



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

## „TROUBLED FICTION – FILMING HISTORY AND POLITICS OF THE IRISH REPUBLICAN ARMY“

**Politische Gewalt der IRA in Filmen von Neil Jordan und Jim Sheridan im dra-  
maturgischen Vergleich zu Ken Loach und Steve McQueen**

Verfasserin

Kamilla Dominika Biskup

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil. )

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.- Prof. Dr. Michael Gissenwehler



## Inhaltsverzeichnis

1. EINFÜHRUNG .....	3
2. HISTORISCHER UND POLITISCHER KONTEXT .....	4
2.1 Irlands Kolonialgeschichte .....	4
2.2 Irischer Republikanismus und Nationalismus .....	7
2.2.1 Der Beginn des republikanischen Freiheitskampfes - Wolfe Tone .....	7
2.2.2 Die Katholikenemanzipation - Daniel O´Connell .....	8
2.2.3 Der romantische Nationalismus - Irish Republican Brootherhood und Gaelic Revival .....	9
2.2.4 Der konstitutionelle Nationalismus - Home Rule .....	10
2.3 Irlands Weg in die Unabhängigkeit .....	11
2.3.1 Easter Rising .....	11
2.3.3 War of Independence .....	12
2.3.4 Irish Civil War .....	15
2.3.5 De Valera .....	16
2.3.6 Northern Ireland .....	17
2.4 Troubles - Der Nordirlandkonflikt .....	19
2.4.1 Provisional Irish Republican Army .....	19
2.4.2 Bloody Sunday .....	21
2.4.3 Special Category .....	22
2.4.4 Hungerstrike .....	23
2.4.5 The Armalite and the Ballot Box .....	25
2.4.6 Peace Process .....	26
2.5 Revisionismus irischer Geschichte .....	28
3. IRISH NATIONAL CINEMA .....	30
3.1 Film in de Valeras Irland .....	30
3.1.1 Film als Werkzeug der Modernisierung, des Kapitalismus und der Demoralisierung .....	30
3.1.2 Film als Werkzeug des romantischen Nationalismus und Idealismus .....	31
3.2 Deconstructing Ireland - Independent Filmmakers der 70er Jahre .....	32
3.3 Oscars für Irland .....	34
4. DIE IRA IN FILM UND MEDIEN .....	36
4.1 Medienrepräsentation der IRA während der Troubles .....	36
4.1.1 In Großbritannien .....	37
4.1.2 In der Republik Irland .....	38
4.2 Die IRA im Film – Ein Überblick .....	39
4.2.1 Politische Gewalt als irrationale Determination .....	39
4.2.2 Politische Gewalt als eindimensionaler Fanatismus .....	41
4.3 Shooting to Kill – Loyalistische Gewalt im Film .....	42

5. IRISH SENTIMENT .....	44
5.1 IRA on the Big Screen – Jim Sheridan und Neil Jordan .....	44
5.2 Sex, Love and Politics – Neil Jordan .....	46
5.2.1 The Crying Game .....	46
5.2.1.1 Kurzinhalt .....	46
5.2.1.2 Entstehung/ Rezeption .....	47
5.2.1.3 Dramaturgische Analyse im politischen und historischen Kontext.....	48
5.2.2 Michael Collins .....	51
5.2.2.1 Kurzinhalt .....	51
5.2.2.2 Entstehung/ Rezeption .....	51
5.2.2.3 Dramaturgische Analyse im politischen und historischen Kontext.....	54
5.3 Emotional Melodrama and Politics - Jim Sheridan .....	58
5.3.1 In the Name of the Father .....	59
5.3.1.2 Entstehung/ Rezeption .....	61
5.3.1.3 Dramaturgische Analyse im politischen und historischen Kontext.....	63
5.3.2 Some Mother's Son.....	67
5.3.2.1 Kurzinhalt .....	67
5.3.2.2 Entstehung/ Rezeption .....	67
5.3.2.3 Dramaturgische Analyse im politischen und historischen Kontext.....	68
5.3.3 The Boxer .....	71
5.3.3.1 Kurzinhalt .....	71
5.3.3.2 Entstehung/Rezeption .....	71
5.3.3.3 Dramaturgische Analyse im politischen und historischen Kontext.....	72
5.4 Zusammenfassung .....	77
6. ENGLISH RESENTMENT .....	78
6.1 Ken Loach - The Wind that Shakes the Barley.....	79
6.1.1 Kurzinhalt .....	79
6.1.2 Entstehung/ Rezeption .....	80
6.1.3 Dramaturgische Analyse im politischen und historischen Kontext.....	80
6.2 Steve McQueen – Hunger .....	86
6.2.1 Kurzinhalt .....	86
6.2.2 Entstehung/Rezeption .....	86
6.2.3 Dramaturgische Analyse im politischen und historischen Kontext.....	88
7. SCHLUSSBEMERKUNG .....	95
8. LITERATURVERZEICHNIS.....	98
9. APPENDIX .....	102
9.1 DANKSAGUNG .....	102
9.2 ABSTRACT.....	103
9.3 LEBENSLAUF .....	104

## 1. EINFÜHRUNG

In Irland entstand Ende der 60er Jahren einer der längsten Bürgerkriege zeitgenössischer Geschichte – der Nordirlandkonflikt, auch *Troubles* genannt. Dabei verfestigte sich vor allem durch die Medienrepräsentation ein stark vereinfachtes Bild des Konfliktes, welches die *Troubles* als einen sektiererischen Konflikt zwischen Protestanten und Katholiken darstellte. Doch war es vor allem die politische und historisch verankerte Ideologie der *Irish Republican Army* welche die Gewalt auf dem nördlichen Teil der Insel 30 Jahre lang nicht enden ließ.

Im Rahmen meiner wissenschaftlichen Arbeit möchte ich die Repräsentation der politischen Gewalt der IRA in Filmen zeitgenössischer irischer sowie britischer Regisseure untersuchen und durch eine dramaturgische Analyse die politische Tiefe der Filme vergleichen.

In meinem einleitenden Kapitel möchte ich zunächst durch einen Überblick über irische Geschichte eine Grundlage für das Verständnis des politischen und historischen Kontexts der IRA-Ideologie schaffen. In dem dritten Kapitel beschäftige ich mich mit der Entwicklung der nationalen Filmkultur in Irland, wodurch die Orientierung von nationalen Filmmachern wie Jim Sheridan und Neil Jordan stark beeinflusst wurde. Das vierte Kapitel untersucht die Darstellung politischer Gewalt der IRA in britischen, irischen sowie US-amerikanischen Filmen vor und während des Nordirlandkonfliktes, sowie die Repräsentation des Konfliktes in den britischen und irischen Medien. Den zentralen Teil meiner Arbeit bildet die vergleichende dramaturgische Analyse der ausgewählten Filmbeispiele.

Dabei analysiere ich zunächst während des Friedensprozesses entstandene Filme der zwei irischen Regisseure Jim Sheridan und Neil Jordan. Durch *The Crying Game* (1993), *Michael Collins* (1996), *In the Name of the Father* (1993), *Some Mother's Son* (1996) und *The Boxer* (1997) werde ich versuchen aufzuzeigen, dass die in den 90er Jahren entstandenen Filme irischer Regisseure das Ausmaß der politischen Gewalt der IRA stark versimplifizieren und dadurch die bis dahin, vor allem durch britische Filme verankerte, Tradition der stereotypen, vereinfachten Darstellung des Konfliktes fortsetzen. Dabei untersuche ich die Dramaturgie der Filme und zeige zugleich auf, wie sich das politische Klima der 90er Jahre sowie die Entwicklung der irischen Filmkultur auf die nationale Filmproduktion dieser Zeit auswirkten. Die 90er Jahre stellten in Bezug auf irische Filme, welche die IRA thematisierten eine konzentrierte Phase dar. Ab Ende der 90er Jahre – auch stark durch die Entwicklung Irlands zum *Celtic Tiger* sowie den Abschluss des Friedensprozesses beeinflusst – fand eine Abkehr irischer Regisseure von politischer Thematik statt. Apolitische Liebeskomödien wie *When Brendan Met Trudy* (2000, Regie: Kieron J. Walsh), *About Adam* (2000, Regie: Gerard Stembridge), *Goldfish Memory* (2003, Regie: Elisabeth Gill) und *Once* (2006, Regie: John Carney) unterstrichen das neue urbane, moderne Selbstbild Irlands. Der Blick der nationalen Regisseure konzentrierte sich nun auf die gegenwärtige Entwicklung des Landes, nicht mehr auf die schwierige Vergangenheit.

Auch Neil Jordan und Jim Sheridan kehrten nicht wieder zur politischen Vergangenheit Irlands zurück. Erst 2006 brachte der britische Regisseur Ken Loach in *The Wind that Shakes the Barley* die irische Politik wieder auf die Kinoleinwand, dem folgte 2008 der Film *Hunger* des britischen Künstlers und Filmemachers Steve McQueen.

In dem zweiten Teil der Analyse setzte ich diese beiden kürzlich entstandenen Filme britischer Regisseure den vorangegangenen irischen Filmbeispielen entgegen, um eine neue, auch durch die zeitliche Distanz bedingte, Herangehensweise an die politische Thematik offenzulegen.

## 2. HISTORISCHER UND POLITISCHER KONTEXT

Die IRA, so scheint es, hat keine Ideologie. Die IRA bezieht ihre Sicht der Dinge aus der Vergangenheit. Ihre Ideologie ist die republikanische Deutung der Geschichte des irischen Volkes, das nach Meinung der Republikaner `seit 800 Jahren gegen englische Unterdrückung und Ausbeutung kämpft`. Hieraus resultiert das republikanische Weltbild: Das Denken, die Rituale und Grundsätze der Organisation und letztlich auch das Recht, `Ehre und Freiheit der irischen Nation` mit Waffen zu verteidigen.<sup>1</sup>

Um die Entstehung des starken Nationalismus, des irischen Republikanismus sowie der *Irish Republican Army* zu verstehen, muss man zunächst einen weiten Blick in die Geschichte Irlands werfen, da die Entwicklung des republikanischen Freiheitskampfes auf der Kolonialgeschichte Irlands basiert.

