup> Diese Aussage verdeutlicht den traumatischen Einfluss des nordirischen Konflikts auf das Leben junger Menschen, von denen viele erst nach dem Verlassen der Region in der Lage waren, sich mit ihrer Vergangenheit auseinanderzusetzen.

Die in *Titanic Town* abgebildete Handlung spielt in Andersonstown, einem republikanischen Arbeiterklasseviertel in West-Belfast. Als „republikanisch“ werden Mitglieder der in Nordirland ansässigen katholischen Kulturgemeinschaft angesehen, die für ein vereinigtes Irland plädieren, sprich für einen den Norden und Süden umfassenden Staat. Die im Englischen mit *catholic* bzw. *protestant community* bezeichneten antagonistischen Lager der nordirischen Gesellschaft werden in der vorliegenden Studie als „ethno-religiöse Kulturgemeinschaften“ bezeichnet. Es soll so verdeutlicht werden, dass sich beide Seiten weniger durch religiöse Divergenzen voneinander unterscheiden, als viel mehr durch unterschiedliche geschichtliche und kulturelle Hintergründe sowie voneinander abweichende politische Ideale. Die beiden Kulturgemeinschaften sind im Sinne zweier Ethnien aufzufassen, da die meisten in Nordirland lebenden Protestanten Nachfahren der schottischen bzw. englischen Siedler sind, während die Katholiken überwiegend keltische Wurzeln besitzen.

Die Stadt Belfast zeichnet sich durch eine ungewöhnliche ethno-religiöse Fragmentierung des urbanen Raums aus: von 51 Belfaster Stadtbezirken bestehen 35 Bezirke bis zu 95 Prozent aus Protestanten bzw. Katholiken. Auf Grund von administrativen Einrichtungen und Kaufhäusern stellt die Stadtmitte ein neutrales Territorium dar, im Gegensatz dazu ist Ost-Belfast zu 88 Prozent von protestantischer Bevölkerung

<sup>8</sup> Zu dieser neuen Generation zählen unter anderen David Caffrey, Barry Levinson, Colin Carberry und John Forte.

<sup>9</sup> Mary Costello: *Titanic Town*, London 1992.

<sup>10</sup> Ebd. Author's Note.

<sup>11</sup> Simon Caterson: *Swimming from the Titanic: Mary Costello Talks to Simon Caterson*, in: *Irish Studies Review* 8 (1992), S. 6.

bewohnt. West-Belfast besteht aus vorwiegend katholischem Gebiet, welches die protestantische Enklave *The Shankill* einschließt. Der Norden der Stadt gleicht dagegen einem Patchwork aus katholischen und protestantischen Territorien. Im Süden wiederum befindet sich zwischen Malone und Lisburn Road ein relativ überschaubares Gebiet, in dem die protestantische und katholische Mittelschicht zusammenleben.<sup>12</sup> Es ist dabei zu bemerken, dass eine ethno-religiöse Segregation des urbanen Raums lediglich in den von der Arbeiterschicht bewohnten Stadtvierteln festzustellen ist.

Den zeitgeschichtlichen Hintergrund des Film *Titanic Town* bildet die 1976 von der britischen Armee in Belfast durchgeführten *Operation Motorman*, bei der von paramilitärischen Organisationen beherrschte Stadtviertel gestürmt wurden.<sup>13</sup> Ebenfalls kommt es in *Titanic Town* zur Fiktionalisierung der sogenannten *Peace People*, einer von der Protestantin Betty Williams und der Katholikin Máiréad Corrigan gegründete Friedensbewegung, für die beide Frauen 1976 den Friedensnobelpreis erhielten.<sup>14</sup> Die narrative Verarbeitung der *Peace People* spielt in *Titanic Town* eine wichtige Rolle, da Bernie McPhelimy (Julie Walters), die Mutter der Protagonistin, sich im Laufe des Filmes zu einer der führenden Figuren der Bewegung entwickelt. Costello verwandelt in ihrem Roman die Organisation *Peace People* zum *Women's Peace Movement*, einer Initiative West-Belfaster Mütter, die dafür kämpfen, die regelmäßigen Schießereien zwischen britischer Armee und IRA in ihrem Stadtviertel einzustellen. Das Hauptziel der Frauen ist es dabei, ihre Familien – insbesondere ihre Kinder – davor zu schützen, zwischen die Fronten zu geraten.