### 2.1 Irlands Kolonialgeschichte

Colonialism is augmented by violence and proceeds to include the appropriation of land, settlement and expropriation of wealth. Then it moved into an extended phase of restructuring the economy and culture of the colony, a process that contains within it a dynamic for resistance, decolonisation and emergence `beyond` the colonial.<sup>2</sup>

Das Jahr 1169 markiert in der republikanischen Geschichtsschreibung den Beginn einer 800 Jahre langen Unterdrückung durch Großbritannien. Seit dieser ersten Invasion der Anglo-Normannen versuchte Großbritannien seine Macht auf der Nachbarinsel dauerhaft zu etablieren. Die ersten normannischen Einwanderer assimilierten sich jedoch und passten sich der einheimischen Kultur, die durch die gälischen Kelten etwa 350 vor Christus auf die Insel gebracht wurde, an. Diese keltische Kultur wurde nach der Missionierung durch den Nationalheiligen St. Patrick im 5. Jahrhundert stark mit einem strenggläubigen, christlichen Glauben verbunden. Im Laufe des späteren Kampfes um die Unabhängigkeit Irlands wurden das Christentum und das keltische Erbe zu den wichtigsten Identifikationsmerkmalen des Irischseins.

---

<sup>1</sup> Neumann, Peter: IRA - Langer Weg zum Frieden. Hamburg: Rotbuch, 1999. S.18.

<sup>2</sup> Pettitt, Lance: Screening Ireland - Film and television representation. Manchester: University Press, 2000. S.9.

Trotz aller Eingriffe und Überlagerungen blieb die gälische Kultur bis zum 16. Jahrhundert intakt. Um dieses mittelalterliche Erbe in Gefahr zu bringen, bedurfte es der neuzeitlichen Staatsbildung mit einer starken Monarchie und der identitätsbildenden Kraft einer erneuerten Religion.<sup>3</sup>

Erst mit der Machtübernahme der Tudors, vor allem unter der Herrschaft Heinrich VIII. (1509 – 1547), der sich selbst zum Oberhaupt der neuen reformierten anglikanischen Staatskirche ernannte, begann die allmähliche Kolonisation und Unterwerfung Irlands unter die englische Krone. Das Interesse der britischen Monarchie an der keltischen Insel war vor allem strategischer Natur, da Irland als Einfallstor für die Gegner der Reformation dienen hätte können. Die von Heinrich VIII. angefangene kirchliche Umgestaltung wurde von seinen Nachfolgern mit zunehmend protestantischen Tendenzen fortgesetzt. Unter der Regierungszeit Elisabeth I. (1558 - 1603) begannen, nach zahlreichen Enteignungen irischer Großgrundbesitzer und gälischer Adeliger, erste vereinzelte Ansiedlungen von protestantischen, königstreuen Siedlern mit dem Ziel, Irland durch Kolonisation an das britische Königreich anzuschließen. Auf der irischen Seite bildete sich ein aktiver Widerstand gegen das Bestreben, die englische Macht auf Kosten der gälischen Führer zu erweitern. Mit der Rebellion in der Provinz Ulster - angeführt vom Clanoberhaupt Hugh O'Neill, dem *Earl of Tyrone* - begann 1594 ein neunjähriger Krieg, den die irische Seite, trotz spanischer Unterstützung, gegen das starke, englische Heer verlor. Der anschließenden Flucht der irischen Grafen aus der Provinz Ulster (*Flight of the Earls*) im Jahre 1607 folgte eine groß angelegte britische Siedlungsaktion des annektierten Gebietes, die den eigentlichen Ursprung des Nordirlandkonflikts im 20. Jahrhundert markierte. Während dieser *Plantation of Ulster* in den Jahren 1609/10 wurden englische und schottische Siedler in der Provinz ansässig gemacht. Der Plan der völligen Segregation scheiterte jedoch, da es an willigen Siedlern mangelte und viele enteignete Katholiken als Pächter ihres einstigen Eigentums in Ulster zurück blieben. Die nordirische Provinz wurde fortan, aufgrund der protestantischen Mehrheit, zum Zentrum der britischen Herrschaft in Irland. Auch in den restlichen drei Provinzen – Connaught, Munster und Leinster – wurden katholische Landeigentümer durch zunehmende Enteignungen zu rechtlosen Pächtern herabgesetzt. Die Wut der irischen Landbevölkerung auf protestantische Großgrundbesitzer entlud sich in der Rebellion von 1641, die von Ulster aus in ganz Irland ihr Echo fand. Die brutale Ermordung von mehreren tausend Kolonisten wurde als Völkermord ausgelegt und verankerte eine Selbstwahrnehmung permanenter Bedrohung im Bewusstsein der protestantischen Siedler. Die Antwort Großbritanniens auf die Rebellion war der militärische Feldzug des Puritaners Oliver Cromwell zwischen 1649 und 1653. Diese vier Jahre versetzten der irischen Unabhängigkeit durch kalkulierte Verwüstung und brutale Massaker an der Zivilbevölkerung endgültig den Todesstoß. Der Enteignungen der gesamten katholischen Landbevölkerung folgte die Vertreibung in die ertragsärmste westliche Provinz Connaught. Die geplante Ansiedlung britischer Kolonisten in den übrigen drei Provin-

---

<sup>3</sup> Maurer, Michael: Kleine Geschichte Irlands. Stuttgart: Reclam, 1998. S.14.

zen sollte die protestantische Mehrheit für immer sichern. Der Kolonisationsplan scheiterte jedoch erneut an einem Mangel an Neusiedlern. So kehrte ein Großteil der katholischen Bevölkerung als rechtlose Pächter wieder zurück und die protestantische Mehrheit beschränkte sich weiterhin auf die Provinz Ulster. Mit der Regierungszeit des katholischen Monarchen Jakob II. ab 1685 stieg die Hoffnung der irischen Bevölkerung auf eine mögliche Verbesserung ihrer politischen und sozialen Lage. Die protestantische Opposition Großbritanniens ließ den König jedoch bereits 1689 während der *Glorious Revolution* absetzen. Sein Nachfolger wurde der niederländische Statthalter Wilhelm III. von Oranien. Während der Regierungswechsel in England selbst ohne Widerstand verlief, fand kurze Zeit später der englische Krieg um die Krone in Irland statt. Der Krieg der zwei Könige endete mit der legendäre *Battle of the Boyne* im Juli 1690 und dem Sieg Wilhelm III. Dieser Triumph des Protestantismus wurde zu einem wichtigen Ereignis für eine gemeinsame Identitätsbildung der protestantischen Bevölkerung. Der Schlacht, die zum Sinnbild protestantischer Überlegenheit wurde, wird bis heute mit Märschen des Oranier Ordens am 12. Juli gedacht. Weiters markierte der Sieg den Beginn eines Irlands unter protestantischer Führung, welche eine tief greifende, in der Gesetzgebung verankerte, soziale und politische Diskriminierung der gesamten katholischen Bevölkerung nach sich zog. Die Strafgesetze, die sogenannten *Penal Laws*, wurden ab 1691 rechtskräftig und dienten dazu, der ständigen Bedrohung der britischen Machtstellung entgegenzuwirken. Deshalb wurde die katholische Mehrheit nun vollständig politisch entmachtet und die protestantische Minderheit zur neuen politischen Elite, der *Protestant Ascendancy*, ernannt. Diese antikatholischen Strafgesetze benachteiligten fortan etwa 75% der Gesamtbevölkerung fundamental in Wahlrecht, Eigentum, Bildung, Wohn- und Arbeitsplätzen. Der einzige Weg den Penal Laws zu entgehen, war die Konvertierung zum protestantischen Glauben. Die allumfassende Diskriminierung, welche die britische Herrschaft endgültig sichern sollte, zementierte zugleich die tiefe Spaltung entlang der Konfessionsgrenzen.

Gegen Ende des 17. Jahrhunderts standen sich damit in Irland zwei Nationen gegenüber, die ihre jeweilige Identität aus einer Mischung von ethnischer Zugehörigkeit und religiöser Orientierung gewinnen. `Katholizismus` und `Protestantismus` wurden dabei zu umfassenden kulturellen, ethnischen und politischen Identifizierungsangeboten, die die politischen Konfliktlagen bis in die Gegenwart hinein mitbestimmen. Die Penal Laws gebaren das moderne Irland, gar nicht so sehr durch ihren materiellen Gehalt, sondern vielmehr in ihrer Symbolik der Ausschließung.<sup>4</sup>

Beinahe das gesamte folgende 18. Jahrhundert unterstand die katholische Bevölkerung den Penal Laws. Aus der britischen Vormachstellung resultierte auch eine weitgehende Anglikanisierung Irlands. Die kulturelle Orientierung an England verwischte die Spuren einer gälischen Kultur und Sprache beinahe vollständig.

---

<sup>4</sup> Noetzel, Thomas: Geschichte Irlands - Vom erstarken der englischen Herrschaft bis heute. Darmstadt: Primus, 2003. S.22.



## 2.2 Irischer Republikanismus und Nationalismus

Die Briten, wenn notwendig mit Gewalt, von der Insel zu vertreiben, eine unabhängige und einige irische Republik zu schaffen, stellt sozusagen die Quintessenz des irisch-republikanischen Kampfes von Wolfe Tone bis Gerry Adams dar.<sup>5</sup>

### 2.2.1 Der Beginn des republikanischen Freiheitskampfes - Wolfe Tone

„Bis heute ist Wolfe Tone das Symbol für Kraft und Scheitern eines gewaltbereiten irischen Republikanismus.“<sup>6</sup>

Während des Unabhängigkeitskrieges der nordamerikanischen Kolonien gegen die britische Kolonialmacht entwickelte sich auch in Irland zunehmend ein Kolonialnationalismus. Unter Theobald Wolfe Tone schlossen sich im Jahr 1791 radikale Nationalisten zur *Society of United Irish Men* zusammen und forderten eine eigene, von Großbritannien unabhängige Republik. Wolfe Tone, der selbst Protestant war, setzte auf eine strikte Trennung von Politik und Religion. Stark beeinflusst von der Französischen Revolution, vor allem von dem Grundgedanken von Gleichheit, Freiheit und Brüderlichkeit, entwarf er eine Vision eines unabhängigen Irlands jenseits konfessioneller Spaltungen.

Tone schrieb im Jahr 1795: „Die Tyrannei unserer abscheulichen Regierung zu beenden, den Bund mit England - Quell allen politischen Übels - zu brechen und die Unabhängigkeit meines Landes durchzusetzen, das waren meine Ziele. Das gesamte irische Volk zu vereinen, die Spaltungen der Vergangenheit zu überwinden und die Bezeichnung Protestant, Katholik oder Sonstiges durch den gemeinsamen Namen `Ire` zu ersetzen -, das waren meine Mittel.“<sup>7</sup>

Wolfe Tone knüpfte Kontakt zur französischen Regierung, die Unterstützung im bevorstehenden Kampf um die irische Nation versprach. Die französische Invasion scheiterte jedoch und nach einer kleinen, aussichtslosen Rebellion wurde Wolfe Tone im Jahr 1798 festgenommen und beging anschließend Suizid. Trotz seines Scheiterns gilt Wolfe Tones sinnloses, todesmutiges Aufbegehren als Ausgangspunkt republikanischer Geschichtsschreibung und sein Blutopfer für die Nation steht am Anfang eines langen irischen Unabhängigkeitskampfes.

Die Geschichte der Republikaner, so könnte man formulieren, erklärt sich aus der republikanischen Geschichte selbst - der Geschichte einer Bewegung, die immer nur auf das Scheitern der vorangegangenen Generation antwortete, deren Isolation symptomatisch wurde für einen Konflikt, in dem das Vermächtnis der Toten mehr zu zählen schien als das der Lebenden.<sup>8</sup>

Während die *Society of United Irishmen* eine überkonfessionelle irische Nation forderte, kam es in den 1790er Jahren in den ländlichen Gegenden Irlands vermehrt zu Unruhen entlang der Konfessionsgrenzen. Die sozialen Spannungen zwischen katholischen Päch-

---

<sup>5</sup> Neumann, Peter: IRA - Langer Weg zum Frieden. Hamburg: Rotbuch, 1999. S. 21.

<sup>6</sup> Noetzel, Thomas: Geschichte Irlands - Vom erstarken der englischen Herrschaft bis heute. Darmstadt: Primus, 2003. S.39.

<sup>7</sup> Neumann, Peter: IRA - Langer Weg zum Frieden. Hamburg: Rotbuch, 1999. S.20/ 21.

<sup>8</sup> Ebd. S.21.

tern und protestantischen Landeigentümern führte zur Bildung von bewaffneten Geheimbünden auf beiden Seiten und schließlich zu einem bürgerkriegsähnlichen Zustand. Aufgrund der eskalierenden ruralen Auseinandersetzungen sah die britische Regierung in der staatsrechtlichen Vereinigung Irlands mit Großbritannien den einzigen Ausweg, dem herrschenden Chaos Herr zu werden. Um die katholische Bevölkerung von der geplanten Vereinigung zu überzeugen, wurden seitens Großbritanniens viele Zugeständnisse zur Verbesserung der sozialen und politischen Lage versprochen. So resultierte aus den ländlichen Unruhen paradoxerweise die Union mit Großbritannien im Jahr 1801. Das irische Parlament wurde durch den *Act of Union* aufgelöst und irische Interessen fortan durch protestantische Abgeordnete im britischen Unterhaus repräsentiert. Irland stand somit ab 1801 unter direkter britischer Herrschaft und war für die nächsten 120 Jahre offiziell unter dem Namen *The United Kingdom of Great Britain and Ireland* Bestandteil des Vereinigten Königreiches. Der Kampf um ein unabhängiges Irland wurde auch nach der staatsrechtlichen Vereinigung mit Großbritannien weitergeführt. Der Aufstand von Robert Emmet im Jahre 1803 war ein weiterer, zum Scheitern verurteilter und später stark heroisierter Versuch einer Rebellion.

Das eigentliche Vermächtnis des Aufstands von 1803 an die Zukunft bestand deshalb nicht in Taten sondern in Worten. Vor seiner Hinrichtung hielt Emmet eine Rede, die kommende Generationen von Revolutionären immer wieder inspirieren sollte. Gerade die Vergeblichkeit und Sinnlosigkeit seines Aufstandes wurde zur Botschaft an Spätere; und diese Haltung ermutigte immer wieder Ideologen und Idealisten, sich für die Belange der irischen Nation zu opfern - nur, um Zeichen zu setzen, ohne Rücksicht auf Erfolg.<sup>9</sup>

### **2.2.2 Die Katholikenemanzipation - Daniel O'Connell**

Aufgrund des amerikanischen Unabhängigkeitskrieges ab 1775 wollte Großbritannien weitere Eskalationen in den Kolonien verhindern und zeigte sich der katholischen Bevölkerung gegenüber kompromissbereit. Durch die *Catholic Relief Acts* fand ab 1778 eine allmähliche Aufhebung der Penal Laws statt. Das Ende der Strafgesetze änderte jedoch nichts an der politischen Diskriminierung der katholischen Bevölkerung, der das passive Wahlrecht weiterhin versagt blieb. Nach der staatsrechtlichen Vereinigung mit Großbritannien ging der Kampf um die vollständige Katholikenemanzipation weiter und wurde eins mit der Forderung nach Aufhebung der Union. Unter der Führung des Anwaltes und Politikers Daniel O'Connell fand eine Mobilisierung großer Menschenmassen statt, die auf pazifistischem Weg eine völlige Gleichstellung der Konfessionen forderten. Der Druck der demokratischen Massenorganisation auf die britische Regierung hatte schließlich 1828 die Verabschiedung eines weiteren *Catholic Relief Acts* zur Folge, das katholischen Abgeordneten den Weg ins Parlament eröffnete. Aus diesem ersten Erfolg resultierten weitere konstitutionelle Forderungen O'Connells und der *Repeal Association* nach der vollständigen Aufhebung der Union, die jedoch erfolglos blieben. Zeitgleich formierten sich junge Intellektuelle zu der Bewegung *Young Ireland*, die zwar mit dem Ziel einer unabhängigen

---

<sup>9</sup> Maurer, Michael: Kleine Geschichte Irlands. Stuttgart: Reclam, 1998. S.19.

irischen Nation O´Connells übereinstimmten, aber die Gewaltlosigkeit des konstitutionellen Nationalisten kritisierten und darin sein Scheitern sahen.

Im Streit zwischen O´Connell und den Jung-Irländern manifestierten sich zwei Linien des irischen Strebens nach Unabhängigkeit, die bis heute vorhanden sind und die Diskussionen über das 1998 geschlossene Friedensabkommen für Nordirland bestimmen. Einem konstitutionell ausgerichteten Reformflügel stand ein gewaltbereiter Republikanismus gegenüber, für den die irische Unabhängigkeit mit einer umfassenden Demokratisierung einhergehen musste.<sup>10</sup>

Auf der protestantischen Seite entstanden gleichzeitig Gegenbewegungen zur *Repeal Association*, die für den Verbleib Irlands in der Union mit Großbritannien eintraten. Den Unionisten wurde bewusst, dass sie ihre Machtstellung bei einer Loslösung Irlands von Großbritannien – aufgrund der fortschreitenden Katholikenemanzipation - verlieren würden.

### **2.2.3 Der romantische Nationalismus - Irish Republican Brotherhood und Gaelic Revival**

Im Jahr 1845 trat erstmals eine Pflanzenkrankheit in Irland auf, die beinahe die gesamte Kartoffelernte Irlands vernichtete. Diese Kartoffelfäule befiel die Ernte weitere drei Jahre und wirkte sich vor allem auf die ärmere, ländliche Bevölkerung, die von der Kartoffel als einziges Nahrungsmittel stark abhängig war, katastrophal aus. Trotz größter Hungersnot und tausender Todesopfer exportierte Großbritannien weiterhin Getreide aus der ´Kornkammer Irland`, was England später als Völkermord zur Last gelegt wurde. Während der *Great Famine* dezimierte sich die irische Bevölkerung fast um die Hälfte, da sehr viele Iren, um dem Hungertod zu entkommen, während dieser Zeit in die USA emigrierten. In der Emigrationskultur entstand ein stark romantisiertes und idealisiertes Bild der fernen Heimat. Der romantische Nationalismus der irisch–amerikanischen Diaspora wirkte sich fortan ideologisch als auch finanziell auf die republikanische Unabhängigkeitsbewegung in Irland aus. So wurde in den Jahren 1858/ 59 in den Vereinigten Staaten der nationalistische Geheimbund *Fenian Brotherhood* gegründet, zeitgleich entstand in Dublin die *Irish Republican Brotherhood*. Beide Organisationen hatten eine unabhängige irische Nation als Ziel, waren bereit dafür Gewalt einzusetzen und bezogen ihre politische Identität aus der romantischen Imagination der irischen Nation als Manifestation keltischer Kultur. Die IRB zielte zwar – unterstützt mit Waffen und Geld aus den USA - auf eine gewalttätige Rebellion, doch unterband die britische Regierung jeden Versuch eines Aufstandes. Der bedingungslose Idealismus und romantische Nationalismus der Fenier Bewegung floß fortan jedoch vermehrt in Irlands Kampf um die Unabhängigkeit ein. Ausschlaggebend dafür war auch das wachsende akademische Interesse an der kulturellen Vergangenheit Irlands ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Während des *Gaelic Revival* wurden sowohl die gälische Sprache und Volkskultur als auch Sportarten wie *Hur-*

---

<sup>10</sup> Noetzel, Thomas: Geschichte Irlands - Vom erstarken der englischen Herrschaft bis heute. Darmstadt: Primus, 2003. S.56.

ling wieder belebt. Irische Identität definierte sich fortan durch eine gemeinsame keltische Vergangenheit – der Zeit vor der britischen Kolonisation. Die Verbindung des irischen Nationalismus mit dem Gaelic Revival diente außerdem zur Abgrenzung gegenüber der kulturellen Dominanz Großbritanniens. Irischsein wurde darum durch alles, was nicht britisch war gekennzeichnet – was zugleich die protestantische Bevölkerung noch intensiver auf die Seite Großbritanniens trieb.