## 2.2 Auswirkungen politischer Gewalt auf das Familienleben

In *Titanic Town* wird der Einfluss der politischen Spannungen auf das Leben von Jugendlichen und Kindern anhand der Protagonistin Annie, sowie ihrer jüngeren Geschwistern Sinéad (Elizabeth Donaghy), Brendan (Barry Loughran) und Thomas (James Loughran) illustriert. Die im Film vorkommenden Heranwachsenden sind dabei nicht aktiv an der Ausübung von Gewalt beteiligt, sondern werden gegen ihren Willen Zeugen gewaltsamer Ausschreitungen. Obwohl die jungen Leute mit Bombenexplosionen, Schießereien, sowie von der Armee durchgeführten Hausdurchsuchungen konfrontiert werden, versuchen sie, ihren eigenen Interessen nachzugehen. Während Sinéad sich auf ihren *Irish Dancing*-Kinderwettbewerb konzentriert, versucht Annie, ihren Schulabschluss zu machen.

Der allgegenwärtige Nordirland-Konflikt dringt bis in die Privatsphäre der Familie McPhelimy. Die Handlung des Films beginnt mit einer Szene, die sich nachts unmittelbar vor ihrer Haustüre abspielt. Die Protagonistin verfolgt von ihrem auf der ersten Etage gelegenen Schlafzimmerfenster, wie ein IRA-Kämpfer versucht, auf einen britischen Hubschrauber zu schießen. Es ist zu beobachten, dass in *Titanic Town* vermehrt Szenen aus der Vogelperspektive gefilmt werden, um die Sichtweise der

<sup>12</sup> Colum Heatley: *Interface. Flashpoints in Northern Ireland*, Belfast 2004, S. 61.

<sup>13</sup> Sydney Elliot, W. Flackes: *Northern Ireland. A Political Directory 1968-1999*, Belfast 1999, S. 380.

<sup>14</sup> Feeney, *The Troubles*, S. 57.

Protagonistin wiederzugeben. Wiederholt beobachtet Annie die sich im Vorgarten abspielende politische Gewalt aus der sicheren Entfernung ihres Zimmers. Dieser erhöhte Aussichtspunkt lässt sie zu einem vom Geschehen losgelösten externen Beobachter werden. Anstatt in Panik zu verfallen, betrachtet Annie mit nüchterner Sachlichkeit die Konfrontationen zwischen britischer Armee und IRA. Diese Reaktion illustriert, wie während des Nordirland-Konflikts politische Gewalt zu einem nahezu banalen Bestandteil des Alltags Belfast Jugendlicher wurde.

Die sich in der Anfangsszene abspielende Schießerei reißt die Familie McPhelimy aus dem Schlaf: Während Aidan (Ciarán Hinds), der Vater, dafür plädiert sich ruhig zu verhalten, stürmt Bernie im Nachthemd aus dem Haus, um den Heckenschützen aus ihrem Garten zu vertreiben. Bernie handelt auf diese Weise gemäß der Maxime des *Women's Peace Movement*, welches darauf abzielt, die unmittelbare Gewaltausübung in der Nachbarschaft zu unterbinden. Sie lässt dabei jedoch außer Acht, dass eine Auflehnung gegen die IRA im republikanischen West-Belfast ein gefährlicher Akt ist. Obwohl sich die paramilitärische Organisation als Beschützer der republikanisch eingestellten Bevölkerung ausgibt, zögern ihre Anhänger nicht, Andersdenkende gewaltsam zurechtzuweisen. Trotz eindringlichen Bittens, vermag es Aidan jedoch nicht, seine Frau davon abzuhalten, sich in die Auseinandersetzung zwischen der IRA und der britischen Armee einzumischen. Die jugendliche Protagonistin wird auf diese Art sowohl mit politischer Gewalt konfrontiert, als auch mit den unterschiedlichen Reaktionen der Eltern.

Die Struktur der Familie McPhelimy spielt in *Titanic Town* eine entscheidende Rolle: Bernie leitet nicht nur als starke Person den Haushalt, sondern wird durch ihr politisches Engagement zu einer Figur des öffentlichen Lebens. Im Gegensatz dazu verlässt Aidan als gesundheitlich angeschlagener Arbeitsloser nur das Haus, wenn er auf Grund seines regelmäßig platzenden Magengeschwürs ein Krankenhaus aufsuchen muss. Während Bernie aktiv versucht, die Lebensbedingungen für die Bevölkerung in Andersonstown zu verbessern, zieht ihr Mann vor, die Situation stillschweigend zu ertragen, um so Gefahren aus dem Weg zu gehen. Durch das gegensätzliche Verhalten ihrer Eltern wird Annie mit zwei konträren Ansätzen konfrontiert, so dass sie sich als Jugendliche selbst entscheiden muss, mit welchem Handlungsmuster sie der kriegsähnlichen Situation entgegen treten will.

Trotz der plakativ abgebildeten politischen Gewalt nimmt die Anfangsszene des Films einen humoristischen Ton an. Als die Familie durch die Schießerei aufgeweckt wird, ist Bernie nicht nur auf Grund der IRA-Präsenz in ihrem Garten beunruhigt, sondern gleichermaßen darüber besorgt, dass Annie ihren Vater in Unterwäsche sehen könnte. Während sie die Treppe herunterstürmt, ruft sie ihrer Tochter zu: „Annie, close your eyes, your father has no trousers on!“. Durch Bernies deplatzierte, grotesk erscheinende Anweisung kommt es zu einer karnevalesken Unterminierung der Situation. Laut Bachtins Theorie der Karnevalisierung werden etablierte Weltansichten und Wertesysteme durch Ironie und Humor subversiv dekonstruiert, so dass auf gesellschaftliche Missstände hingewiesen wird.<sup>15</sup> Indem Bernie die Anwesenheit des Schützen im Vorgarten mit der Gefahr gleichsetzt, dass Annie ihren Vater halban-gezogen

<sup>15</sup> Michael Bakhtin: *Epic and the Novel*, in *The Dialogic Imagination. Four Essays by M.M. Bakhtin*, hg. Michael Holquist, Austin 1980, S. 23.

sehen könnte, wird die bedrohende Anwesenheit der IRA zu einer trivialen Angelegenheit reduziert. Der durch die absurde Situation erzeugte Humor führt dem Film-Publikum vor Augen, wie sehr die in den siebziger Jahren ausgetragene Gewalt als nahezu normaler Zustand betrachtet wurde.

### 2.3 Jugendlicher Pragmatismus im kriegsgeprägten Belfast

In einer weiteren aus der Vogelperspektive gefilmten Szene beobachtet Annie von ihrem Schlafzimmerfenster aus einen britischen Soldaten, der im Regen darauf wartet, einen IRA-Kämpfer aufzuspüren. Wie auch zu Beginn des Films wird der urbane Raum als düster und bedrohlich dargestellt und mutiert durch die Anwesenheit von Armee und IRA zu einem regelgerechten Schlachtfeld. Während Annie gespannt die sich vor ihren Augen abspielenden Geschehnisse beobachtet, wundert sich ihre Schwester Sinéad über die Anwesenheit des Soldaten im Garten. Annie kommentiert die Szene lediglich lakonisch mit: „He is getting very wet [...] He is wasting his time, the boys don't come out when it's raining“. Mit „the boys“ verwendet die Protagonistin einen Ausdruck, der im Milieu der republikanischen Bevölkerung Nordirlands als Bezeichnung für die Mitglieder der IRA verwendet wird, um Sympathie für die Organisation auszudrücken. Durch die gewählte Terminologie ergreift Annie Partei für die IRA und bringt auf diese Weise ihren republikanischen Standpunkt zum Ausdruck. Die Unterhaltung der beiden Mädchen verdeutlicht, dass Annie schon als Jugendliche den politischen Diskurs der katholischen Kulturgemeinschaft verinnerlicht hat und bereit ist, ihn an ihre Schwester weiterzugeben.