Die Gleichsetzung eines vor allem katholisch definierten alten Irentums mit irischer Authentizität, ließ den - immerhin schon seit zwei Jahrhunderten im Land befindlichen - ´neuen` Siedlern und Protestanten kaum die Möglichkeit, sich innerhalb dieser nationalen Identität einzurichten.<sup>11</sup>

#### **2.2.4 Der konstitutionelle Nationalismus - Home Rule**

Neben dem kulturellen Nationalismus des Gaelic Revival entwickelte sich Ende des 19. Jahrhunderts aus den konstitutionellen Forderungen nach irischer Selbstverwaltung die *Home Rule League*. Die parlamentarische Kraft des britischen Unterhauses forderte - unter konstitutionellem Verbleib im Vereinigten Königreich - ein selbstständiges irisches Parlament. Während der Regierungszeit des liberalen britischen Premierministers William Edward Gladstone, der den Frieden in Irland zu seiner Mission erklärte, fanden ab 1870 viele Reformen zur Verbesserung der rechtlichen Lage katholischer Pächter statt. Gladstone ging auch dem Drängen der irischen Abgeordneten nach Selbstverwaltung nach und entwarf 1886 den ersten *Home Rule Bill*, der jedoch, genauso wie die zweite Gesetzesvorlage 1892, an der Mehrheit des Oberhauses scheiterte. Gleichzeitig formierten sich Gegenbewegungen auf protestantischer Seite Ulsters, die der britischen Regierung deutlich machten, sich Home Rule auch mit Gewalt zu widersetzen.

One could argue that the introduction of the first home rule bill in 1886 set in motion the divisions we see so markedly today. It galvanised both sides to articulate their positions more strongly and militarily.<sup>12</sup>

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts befand sich Irland in einer paradoxen Situation. Während sich das Nationalbewusstsein der einen Gemeinschaft immer mehr entfaltete, entstand zeitgleich ein Gegennationalbewusstsein der protestantischen Bevölkerung, die auf den Verbleib Ulsters im Vereinigten Königreich bestand.

1905 gründete Arthur Griffith im Zeichen des Gaelic Revival die Partei *Sinn Féin*, doch verlor der kulturelle Ansatz schnell an Bedeutung und Sinn Féin wurde zum Sammelbecken aller republikanischer Strömungen und sollte in der irischen Geschichte noch eine große Rolle spielen. Im Jahre 1912 führte die dritte Gesetzesvorlage, die nun durch den *Parliament Act* von 1911 nicht mehr vom britischen Oberhaus blockiert werden konnte, in Ulster zur Bildung von Massenbewegungen gegen den Home Rule Bill. 1913 formierte

---

<sup>11</sup> Noetzel, Thomas: Geschichte Irlands - Vom erstarken der englischen Herrschaft bis heute. Darmstadt: Primus, 2003. S.49.

<sup>12</sup> McIlroy, Brian: Shooting to kill - Filmmaking and the "Troubles" in Northern Ireland. Trowbridge: Flicks Books, 1998. S.30.

sich unter Edward Carson die *Ulster Volunteer Force* (UVF), eine bewaffnete Bürgermiliz, die zum bewaffneten Widerstand gegen Home Rule bereit war. Im Süden kam es zeitgleich zur Gründung der *Irish Volunteers*, auch die IRB wurde von jungen Aktivisten wieder belebt und unter dem marxistischen Arbeiterführer James Connolly entstand die *Irish Citizen Army*. So standen sich 1914 zwei, mit aus dem Ausland eingeschmuggelten Waffen, gerüstete Privatarmeen gegenüber und rückten Irland an den Rand eines Bürgerkrieges. Die britische Regierung, unter erheblichem Druck stehend, musste eine, für beide Seiten akzeptable, Lösung finden. Unter der Devise *‘Home Rule within Home Rule’* sollte Ulster zwar ebenfalls ein eigenes Parlament bekommen, jedoch Bestandteil Großbritanniens bleiben, während dem restlichen Irland eine weitgehend unabhängige Regierung zugesprochen wurde. Vor allem die Frage nach der Grenzziehung war äußerst komplex, da von den neun Grafschaften Ulsters nur vier, Armagh, Down, Antrim und Derry, eine protestantische Mehrheit aufwiesen, während in drei Grafschaften, Donegal, Cavan und Monaghan, die Katholiken deutlich in der Überzahl waren. Die zwei übrigen Grafschaften Tyrone und Fermanagh waren in etwa geteilt. Die Frage der Grenzziehung musste schließlich, genauso wie die Durchsetzung der dritten Gesetzesvorlage, aufgrund des Kriegseintrittes Großbritanniens im August 1914 vorerst aufgeschoben werden. Die republikanischen Führer waren jedoch nicht länger bereit, auf die irische Unabhängigkeit zu warten.

## **2.3 Irlands Weg in die Unabhängigkeit**

### **2.3.1 Easter Rising**

An der Spitze des bedeutendsten Aufstandes in der irischen Geschichte stand neben dem marxistischen Arbeiterführer James Connolly Patrick Pearse, der den nationalen Befreiungskampf stark mit religiösen Aspekten auflud und vor allem die Blutopfer für die Nation stark heroisierte. Pearse' Lyrik wie „Leben entspringt aus dem Tod; und aus den Gräbern von patriotischen Männern und Frauen entspringen lebendige Nationen.“<sup>13</sup> ist bis heute auf Grabsteinen gefallener IRA-Freiheitskämpfer zu finden. Die verschiedenen Strömungen des republikanischen Nationalismus - Arbeiterbewegung, Katholiken, Sozialisten und Fenier - hatten das gemeinsame Ziel, die Schwäche des Empires während des ersten Weltkrieges für die irische Unabhängigkeit zu nutzen. Die Aufständischen waren der britischen Armee militärisch von Beginn an weit unterlegen. Die Rebellion sollte ohne Rücksicht auf Erfolg – wie schon die Aufstände von Wolfe Tone oder Robert Emmet zuvor - in erster Linie Zeichen setzen. Am 24. April 1916 besetzten die Volunteers das Hauptpostamt sowie weitere zentrale Punkte Dublins und proklamierten von dort aus die unabhängige irische Republik. Den Beginn der Rebellion auf den Ostermontag zu setzen hatte einen stark symbolisch-theatralen Charakter, da die Auferstehung der irischen Nation am

---

<sup>13</sup> Bittner, Joachim und Knoll, Christian Ludwig: Ein unperfekter Frieden - Die IRA auf dem Weg vom Mythos zur Mafia. Frankfurt/Main: Fischer. 2000. S. 97.

Tag der Auferstehung Jesu Christi beginnen sollte. Die Besetzung der Gebäude hielt eine Woche lang, wurde aber von der britischen Armee, nach Verhängung des Kriegsrechts, brutal beendet. Die flächendeckenden Bombardements der Briten zerstörten die Innenstadt Dublins weitgehend. Der Kapitulation der Rebellen folgten 90 Todesurteile, wovon 15 tatsächlich ausgeführt wurden. Die erbarmungslosen Exekutionen der führenden Köpfe des Osteraufstandes, darunter die von Pearse und Connolly, brachten wiederum neue Märtyrer in der Geschichte Irlands hervor. Gerade in ihrem Scheitern triumphierten die Aufständischen, das *Easter Rising* symbolisierte die Geburt der unabhängigen irischen Republik. Auch der spätere Freiheitskampf der *Provisional IRA* in den 70er Jahren fußte noch auf dem Vermächtnis der Rebellen des Easter Rising. Die Loyalität zur Republik von 1916 ist bis heute ein Grundsatz der Partei Sinn Féin.

Patrick Pearse, der Anführer des Aufstands, verteidigte sich damals auf der Anklagebank mit beinahe denselben Worten, die die Sinn-Féin-Abgeordneten auch heute noch benutzen, um die Aktionen und die Aktivisten der IRA zu glorifizieren: `Wenn ihr uns niederwerft, werden wir wieder auferstehen und den Kampf erneuern. Ihr könnt Irland nicht bezwingen. Ihr könnt die Leidenschaft für die irische Freiheit nicht auslöschen. Wenn unsere Tat nicht ausreichend war, um die Freiheit zu gewinnen, dann werden sie unsere Kinder durch eine bessere Tat gewinnen`. <sup>14</sup>

Die brutale Bombardierung Dublins und die erbarmungslose Vergeltungspolitik der britischen Regierung hatten einen Umschwung der politischen Stimmung innerhalb der irischen Bevölkerung zur Folge. Unter Eamon de Valera, dem einzigen Anführer des Easter Risings der der Hinrichtung aufgrund seiner amerikanischen Staatsbürgerschaft entkam, gewann die Partei Sinn Féin immer mehr an Unterstützung, was sich bereits bei den folgenden Wahlen 1918 zeigte. Sinn Féin nahm die errungenen Sitze in Westminster jedoch nicht an und begründete damit die republikanische Tradition des Absentismus. Weiters erklärte die Partei die britische Herrschaft für illegitim und rief 1919 die unabhängige, provisorische Regierung, den *Dáil Eireann*, aus. Großbritannien zeigte sich unterdessen bereit, die Home Rule Gesetzesvorlage von 1914 wirkend zu machen, sofern es bezüglich der Teilungsfrage zu einer Einigung zwischen der katholischen und der protestantischen Seite käme. Alle Versuche einer friedlichen Lösung scheiterten jedoch. Der Osteraufstand markierte das Ende des parlamentarischen Kampfes um Home Rule und ersetzte diesen durch einen radikalen, gewalttätigen Widerstand, aus dem schließlich der irische Unabhängigkeitskrieg resultierte.

### **2.3.3 War of Independence**

Während der Präsident der provisorischen Regierung, Eamon de Valera, die USA bereiste, um dort Unterstützung für den *First Dáil* zu mobilisieren, fand in seiner Abwesenheit eine Abkehr von der konventionellen Kriegsführung unter der Leitung des jungen Michael Collins statt. Der Finanzminister des *First Dáil* formte aus den Volunteers der IRB und der Irish Citizen Army ab 1919 den militärischen Arm der unabhängigen Regierung, die *Irish*

---

<sup>14</sup> Bittner, Joachim und Knoll, Christian Ludwig: Ein unperfekter Frieden - Die IRA auf dem Weg vom Mythos zur Mafia. Frankfurt/Main: Fischer. 2000. S. 90/ 91.