Darüber hinaus illustriert Annies Bemerkung ihre Kenntnis der ethno-religiösen Geographie Belfasts. Kevin Lynch argumentiert, dass die Wahrnehmung einer Stadt durch ihre Bevölkerung von sogenannten „mental maps“ geleitet wird: Im Bewusstsein jedes Bewohners bildet sich ein kognitiver Stadtplan, welcher durch die unbewusste Selektion bestimmter topographischer Daten zustande kommt. Auf diese Weise schreibt jedes Individuum bestimmten Orten eine persönliche, auf individuellen Erfahrungen und Erinnerungen basierende Bedeutung zu.<sup>16</sup> Im Kontext von *Titanic Town* wird deutlich, dass die Reaktion der Protagonistin ebenfalls von „mental maps“ beeinflusst wird. Auf Annies kognitivem Stadtplan ist das Wohnviertel der Familie als republikanisches Gebiet markiert, wodurch für die Protagonistin die Anwesenheit der IRA in ihrer Rolle als „Beschützer“ der katholischen Bevölkerung West-Belfasts gerechtfertigt wird. Der britische Soldat wird jedoch von der Protagonistin als Eindringling betrachtet, dessen Präsenz im Garten der Familie unerwünscht ist. Annies Haltung spiegelt das Misstrauen wider, welches der britischen Armee häufig von der katholischen Kulturgemeinschaft entgegengebracht wird.

Anthony Stewart argumentiert, dass in Nordirland lebende Personen über nahezu angeborne „maps of religious geography“ verfügen, mit Hilfe derer sie determinieren, welche Wege und Straßen „katholisch“ bzw. „protestantisch“ sind. Dieses Wissen ist für sie unabdingbar, da es nicht nur ihre Bewegung innerhalb des urbanen Raums deter-

<sup>16</sup> Kevin Lynch: *The Image of the City*, Massachusetts 1960, S. 1.

miniert, sondern ihnen auch hilft, ihr Verhalten einer bestimmten Gegend anzupassen.<sup>17</sup> Die von Stewart erwähnte kognitive ethno-religiöse Geographie ermöglicht Annie, die in ihrem direkten Umfeld stattfindenden gewaltsamen Auseinandersetzungen zu interpretieren und sich den Anforderungen ihrer Kulturgemeinschaft entsprechend zu verhalten.

Wie die Anfangsszene des Films ist auch die Konversation der beiden Schwestern von einem humoristischen Ton geprägt. Dieser wird durch Sinéads naive Weltsicht erzeugt sowie durch ihr Bestreben, von der gegenwärtigen Situation zu profitieren. Mit großem Interesse betrachtet sie die im Regal aufgereihten Puppen ihrer älteren Schwester und fragt unschuldig: „If ever you get shot, will you leave me those dolls in your will?“. Auf die Frage ihrer Schwester antwortet Annie kurz angebunden: „No, I want them burried with me“. Die Reaktion der Protagonistin suggeriert, dass sie weniger Anstoß daran nimmt, dass Sinéad ihre Erschießung antizipiert, sondern eher darüber verärgert ist, dass ihre Schwester es auf ihren Besitz abgesehen hat. Vor dem Hintergrund der Belfast Reality erscheint die von den beiden Mädchen geführte Unterhaltung nicht als sonderlich abwegig, da im Belfast der 70er Jahre durch Schießereien verursachte Todesopfer keine Seltenheit waren.

Anhand von Sinéads pragmatischer Haltung stellt der Regisseur des Filmes die Situation in Nordirland aus der „verfremdenden“ Perspektive eines Kindes dar, wodurch wiederholt auf die Normalität von Gewalt und Tod verwiesen wird. Durch Sinéads Bestreben, ihren persönlichen Gewinn aus der Situation zu ziehen, kreiert Michell eine Art von schwarzem Humor, welcher die Tragik der Lage unterstreicht. Laut Michael Storey beinhaltet schwarzer Humor makabre sowie groteske Elemente und verweist auf eine mentale und emotionale Distanz zu einem bestimmten Tatbestand.<sup>18</sup> In Sinéads naiver Frage vermischt sich die makabre Belfast Reality mit dem grotesken Anliegen des Mädchens, sich die Puppen ihrer Schwester als Erbe zu sichern. Dieser von Michell verwendete Humor zeugt von einer Suche nach alternativen Ausdrucksformen, die es ermöglichen, den nordirischen Konflikt auf innovative Weise filmisch darzustellen. Die von dem Regisseur an den Tag gelegte emotionale und intellektuelle Distanz zum Geschehen in Nordirland liegt zweifellos in Michells südafrikanischer Abstammung begründet. Es ist dabei nicht unwahrscheinlich, dass er durch seine Herkunft aus einem den Spätfolgen der Apartheid leidenden Gesellschaft für den ethno-religiösen Konflikt in Nordirland sensibilisiert wurde. Die Tatsache, dass Michell nicht selbst aus Nordirland stammt, ermöglichte es ihm wiederum, die Lage in der Region unbefangen wiederzugeben, ohne sich auf Grund von persönlichen Erfahrungen einer der beiden Kulturgemeinschaften moralisch zur Loyalität verpflichtet zu fühlen.

#### 2.4 Belfast als Hindernis für jugendliche Liebesbeziehungen

Annies Erleben von politischer Gewalt wird in *Titanic Town* nicht nur durch ihre Interaktion mit Eltern und Geschwistern dargestellt, sondern ebenfalls an Hand ihres

<sup>17</sup> Anthony Terence Quincey Stewart: *The Narrow Ground. Aspects of Ulster 1609-1969*. Belfast 1977, S. 180.

<sup>18</sup> Michael Storey: *Representing the Troubles in Irish Short Fiction*, Washington 2004, S. 91.

erwachenden Interesses an jungen Männern. Die Szene, in der sie ihren ersten Freund kennen lernt, entspringt der Belfast Wirklichkeit der siebziger Jahre. Als die Protagonistin in einem Bus die Stadt durchquert, wird sie von Dino, einem Medizinstudenten, angesprochen. Der Bus wird jedoch unerwartet von einer wilden Meute gekapert und geht in Flammen auf. Zur damaligen Zeit gehörten Angriffe auf öffentliche Verkehrsmittel zum Alltag der Stadt: Busse wurden regelmäßig in Brand gesetzt und nach ihrem Ausbrennen als Barrikaden benutzt. Die beschriebene Szene illustriert die Gefahr, welche das Verlassen des Territoriums der eigenen Kulturgemeinschaft und das Durchqueren des Belfast urbanen Raums mit sich brachte. Vor der Kulisse des brennenden Busses wird die Stadt als ein von Zerstörung gezeichneter Ort abgebildet, der nichtdesweniger zum Schauplatz einer beginnenden Liebesgeschichte wird. Dino und Anne gelingt es, aus dem Bus zu entkommen und in einer Kneipe Unterschlupf zu suchen, wo sich Annie um Dinos Wunden kümmert. Diese unter ungewöhnlichen Umständen stattfindende Begegnung verdeutlicht die Unmöglichkeit, im kriegsgeprägten Belfast als Jugendliche ein unbeschwertes Leben zu führen.

Die Liebesgeschichte zwischen Dino und Annie endet jedoch auf tragische Weise: Dino wird wegen seiner Tätigkeit in der IRA festgenommen, wodurch die Protagonistin vor die Entscheidung gestellt wird, ihn entweder zu vergessen oder auf das Ende seiner Haftstrafe zu warten. Obwohl der Ausgang der Geschichte offen ist, wird durch Dinos distanziertes Verhalten während Annies Gefängnisbesuch angedeutet, dass er seine Freundin ermutigt, nicht auf ihn zu warten, sondern ihren eigenen Weg zu gehen.

Durch die Illustration von Annies Liebesgeschichte erhält *Titanic Town* eine weitere ungewöhnliche Dimension. Nicht nur die Abbildung politischer Gewalt aus der Sicht von Jugendlichen steht im Kontrast zu traditionellen nordirischen Filmen, sondern ebenfalls der Akzent auf Emotionen, welche generell nur äußerst selten zum Tragen kommen. Die Tatsache, dass Produzenten und Drehbuchautoren den Einfluss politischer Gewalt auf die Privatsphäre von Heranwachsenden weitgehend vernachlässigen, ist zweifellos darin zu begründen, dass die Darstellung von Bombenexplosionen, Entführungen und Schießereien einen größeren Unterhaltungswert besitzen und daher potentiell ein breiteres Publikum anziehen.