*Republican Army (IRA)*. Die IRA verübte zunächst vereinzelte terroristische Attentate auf Mitglieder des *Dublin Castle*, dem Sitz der britischen Administration in Dublin sowie der *Royal Irish Constabulary (RIC)*, einer irische Polizeikraft, die hauptsächlich aus Katholiken bestand, welche für die britische Verwaltung als Informanten arbeiteten. Die Waffen der IRA stammten großteils von Überfällen auf Polizeikasernen der RIC. Zur Unterstützung der irischen Polizei wurden britische Hilfstruppen geschickt. Die aufgrund der Farben ihrer Uniformen genannten *Black and Tans* waren Veteranen des ersten Weltkrieges. Das gewalttätige Vorgehen der IRA fand zunächst nur wenig Unterstützung innerhalb der katholischen Bevölkerung, was sich jedoch mit dem Einmarsch der Black and Tans, die sehr brutal und rücksichtslos gegen die Zivilbevölkerung vorgingen, änderte. Die polarisierte Lage gipfelte schließlich im Ausbruch des irischen Unabhängigkeitskrieges im Jahre 1919. Unter Michael Collins, dem Oberbefehlshaber der IRA, stiegen die Attentate auf Mitglieder der britischen Verwaltung und irischen Polizei in Dublin drastisch an, während in den ländlichen Regionen jungen Volunteers einen Guerillakrieg gegen die britische Besatzungsmacht begannen. Dabei nutzen die kleinen, mobilen und voneinander unabhängigen Einheiten, *flying columns* genannt, ihre geographische Überlegenheit gegenüber den britischen Soldaten, verhinderten die direkte Konfrontation, attackierten aus dem Hinterhalt und konnten so der militärisch weit überlegenen britischen Armee starken Widerstand leisten. Neben der Guerilla-Taktik war auch das effektive Spitzelnetzwerk Collins' ausschlaggebend für die militärischen Erfolge der IRA. *'Spying on the Spies'* lautete die Devise und das Netzwerk an Informanten durchzog sich nicht nur durch die gesamte Bevölkerung sondern auch durch den britischen Geheimdienst. Collins' speziell ausgebildetes Erschießungskommando, *The Squad* oder *The Twelve Apostel* genannt, exekutierte im November 1920 vierzehn britische Geheimdienstoffiziere in ihren Privatwohnungen, nachdem republikanische Spione die nötigen Informationen geliefert hatten. Die Vergeltung der Briten ging als erster *Bloody Sunday* in die Geschichte Irlands ein, an welchem bei einem Gaelic Football Spiel britische Panzer wahllos Zivilisten erschossen. Die Gewalt schaukelte sich in den folgenden Monaten immer höher, eine Vergeltungsmaßnahme folgte der nächsten. 1921 waren beide Seiten von dem zwei Jahre lang tobenden Unabhängigkeitskrieg deutlich geschwächt. Die Regierung Großbritanniens unter dem Premierminister David Lloyd George drängte auf eine politische Einigung und de Valera erklärte im Juli 1921 schließlich den Waffenstillstand der IRA, dem Verhandlungen über Irlands Zukunft folgen sollten. Die britische Regierung hatte bereits 1920 mit dem *Government of Ireland Act* die Teilung Irlands fixiert. Nordirland, bestehend aus den sechs Grafschaften Antrim, Down, Armagh, Londonderry, Fermanagh und Tyrone sowie den Stadtbezirken Belfast und Londonderry, sollte – trotz eigenem Parlament - Bestandteil des Vereinigten Königreichs bleiben. Die übrigen 26 Grafschaften, inklusive der drei mit katholischer Mehrheit in der Provinz Ulster, sollten den irischen Freistaat, *Irish Free State*, mit eigenem, weitgehend unabhängigem Parlament in Dublin bilden.

Das heutige Nordirland stelle also das größtmögliche Territorium dar, das unter unionistische Kontrolle zu bringen gewesen sei. Aus diesem Grund seien auch die mehrheitlich katholischen, aber dünn besiedelten Grafschaften Tyrone und Fermanagh Bestandteil Nordirlands.<sup>15</sup>

Die Möglichkeit einer späteren Vereinigung wurde, genauso wie der endgültige Grenzverlauf, zunächst offen gelassen. Im Oktober 1921 begannen die Friedensverhandlungen zwischen der irischen Delegation unter Leitung von Arthur Griffiths und der britischen Regierung in London. Anstelle des Präsidenten de Valera, der sich den folgeschweren Entscheidungen und bevorstehenden Kompromissen entzog und in Irland blieb, befand sich Michael Collins unter den Delegierten.

It was the worst single decision of de Valera's life, for himself and for Ireland. Instead of the experience and prestige of the most revered political figure on the Irish side being made available to parley against the English, de Valera's full force was ultimately to be turned against his fellow countrymen. The consequence of his decision was to drive him to an extremist position in which he helped to unleash a hurricane of violence and destruction on Ireland. He knew that any agreement brought back from London would be a compromise.<sup>16</sup>

Nach Abschluss des *Anglo-Irish Agreement Acts* wurde de Valera zum größten Kritiker des Vertrages und führte schließlich die radikalen Vertragsgegner in den irischen Bürgerkrieg gegen den einstigen Mitverbündeten Michael Collins und den jungen Irish Free State. Die Gespräche und Verhandlungen über den Government of Ireland Act stagnierten zunächst, da republikanisches Ideal einer unabhängigen irischen Republik und politische Realität weit auseinander lagen. Die britische Regierung erhöhte den Druck auf die irische Delegation durch Androhung eines sofortigen Krieges, falls es binnen einer bestimmten Frist zu keiner Einigung kommen sollte. So akzeptierte die irische Delegation unter Collins und Arthur Griffiths schließlich die im Government of Ireland Act erfolgte Teilung und die Friedensverhandlungen endeten mit dem Abschluss des Anglo-Irischen Vertrages am 6. Dezember 1921. Anstelle einer Republik wurde Irland nun – zunächst provisorisch, auf ein Jahr beschränkt - zum Irischen Freistaat, mit dem Status des *Dominion*. Dies bedeutete, dass Irland zwar weitgehend unabhängig, konstitutionell jedoch weiterhin dem Vereinigten Königreich untergeordnet war. Der englische König blieb somit das Staatsoberhaupt und der so verhasste Loyalitätseid auf den Monarchen war für Abgeordnete des irischen Parlaments weiterhin unumgänglich. Die sechs nördlichen Grafschaften bildeten Nordirland und blieben, unter dem Namen *United Kingdom of Great Britain and Northern Ireland*, Teil des Vereinigten Königreiches. Michael Collins sah in dem Vertrag `die Freiheit, Freiheit zu erlangen`, einen Zwischenschritt auf dem Weg zur völligen unabhängigen irischen Republik. Der einstige militärische Anführer entwickelte sich zu einer politischen Leitfigur, dessen oberste Priorität die Beendigung des Krieges wurde. Collins ahnte jedoch bereits bei der Unterzeichnung des Vertrages die bitteren Konsequenzen der politischen Übereinkunft, deren große Kompromisse seitens der radikalen Republikaner nicht akzeptiert werden würden. "Churchill's famous description of Collins

---

<sup>15</sup> Neumann, Peter: IRA - Langer Weg zum Frieden. Hamburg: Rotbuch, 1999. S. 45.

<sup>16</sup> Coogan, Tim Pat: Michael Collins. London: Hutchinson. 1992. S. 228.



recalls his agony at that moment: ‘Michael Collins rose looking as though he were going to shoot someone, preferably himself.’<sup>17</sup> Zurück in Dublin wurde Collins’ Vorahnung Realität und der Anglo–Irische Vertrag spaltete nicht nur das republikanische Lager - den Dáil, Sinn Féin und die IRA - sondern die gesamte Bevölkerung und zog die dunkelste Epoche der Geschichte Irlands nach sich, den irischen Bürgerkrieg.

### **2.3.4 Irish Civil War**

„The Volunteers...in order to achieve freedom, will have to march over the dead bodies of their own brothers. They will have to wade through Irish blood.“<sup>18</sup> – Eamon de Valera

Nach einer Abstimmung des Dáil im Januar 1922 stimmte eine knappe Mehrheit des Ministerkabinetts zugunsten des *Irish Free State Agreement Acts*. Nach der Ratifizierung desselben zogen die Vertragsgegner unter Führung de Valeras, der als Präsident zurücktrat, aus dem irischen Parlament aus. Arthur Griffith wurde zum neuen Präsidenten des Irish Free State ernannt, während Michael Collins die Führung der nationalen Armee übernahm. Die IRA zerfiel in die *Irregulars* genannte Einheiten, die sich gegen den Irish Free State wandten und in die *Old IRA*, die ihrem Oberbefehlshaber Collins in den neuen Staat folgten.

Collins war es gelungen, die Mehrheit der Guerilla auf seine Seite zu ziehen, weil er immer wieder darauf hinwies, dass der Vertrag nur ein taktisches Zwischenziel gewesen sei, von dem aus der Kampf für eine vereinigte Irische Republik besser geführt werden könne.<sup>19</sup>

Für die Irregulars stellte der Vertrag einen Verrat an dem bisherigen Kampf um eine irische Republik, an den für die Nation gestorbenen Märtyrern dar, den sie nun gegen die neue Staatsmacht fortsetzten. Weiteres spielten marxistisch-sozialistische Aspekte in dem Widerstand eine tragende Rolle. Für die Vertragsgegner sollte mit der irischen Unabhängigkeit ein grundlegender sozialer Wandel der bestehenden Machtverhältnisse einhergehen. Nach den ersten gewalttätigen Überfällen der Vertragsgegner ließ Collins zunächst Milde walten und setzte auf eine Politik der Versöhnung mit den einstigen Kampfgenossen. Doch nach der Besetzung der *Four Courts*, dem obersten Gerichtshof in Dublin, im April 1922, wuchs der Druck der britischen Regierung auf Collins, militärisch gegen die Irregulars vorzugehen. Mit dem Sturm der Armee des Freistaates auf die Four Courts und den anschließenden Verhaftungen sowie Hinrichtungen der Aufständischen begann der irische Bürgerkrieg, der bis Mai 1923 tobte und einstige Kriegskameraden, Freunde und selbst Blutsverwandte zu Feinden werden ließ. Kurz nach dem Ableben von Arthur Griffiths im August 1922 wurde Michael Collins während einer Reise durch die

---

<sup>17</sup> Coogan, Tim Pat: Michael Collins. London: Hutchinson. 1992. S.274.