Trotz der im Titel implizierten Untergangssymbolik endet *Titanic Town* nicht hoffnungslos. In nordirischen Filmen und Romanen wird regelmäßig die in Belfast gebaute Titanic evoziert, um auf die Zerstörung der Stadt zu verweisen. In diesem Sinne wird suggeriert, dass ebenso wie die Titanic zum Sinken verurteilt war auch Belfast dem Niedergang geweiht ist. Michells Film endet jedoch mit einer Szene, die eine bessere Zukunft in Aussicht stellt. Die Familie McPhelimy verlässt Andersonstown, um in einem anderen Teil der Stadt eine neue Bleibe zu beziehen. Auf diese Weise wird angedeutet, dass die Kinder der Familie die Chance bekommen, in einem potentiell friedlicheren Umfeld aufzuwachsen.

### 3. Urbane Spaltung in Ziad Doueiris *West Beirut*

#### 3.1 Jugendliche Evasion aus der kriegsgeprägten Stadt

Auch in Doueiris *West Beirut* steht der Einfluss politischer Gewalt auf das Leben von Heranwachsenden im Mittelpunkt der Handlung. Der von Frankreich und Belgien subventionierte Film ist trotz seiner erschütternden Thematik von einem humoristischen Ton geprägt, welcher wie in *Titanic Town* durch die jugendliche Sichtweise der Protagonisten zustande kommt. *West Beirut* war der erste libanesischer Spielfilm, der einen über die Landesgrenzen hinaus reichenden Erfolg erzielte und so dem libanesischen Kino zu internationalem Renommee verhalf.<sup>19</sup> Traditionell beherrschten ägyptische Kinoproduktionen die Leinwände der arabischen Welt, wodurch der ägyptische Dialekt zur Sprache der arabophonen Film- und Fernsehindustrie wurde.<sup>20</sup>

Mit *West Beirut* gelang es Doueiri, den oft belächelten und als schwer verständlich angesehenen libanesischen Dialekt auf das internationale Parkett zu heben. Bevor der Film jedoch in den Kinos erscheinen durfte, musste er zunächst von einem christlichen Priester und einem muslimischen Scheich abgesegnet werden.<sup>21</sup> Bei *West Beirut* handelt es sich um eine Fiktionalisierung von Doueiris Jugend während des libanesischen Bürgerkriegs. Wie Costello nimmt auch er seine persönlichen Erfahrungen mit politischer Gewalt als Inspirationsquelle für die Handlung seines Werkes. Die Tatsache, dass Tarek, einer der beiden Protagonisten, von Doueiris eigenem Bruder gespielt wird, verleiht *West Beirut* eine zusätzliche persönliche Note. Darüber hinaus verwendet Doueiri in einigen Sequenzen Archivmaterial, wodurch es ihm gelingt, dem Film einen realistischen Anschein zu geben.<sup>22</sup>

*West Beirut* ist als eine Art Rahmenerzählung konzipiert, so dass zwei gegensätzliche Sichtweisen der Stadt Beirut miteinander in den Dialog treten. Der zentrale Handlungsstrang konzentriert sich auf das Leben der beiden Jungen Tarek und Omar und ihre Reaktion auf den ausbrechenden Bürgerkrieg. Während sie zu Beginn des Films davon begeistert sind, dass auf Grund der eskalierenden politischen Lage ihre Schule schließen muss, werden sie im Laufe der Handlung immer mehr von der Situation überrollt. Dennoch versuchen sie, sich in ihre eigene Welt zurückzuziehen, die sie sich mit Hilfe von Omars alter Super-8-Kamera konstruieren. Durch die Linse der Kamera halten die beiden Jungen ihre persönlichen Bilder der kriegsgeprägten Stadt fest. Der von Tarek und Omar gedrehte Film verbildlicht eine Art Parallelwelt, die es den beiden Protagonisten erlaubt, mental von der grausamen Realität zu entfliehen. Visuell hebt sich die Realität des alltäglichen Lebens und die von den Jungen kreierte imaginäre Wirklichkeit durch einen Wechsel zwischen bunten und schwarz-weißen Bildern voneinander ab. Während die Realität des Bürgerkrieges in Farbe dargestellt wird, bleibt der Film beider Jungen in schwarz-weiß. Dieser in den Hauptfilm

<sup>19</sup> Lina Khatib: *Lebanese Cinema. Imagining Civil War and Beyond*, London 2008, S. 30.

<sup>20</sup> Ebd. S. 29.

<sup>21</sup> Ebd. S. 35.

<sup>22</sup> Elie Yazbek: *Regards sur le cinéma libanais (1990-2010)*, Paris 2012, S. 51.



eingebettete „Film im Film“ illustriert Omars und Tareks individuelles Erleben des zerrütteten Beiruts.

*West Beirut* beginnt mit einer Sequenz in schwarz-weiß, die Omar mit seiner Kamera vom Schulhof aus filmt. Die Parallelwelt der beiden Protagonisten wird so zum Ausgangspunkt der Handlung. Das einzige hörbare Geräusch in der ersten Szene ist das Surren der Kamera, wodurch eine scheinbar von der Wirklichkeit losgelöste Atmosphäre erzeugt wird. Die gefilmten Bilder zeigen, wie die libanesisch-irakische Armee versucht, ein feindliches Militärflugzeug abzuschießen. Die Linse der Kamera wandert dabei zwischen dem Horizont und Omars Schulkameraden hin- und her. Die so erzeugten verwackelten Aufnahmen, sowie die amateurhaft abrupten Kamerabewegungen geben der gefilmten Szene einen authentischen, nahezu dokumentarischen Ton. Während das feindliche Flugzeug vom Himmel stürzt, schneiden Omars Freunde unbeschwert vor der Kamera Fratzen, wodurch die Szene einen humoristischen Ton erhält. Die Zerstörung des Flugzeuges durch die libanesisch-irakische Armee erscheint wie ein von der Wirklichkeit entferntes Ereignis, das von den Jungen mit Spannung wie im Kino verfolgt wird. Die emotionale Distanz der Jungen zum Geschehen gleicht Annie McPhelimys losgelöster Wahrnehmung der Auseinandersetzungen von IRA und britischer Armee im Garten der Familie in *Titanic Town*. In beiden Filmen werden so Jugendliche zu Beginn der Handlung als distanzierte Beobachter dargestellt, bevor die politisch motivierte Gewalt in ihr eigenes Leben dringt.

Mit dem Absturz des Flugzeuges nehmen die von Omar gefilmten Bilder schlagartig Farbe an, wobei gleichzeitig das Applaudieren der auf dem Schulhof versammelten Jugendlichen hörbar wird. Auf diese Weise wird das Filmpublikum in eine gegensätzliche Wirklichkeit versetzt, nämlich in die Realität des alltäglichen Lebens der beiden Protagonisten, die zu Beginn des Films aus ihrem Schullalltag besteht. Bachtins Konzept der Heteroglossie zu Folge kann *West Beirut* als polyphoner Film betrachtet werden. Als „polyphon“, bzw. „heteroglott“ werden nach Bachtin Werke bezeichnet, in denen verschiedene „Sprachen“ aufeinandertreffen.<sup>23</sup> „Sprachen“ werden in diesem Zusammenhang nicht als linguistische Systeme, sondern als Weltanschauungen bzw. Stimmen betrachtet. Im Gegensatz zu „monologen“ Werken, in denen eine einzige Stimme einer möglichen Deutungsvielfalt entgegenwirkt, sind „polyphone“ Werke durch das Aufeinandertreffen von einer Vielzahl divergierender Stimmen geprägt. Die erzeugte Stimmvielfalt erlaubt dabei, etablierte gesellschaftliche Werte bzw. Weltansichten in Frage zu stellen. In *West Beirut* tritt nach Bachtin die imaginäre Parallelwelt der beiden Jungen mit der Beiruter Wirklichkeit in einen Dialog, wodurch dem Filmpublikum gegensätzliche Bilder der Stadt vermittelt werden.

Omars und Tareks Begeisterung für das Filmemachen wird Ausdruck ihrer erwachenden Sexualität, was an einer Szene deutlich wird, die sich in der Wohnung von Omars Eltern abspielt. Während eines Familientreffens filmen die beiden Protagonisten durch das Schlüsselloch von Omars Zimmer die attraktive Freundin eines älteren Onkels. Omars Kamera wird für sie auf diese Weise zum Mittel, ihre jugendlichen Phantasien auszuleben und gleichzeitig den kriegsähnlichen Zuständen auf den Straßen der Stadt vorübergehend zu entfliehen. Auch hier wird von Omar und Tarek eine

<sup>23</sup> Michael Bachtin: *Discourse in the Novel*, in *The Dialogic Imagination. Four Essays by M.M. Bakhtin*, hg. Michael Holquist, Austin 1980, S. 262.