<sup>18</sup> Ebd. S. 308.

<sup>19</sup> Noetzel, Thomas: Geschichte Irlands- Vom erstarken der englischen Herrschaft bis heute. Darmstadt: Primus, 2003. S.113.

Grafschaft Cork von Vertragsgegnern aus dem Hinterhalt erschossen. Seine Vorahnung unmittelbar nach dem Vertragsabschluss, als er sagte: „Heute morgen habe ich mein eigenes Todesurteil unterzeichnet.“<sup>20</sup> hatte sich bewahrheitet. Nach dem Tod der zwei führenden Persönlichkeiten der neuen Staatsmacht wurde William T. Cosgrave zum neuen Vorsitzenden des irischen Freistaates ernannt. Unter Cosgraves' Führung entstand aus der provisorischen, für ein Jahr befristeten Regierung am 6. Dezember 1922 nun offiziell der Irish Free State. Mit der Ausrufung des Waffenstillstandes im Mai 1923 ergaben sich die republikanischen Streitkräfte unter de Valera, was das Ende des irischen Bürgerkrieges markierte.

### **2.3.5 De Valera**

Innerhalb der Partei Sinn Féin vollzog sich in den ersten Jahren des Irish Free States eine Spaltung der Vertragsgegner als de Valera aus Protest gegen den Absentismus der Partei, dem bewaffneten Kampf abschwor und 1926 eine eigene Partei, *Fianna Fáil* (Soldaten des Schicksals), gründete. *Fianna Fáil* vertrat neben dem starken Nationalismus die Ideale der Fenierbewegung des 19. Jahrhunderts und trat als Opposition ins Parlament ein. Die Partei wurde 1932 zur stärksten parlamentarische Kraft und löste die Regierung Cosgraves ab. Der neue Premierminister (irisch: *Taoiseach*) de Valera ließ 1936 die Verfassung des Irischen Freistaates überarbeiten. Die neue Version wurde im folgenden Jahr rechtskräftig und stellte einen Zwischenschritt auf dem Weg zur vollständig unabhängigen Republik dar. 1948 bis 1951 verlor de Valera seine Mehrheit und unter dem neuen Taoiseach John Costello gelang Irland am Ostermontag 1949 - durch den *Republic of Ireland Act* - die endgültige, gesetzliche Transformation zur republikanischen Staatsform, der *Republic of Éire*. De Valeras Regierungszeit ab 1932 stand unter dem starken Einfluss des romantischen Nationalismus des 19. Jahrhunderts und beeinflusste die postkoloniale Periode der Selbstdefinition Irlands maßgeblich. Neben der starken Bindung an katholische Dogmen betrieb de Valera eine Politik des wirtschaftlichen und kulturellen Protektionismus. In den folgenden Jahrzehnten wurde Irland geprägt von einem starken Sozialkonservatismus, einer Anti-Modernisierung und -Industrialisierung sowie der Rückbesinnung auf keltische Kultur und gälische Sprache. Dieser politische Kurs griff das von Vertretern des Gaelic Revival stark idealisierte Bild der irischen Nation als Manifestation gälischer Kultur auf.

Romantic nationalists, like young W.B. Yeats and Douglas Hyde, looked to the distant past, seeking to combine ancient Celtic models and folk culture as the basis for a national culture, set apart from the industrialisation and modernity negatively attributed to Britain.<sup>21</sup>

De Valera führte seine innovationsfeindliche Politik der wirtschaftlichen und kulturellen Isolation mit der erneuten Machtübernahme ab 1951 fort. Die Auswirkungen der jahr-

---

<sup>20</sup> Neumann, Peter: IRA - Langer Weg zum Frieden. Hamburg: Rotbuch, 1999. S. 48.

<sup>21</sup> Pettitt, Lance: Screening Ireland - Film and television representation. Manchester: University Press, 2000. S.5.

zehntelangen Stagnation sowie des christlichen, konservativen Ethos waren ein drastischer Anstieg der Emigrationszahlen sowie instabile politische Jahre, die sich durch weitere Regierungswechsel 1954 und 1957 manifestierten. De Valera, der bereits bei der Geburtstunde des unabhängigen Irlands dabei gewesen war und insgesamt 21 Jahre lang das Amt des irischen Premierministers ausübte, verkörperte die Vergangenheitsverhaftung der irischen Gesellschaft wie kein anderer. 1959 vollzog sich innerhalb der Partei Fianna Fáil jedoch ein Generationswechsel. Nach dem Rücktritt de Valeras übernahm Seán Lemass die politische Führung Irlands, während de Valera weitere 14 Jahre irischer Präsident blieb. Die Amtsperiode Lemass' markierte den Beginn des notwendigen Modernisierungs- und Industrialisierungsprozesses, des Heraustretens aus der wirtschaftlichen und kulturellen Stagnation der vorangegangenen Jahrzehnte und der Öffnung Irlands zum globalen Markt.

### **2.3.6 Northern Ireland**

Die Teilung und Einrichtung des Staates Nordirland im Jahr 1921 waren Unabwägbarkeiten, die nicht einmal Wolfe Tone vorhergesehen hatte. Er hatte auf einer obligatorischen Trennung von Religion und Politik bestanden, aber jetzt war das Sektierertum offizielles Markenzeichen des Staates[...]<sup>22</sup>

Nach der offiziellen Gründung des Irischen Freistaates blieb das Verhältnis zu Ulster eine offene Wunde. Der erneuten Grenzuntersuchung im Jahr 1925 folgte die endgültige Festschreibung der bestehenden Grenzen Nordirlands, was zu einem kurzen Wiederaufleben der IRA, die die Teilung Irlands nicht akzeptieren wollte, führte. Auch die irische Regierung unter de Valera bezog sich auf das Erbe des Easter Risings und betrachtete Nordirland als ein von Großbritannien besetztes Gebiet an. Die Existenz eines rechtmäßigen Staates wurde so von der irischen Regierung jahrzehntelang verleugnet und der Auftrag der Wiedervereinigung Irlands wurde, genauso wie die Hervorhebung der Stellung der katholischen Kirche und des Gälentums, in der neuen Verfassung von 1937 gesetzlich verankert.

So definierte sich Éire als katholischer Staat einer katholischen Nation mit einem Vertretungsrecht für die gesamte Inselbevölkerung, ohne den Interessen der eine Million Protestanten im Norden ein Integrationsangebot zu machen.<sup>23</sup>

Die protestantische Bevölkerung Nordirlands lebte somit in ständiger Angst, im Falle einer Wiedervereinigung, in einem katholischen Staat in die Minderheit zu geraten und sah in der politischen und sozialen Diskriminierung der nordirischen Katholiken den einzigen Weg, die eigene Vormachtstellung dauerhaft zu sichern. So wurden ab 1929, unter dem nordirischen Premierminister James Craig, das Verhältniswahlrecht abgeschafft und die

---

<sup>22</sup> Morrison, Danny: Aus dem Labyrinth - Schriften auf dem Weg zum Frieden in Nordirland. Münster: Unrast, 1999. S.62.

<sup>23</sup> Noetzel, Thomas: Geschichte Irlands - Vom erstarken der englischen Herrschaft bis heute. Darmstadt: Primus, 2003. S. 126.

Wahlkreise so zugeschnitten, dass selbst in den zwei nordirischen Grafschaften, in denen eine katholische Mehrheit bestand, die Wahlen zugunsten der unionistischen Partei UPP ausfielen. In dem 1932 fertig gestellten nordirischen Parlament Stormont regierte die unionistische Partei bis in die 60er Jahre ohne Opposition. Allmählich entstand ´ein protestantischer Staat für ein protestantisches Volk`, in dem die Katholiken zunehmend marginalisiert wurden.

Im Süden konstituierte sich gleichzeitig ein ´katholischer Staat für eine katholische Nation`. Spiegelsymmetrisch vergaßen beide irische Staaten die jeweiligen religiös, kulturell und politisch definierten Minderheiten.<sup>24</sup>

In den Jahrzehnten nach der Teilung Irlands wurde die Kluft zwischen den beiden Konfessionen immer größer. Dabei spaltete sich die nordirische Bevölkerung durch die Frage nach der nationalen Zugehörigkeit. Da Religion seit jeher stark zur Definierung nationaler Identität beitrug, wurden anstelle von ´Brite` oder ´Ire` die konfessionellen Bezeichnungen ´Protestant` oder ´Katholik` gesetzt, wobei der Konflikt keinesfalls ausschließlich religiös motiviert war. Vielmehr handelte es sich um einen Konflikt zwischen zwei ethnischen Gruppen, den pro-britischen Unionisten oder Loyalisten und den pro-irischen Nationalisten oder Republikanern. Die Wurzeln dafür lagen vor allem in der gescheiterten Kolonisation Irlands durch Großbritannien. Die knappe protestantische Mehrheit (ca. 56% der nordirischen Gesamtbevölkerung) lebte im Bewusstsein ständiger Bedrohung ihrer Vormachtstellung, welche von dem Status Nordirlands als Bestandteil des Vereinigten Königreiches abhängig war. Dieser Bedrohung wirkte die unionistische Seite durch eine zunehmende politische und soziale Diskriminierung der katholischen Minderheit entgegen. Zwar war zu Beginn der 60er Jahre die nordirische Bevölkerung aufgrund dieser Diskriminierungen bereits zutiefst gespalten, was sich auch in der zunehmenden Separation von Wohngebieten zeigte, doch waren öffentliche Feindseligkeiten zunächst noch selten. Die Amtszeit des nordirischen Premierministers Terence O´Neill ab 1963 galt als Katalysator für die Ereignisse, die 1969 in den Ausbruch des Nordirlandkonfliktes mündeten. Seine vorsichtigen Reformen reichten nicht aus, um die Katholiken zufrieden zu stellen, genügten aber, um die Protestanten dagegen aufzubringen. In den folgenden Jahren polarisierte sich die Lage zwischen den Konfessionen zunehmend. Während die katholische Gemeinde aktiv ein Ende der Diskriminierungen forderte, demonstrierte die protestantische Bevölkerung verstärkt ihre Machtposition in Nordirland.