Parallelwelt kreierte, die wie in der Anfangsszene durch Bilder in schwarz-weiß ausgedrückt wird, sowie durch die Abwesenheit von Geräuschen. Einzig und allein sind die frivolen Kommentare der Jungen über das Aussehen der von ihnen begehrten Frau zu hören. Die in schwarz-weiß gefilmte Wohnung von Omars Familie steht so für Erotik und Vergnügen, während die in Farbe wiedergegebenen Geschehnisse außerhalb des Hauses die Realität des Kriegs symbolisieren. Der von den Jungen gedrehte Film fungiert so als alternative „Stimme“<sup>24</sup>, die der Beiruter Wirklichkeit eine ungewohnte Perspektive verleiht.

### 3.2 Der Ausbruch des Bürgerkrieges aus jugendlicher Sicht

In einer sich im Klassenzimmer abspielenden Szene ist erneut das Aufeinandertreffen verschiedener Weltansichten zu beobachten. Bei der von Tarek und Omar besuchten Schule handelt es sich um das Collège Français in Beirut. Tarek wird von der französischen Lehrerin wegen schlechten Benehmens aus dem Klassenzimmer geschickt. Während er auf dem Flur aus dem Fenster schaut, verfällt die Lehrerin in einen nahezu kolonialistischen Diskurs. Mit Vehemenz erklärt sie den Schülern, dass sie ihre Ausbildung sowie den Frieden im Land Frankreich zu verdanken haben: „N’oublions pas que la France a créé votre pays. La France vous a donné vos frontières. Nous vous avons enseigné la paix. Nous avons préparé votre civilisation et votre constitution. Sachez que l’éducation, l’éducation française en particulier, est le seul chemin pour vous sortir de vos coutumes primitives“.<sup>25</sup> Die an die Schüler gerichtete beherrschende Rede der Lehrerin vermittelt eine ethno-zentrische französische Perspektive der politischen Situation im Libanon, wobei die libanesischen Bevölkerung als kulturell unterlegen dargestellt wird. Frankreich wird auf diese Weise eine glorifizierende Stellung als heilbringender Kolonialmacht zugeschrieben. Der übertriebene Patriotismus verleiht der Rede der Lehrerin groteske Züge. Im Sinne einer Bachtinschen Karnevalisierung wird so der Frankreich verherrlichende Diskurs ins Lächerliche gezogen. Durch Humor erhält so die Wirklichkeit eine weitere Perspektive, die mit etablierten Interpretationen in den Dialog gesetzt wird.<sup>26</sup> Auf diese Weise kommt es in *West Beirut* zu einer humoristischen Demaskierung der von der ehemaligen französischen Obrigkeit auferlegten Interpretation der Realität.

Durch ein geschicktes Spiel mit Bild und Ton erhält die Rede der Lehrerin eine weitere ironische Dimension. Während das Filmpublikum ihre Stimme aus dem Off hört, sieht es gleichzeitig die von Tarek wahrgenommenen Geschehnisse, die sich unmittelbar vor der Schule abspielen. Der Protagonist beobachtet vom Fenster aus wie ein Bus mit Zivilisten angegriffen wird. Diese der libanesischen Geschichte entspringende Szene bildet ein Ereignis ab, dass in entscheidendem Maße zum Ausbruch des

<sup>24</sup> Bakhtin: *Discourse in the Novel*, a.a.O., S. 262.

<sup>25</sup> „Vergessen wir nicht, dass Frankreich euer Land geschaffen hat. Frankreich hat euch eure Grenzen gegeben. Wir haben euch den Frieden gelehrt. Wir haben eure Zivilisation und eure Konstitution vorbereitet. Seid euch darüber im Klaren, dass Schulbildung, insbesondere die französische, der einzige Weg ist, von euren primitiven Sitten loszukommen“ (eigene Übersetzung).

<sup>26</sup> Michael Bakhtin: *Rabelais and His World*, Bloomington 1984, S. 16.