Die Oranier-Märsche wurden zu einer Demonstration von politischer Stärke und Selbstbewusstsein. Rhetoriker wie Reverend Ian Paisley hämmerte zornigen Loyalisten mit flammenden Reden ein, dass sich Ulster niemals seinen katholischen Feinden ergeben würde. Es war die Zeit einer politischen Paranoia - Protestanten sahen eine irische Invasion auf ihre Provinz bevorstehen und fürchteten um ihren Status, während vor allem junge Katholiken immer ungeduldiger und kompromissloser Chancengleichheit forderten, von einem Staat, der für die zum Unterdrückungsregime geworden war.<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> Noetzel, Thomas: Geschichte Irlands - Vom erstarken der englischen Herrschaft bis heute. Darmstadt: Primus, 2003. S. 193.

<sup>25</sup> Bittner, Joachim und Knoll, Christian Ludwig: Ein unperfekter Frieden - Die IRA auf dem Weg vom Mythos zur Mafia. Frankfurt/Main: Fischer, 2000. S. 51.

Die Leitfigur des radikalen Unionismus Ian Paisley verband rhetorisches Geschick mit einem tief sitzenden Hass auf Katholiken, womit er die angespannte Lage zwischen den Konfessionen enorm verschärfte. Die von ihm gebildete Partei *Democratic Unionist Party*, DUP, vertrat im Gegensatz zur UPP den radikalen, gewaltbereiten Unionismus, genauso wie die 1966 wieder belebte *Ulster Volunteer Force*. Ab 1965 bildeten sich – inspiriert von Martin Luther King - erste friedliche, überkonfessionelle Bürgerinitiativen für soziale Gerechtigkeit, die sich alle ab 1967 zur *Northern Irish Civil Rights Association*, NICRA, zusammenschlossen. Bei Demonstrationenmärschen der NICRA kam es vermehrt zu Ausschreitungen der radikalen Unionisten gegenüber den katholischen Demonstranten. Die nordirische Polizei, die *Royal Ulster Constabulary*, RUC, bestand beinahe ausschließlich aus protestantischen Mitgliedern, was ein unparteiisches Handeln der Ordnungsmacht schwierig gestaltete. Sinn Féin warf der RUC später vor „eine protestantische Polizei für ein protestantisches Volk“<sup>26</sup> zu sein. Zunächst schritt die Polizei während der Übergriffe der Unionisten nicht ein, bis die Staatsmacht schließlich selbst gewalttätig und repressiv gegen die katholischen Demonstranten vorging. Immer öfter entwickelten sich aus den Konfrontationen zwischen der RUC und der katholischen Bevölkerung heftige Straßenschlachten. Im August 1969 eskalierte die Lage als loyalistische Anhänger das katholische Arbeiterviertel der Stadt Derry, die *Bogside*, stürmten. Während der Schlacht an der Bogside kam es zu heftigen Gefechten zwischen der RUC, radikalen Loyalisten und der katholischen Bevölkerung, die sich schließlich in ihrem Viertel verbarrikadierte und dort das *Free Derry* ausrief, welches fortan zur *No Go Area* für die nordirische Polizei wurde. Der Mauerschriftzug *‘You Are Now Entering Free Derry’* wurde zum Wahrzeichen katholischen Widerstandes gegen die Brutalität der Staatsmacht, gefolgt von weiteren Barrikaden in Derry und Belfast. Auch in den Arbeitervierteln der Hauptstadt Belfast eskalierte die Lage zunehmend, heftigen Straßenschlachten folgten Vertreibungen aus Wohngebieten, Brandanschläge auf Wohnhäuser und Formierungen von konfessionellen Ghettos. Der Bürgerkrieg, auch Troubles oder Nordirlandkonflikt genannt, hatte begonnen.

## **2.4 Troubles - Der Nordirlandkonflikt**

Identity certainly generates the deepest emotions, including the will to fight, and in Northern Ireland it prompted from the 1960s to the 1990s one of the longest civil wars of modern times.<sup>27</sup>

### **2.4.1 Provisional Irish Republican Army**

Mit dem Einmarsch der vom nordirischen Premierminister geforderten britischen Hilfstrouppen Ende August 1969 beruhigte sich die Lage zunächst und die Soldaten wurden als

---

<sup>26</sup> Bittner, Joachim und Knoll, Christian Ludwig: Ein unperfekter Frieden - Die IRA auf dem Weg vom Mythos zur Mafia. Frankfurt/Main: Fischer, 2000. S. 43.

<sup>27</sup> Horgan, John, O'Connor, Barbara, Sheehan, Helena (edited by): Mapping Irish Media. Critical Explorations. Dublin: University College Dublin Press, 2007. S.94.

neutrale Beschützer der katholischen Bevölkerung bejubelt. Die britische Armee errichtete Stacheldrahtmauern, so genannte *Peace Lines*, zwischen protestantischen und katholischen Wohnvierteln in Belfast und Londonderry, deren Durchgänge bei Ausschreitungen geschlossen wurden. Dies führte zwar zu einem allmählichen Abbau der Barrikaden, trug jedoch gleichzeitig zur Verfestigung der Separation beider Gemeinschaften bei. Die britischen Soldaten nahmen in den Augen der Katholiken die Rolle des Beschützers ein, während auf Häusermauern IRA - I RAN AWAY gesprüht wurde und die Gemeinde sich von ihrer 'Armee des Volkes' im Stich gelassen fühlte. Die IRA war in den vorangegangenen Jahrzehnten beinahe vollständig verschwunden. Nach vereinzelt Morden und Anschlägen ohne genaue politische Zielsetzung in den 30er und 40er Jahren, begann die IRA aus Angst vor einem endgültigen Existenzverlust eine Grenzkampagne in Nordirland Ende der 50er Jahre. Dieser *border campaign* wurde jedoch durch hartes Durchgreifen beider irischer Regierungen ein schnelles Ende gesetzt und die IRA hörte ab 1962 fast gänzlich auf zu existieren. Die Jahre nach der Unabhängigkeit bis 1969 gelten als 'Twilight Years' der IRA, in denen jegliche Motivation, Unterstützung aus der Bevölkerung und Legitimation des bewaffneten Kampfes fehlten. Der Ausbruch des Nordirlandkonflikts markierte jedoch einen Wendepunkt für die Entwicklung der Irish Republican Army. Während ein Teil der IRA sich nicht von dem marxistischen, sozial-revolutionären Kurs der 60er Jahre abbringen lassen wollte, besann sich der andere auf alte Deutungen des bewaffneten Kampfes zurück. So vollzog sich Ende '69 eine Spaltung innerhalb der irisch-republikanischen Armee. Die sozialistischen Anhänger nannten sich *Official IRA*, entsagten dem bewaffneten Kampf und drifteten in den kommenden Jahrzehnten in die Bedeutungslosigkeit. Von der Official IRA spaltete sich jedoch Mitte der 70er Jahre ein radikaler Flügel, die *Irish National Liberation Army* (INLA), ab. Die kampfbereiten Republikaner formierten sich zur *Provisional IRA*, um den antibritischen Kampf der frühen 20er Jahre mit dem Ziel der Wiedervereinigung Irlands fortzusetzen. Das Bündnis mit der Partei Sinn Féin, in der ebenfalls eine Spaltung stattfand, wurde reaktiviert, die Partei war jedoch der PIRA-Exekutive fortan stark untergeordnet. Die ersten Monate der PIRA (fortan IRA genannt) dienten hauptsächlich zur Waffenbeschaffung. Mit Steuergeldern aus der Republik Irland und den USA wurden riesige Ladungen von Maschinengewehren, den *Armalite*, die zum Kennzeichen der IRA wurden, aus den Vereinigten Staaten gekauft. Außerdem entwickelte die IRA selbst konstruierte Sprengsätze, Nagelbomben und Molotow Cocktails. Die Mitgliederzahl der IRA stieg durch den regen Zulauf an Jugendlichen, die ein Ventil für ihren Hass auf die Unionisten und die RUC suchten, stetig an. In der militärischen Strategie des bevorstehenden Kampfes gegen die britische Besatzungsmacht hatte zunächst die Verteidigung der katholischen Bevölkerung oberste Priorität. Da die britischen Soldaten diese Rolle bereits übernommen hatten, wurde der Sympathieumschwung gegenüber der Armee zum ersten Ziel der IRA. Durch gezielte Provokationen wurden harte Maßnahmen der britischen Ordnungsmacht, wie der Einsatz von Reizgas, hervorgerufen, bis schließ-

lich repressive Maßnahmen gegen die gesamte katholische Bevölkerung, wie Hausdurchsuchungen und Ausgangssperren, folgten. So ging die Strategie der *Provos* im Laufe des Jahres 1970 auf und die katholische Bevölkerung unterstützte den Kampf der IRA gegen die britische Besatzungsmacht zunehmend. 1971 ging die Kampagne in die zweite Phase der Vergeltung über, in welcher der Armeerat der IRA die Erschießung von nordirischen Polizisten und britische Soldaten sanktionierte. Der drastische Anstieg von Anschlägen in den folgenden Monaten veranlasste den nordirischen Premierminister Brian Faulkner den *Special Power Act* einzuführen, der vorbeugende Internierungen Verdächtiger ohne Anklage erlaubte, was die Gewalt der IRA zusätzlich hochschaukelte. Anfang 1972 begann die dritte Phase der Kampagne - die allumfassende Offensive gegen das britische Regierungssystem. Mit der Erfindung der Autobombe im selben Jahr wurden die Opfer der Anschläge auf Militär- und Polizeianlagen immer wahlloser. Außerdem machte sich die IRA das stetige, von jungen Hooligans verursachte Chaos zunutze, um britische Soldaten von Heckenschützen erschießen zu lassen.

#### **2.4.2 Bloody Sunday**

Der 30. Januar 1972 markierte ein nationales Trauma innerhalb der katholischen Bevölkerung. An diesem Tag wurden in Derry, bei einem friedlichen Demonstrationmarsch der NICRA gegen die eingeführten Internierungen ohne Anklage, 13 Zivilisten von britischen Soldaten erschossen. Die zunächst gelöste Atmosphäre des Marsches eskalierte als jugendliche Hooligans begannen, die Soldaten mit Steinen zu bewerfen. Diese überschritten die als Tabuzone geltende Grenze der Bogside, mit der Annahme, dass sich dahinter IRA Schützen verbergen und eröffneten den Beschuss der Demonstranten. Der *Bloody Sunday* offenbarte, wie ungeeignet der Einsatz von Soldaten zur Kontrolle ziviler Konflikte war, da das Training der Fallschirmjäger auf aggressive, nicht defensive Verhaltensweise ausgelegt war. In der darauf folgenden Stellungnahme der britischen Armee wurde behauptet, dass die Soldaten zuerst einen Schuss aus dem katholischen Viertel registriert hatten, bevor sie das Feuer eröffneten. Dieser Aussage widersprachen Augenzeugen des Marsches, außerdem wurde bei keinem der teilweise jugendlichen Todesopfer eine Waffe gefunden. Seitens der Armee gab es weder ein öffentliches Schuldgeständnis noch eine offizielle Entschuldigung, die britische Regierung versuchte, eine vollständige Aufklärung des Tathergangs zu vermeiden. So blieb der Bloody Sunday - bis heute - eine offene Wunde. Bloody Sunday wurde zu einem Symbol für das, was Großbritannien im Laufe der Geschichte Irland antat.

Im Zuge des Friedensprozesses kündigte Tony Blair 1998 eine erneute Untersuchung der Geschehnisse dieses Tages an, die bis zum heutigen Tag jedoch nicht abgeschlossen wurde. Der Bloody Sunday versetzte das ganze Land in Aufruhr, brachte der IRA den größten Zulauf an Volunteers ihrer Geschichte, rechtfertigte das noch brutalere Vorgehen der Provos gegen die britische Besatzungsmacht und markierte den endgültigen Vertrau-

ensverlust der katholischen Bevölkerung in die britischen Ordnungskräfte sowie in einen friedlichen Protest.

Aus einer Handvoll Stadtguerillos war eine Untergrundarmee geworden, die in den folgenden dreißig Jahren einen Terrorkrieg gegen die gesamte britische Präsenz in Nordirland führen sollte und ihn sogar bis nach England trug.<sup>28</sup>

Nach dem 30. Januar herrschte Chaos in Nordirland. Die allumfassende Offensive der Provos wurde durch Bombenanschläge auf kommerzielle Ziele wie Einkaufszentren und Bahnhöfe ausgeweitet, was die zivilen Opferzahlen drastisch in die Höhe trieb. Die britische Regierung reagierte im März 1972 mit der Aufhebung der nordirischen Selbstverwaltung durch Auflösung des Parlaments in Stormont und setzte Nordirland wieder unter die direkte Regierungsgewalt Großbritanniens. Dem Ende der Selbstregierung folgten konspirative Gespräche zwischen dem neu eingesetzten Nordirlandminister William Whitelaw und der Führungsriege der IRA. Nachdem die zwei Bedingungen der Provos, die Freilassung von Gerry Adams aus dem Gefängnis und die Annerkennung des politischen Status aller IRA Häftlinge, erfüllt wurden, rief die paramilitärische Organisation im Juni 1972 einen vorläufigen Waffenstillstand aus. Es folgten weitere geheime Verhandlungen in London, die sich aufgrund der unrealisierbaren Forderungen der Provos, wie dem sofortigen Rückzug Großbritanniens aus Nordirland und der Annerkennung einer territorialen Einheit Irlands, stagnierten. Die starrsinnige Haltung resultierte dabei auch aus Angst der irischen Delegation heraus, wie einst Michael Collins von den Briten zu einem faulen Kompromiss genötigt zu werden. Die zwei Seiten trennten sich daraufhin ohne Ergebnis, die Führung der IRA erklärte den Waffenstillstand für beendet und nahm den bewaffneten Kampf unverzüglich wieder auf, um der britischen Regierung die Konsequenzen ihrer Unnachgiebigkeit zu präsentieren.

Am 21. Juli, dem *Bloody Friday*, detonierten innerhalb einer Stunde über 20 Sprengsätze der IRA im Stadtzentrum Belfasts. Die Wahllosigkeit dieser Aktion, bei der ausschließlich Zivilisten verletzt oder getötet wurden, diskreditierte die Rechtmäßigkeit des Freiheitskampfes der Provos auch in den Augen der katholischen Bevölkerung. Die britische Regierung nutzte die allgemeine Empörung der katholischen Gemeinde für einen Schlag gegen die Infrastruktur der paramilitärischen Organisation. In einer großen Militäraktion der britischen Armee, der *Operation Motorman*, wurden die Barrikaden zu den katholischen Ghettos, die der IRA als wichtiger Rückzugsraum dienten, zerstört. Zahlreiche Verhaftungen folgten.

### **2.4.3 Special Category**

Aufgrund der Masseninternierungen befand sich ab Anfang 1973 ein großer Teil der Provos in der Gefängnisanstalt *Long Kesh*, auch *The Maze* genannt. Durch den Status der

---

<sup>28</sup> Bittner, Joachim und Knöll, Christian Ludwig: Ein unperfekter Frieden - Die IRA auf dem Weg vom Mythos zur Mafia. Frankfurt/Main: Fischer, 2000. S.32.



politischen Häftlinge - *Special Category* - war es den Provos jedoch möglich, dem Freiheitskampf auch in Haft nachzugehen - das Gefängnis bekam den Beinamen ´Universität des Terrorismus`. Whitelaw wollte unterdessen die nordirische Selbstverwaltung nach dem Prinzip des *Power Sharings*, der Machtteilung zwischen unionistischen und nationalistischen Parteien Nordirlands sowie der Republik Irland, wieder herstellen. Das 1973 geschlossene *Sunningdale Agreement* scheiterte jedoch bereits ein Jahr später als unionistische Gegner des Abkommens ihre Ablehnung durch einen Generalstreik, der das gesamte öffentliche Leben Nordirlands lahm legte, demonstrierten. Alle späteren Versuche einer friedlichen Lösung basierten dennoch auf dem Prinzip des *Power Sharings* zwischen nationalistischen und unionistischen Parteien sowie der institutionellen Verknüpfung mit der Republik Irland. Die IRA weitete währenddessen die terroristische Kampagne auf englisches Festland aus. Im Oktober 1974 verübte die IRA Bombenanschläge auf Pubs in Birmingham und Guildford, die viele zivile Opfer forderte. Die britische Regierung nahm aufgrund der Zunahme terroristischer Gewalt in England erneut konspirative Gespräche mit der IRA Führung auf, denen ein weiterer Waffenstillstand im Januar 1975 folgte. Die vorläufige Waffenruhe verringerte die Gewalt in Nordirland jedoch nicht. In diesem Jahr stiegen die Mordanschläge von loyalistischen paramilitärischen Organisationen an der katholischen Zivilbevölkerung drastisch an, gefolgt von Vergeltungsaktionen der IRA. Innerhalb der katholischen Ghettos etablierte sich die IRA durch *punishment shots* als neue Ordnungsmacht anstelle der RUC. Die Provos bedienten sich dabei brutalen Praktiken, wie dem *knee capping*, bei welchem dem Opfer in beide Kniekehlen geschossen wurde, um überwiegend kleinkriminelle Täter zu bestrafen.

Neben sektiererischen Morden und Fehden mit loyalistischen Gruppierungen verstrickten sich die Provos zunehmend in organisierte Kriminalität. Dies nützte der britischen Regierung - im Zuge des neuen politischen Kurses der Kriminalisierung - den Status der Provos von Freiheitskämpfern zu gewöhnlichen Kriminellen zu degradieren. Öffentlichen Vergleichen mit der Mafia folgte 1976 die Bekanntgabe des Endes der *Special Category* für inhaftierte Mitglieder terroristischer Organisationen.

#### **2.4.4 Hungerstrike**

Für die Häftlinge der IRA verband sich mit dem Sonderstatus weit mehr als die Gewährung einiger Privilegien. Ihnen bedeutete die Kriminellen gegenüber herausgehobene Position, die offizielle Anerkennung als Freiheitskämpfer.<sup>29</sup>

Nach dem Ende des besonderen Status wurden die so genannten *H-Blocks* der Gefängnisanstalt The Maze zum eigentlichen Schauplatz des Konflikts. An den Status des politischen Gefangenen waren bestimmte Privilegien wie das Tragen eigener Kleidung und die Befreiung von Gefängnisarbeit gebunden. Im Jahre 1976 verweigerten mehrere hundert inhaftierte Mitglieder der IRA und der INLA das Tragen der Gefängnisuniform und began-

---

<sup>29</sup> Neumann, Peter: IRA - Langer Weg zum Frieden. Hamburg: Rotbuch, 1999. S.129.

nen damit den *Blanket Protest*, während dem sie die nächsten Jahre nackt, lediglich in Decken gehüllt, lebten. Nach Misshandlungen und hygienischen Schikanen durch die Gefängniswärter traten die Gefangenen 1978 schließlich in den *Dirty Protest*, verweigerten fortan jegliche Körperhygiene und lebten die folgenden Jahre völlig isoliert in ihren eigenen Exkrementen. Den Häftlingen wurden Kommunikation untereinander, Schreib- und Leseutensilien sowie die Korrespondenz mit der Außenwelt verboten, weshalb durch sogenannten *Comms* (Communications) – im Körper eingeschmuggelte Nachrichten, die während Besuchszeiten ausgetauscht wurden – mit der IRA-Führung außerhalb des Gefängnisses kommuniziert wurde.

Der Dirty Protest sollte den Druck auf die britische Regierung erhöhen und die Wiedereinführung der Einstufung als politische Gefangene durchsetzen. Die britische Regierung unter Margret Thatcher war jedoch nicht bereit, mit Terroristen, mit Kriminellen zu verhandeln und setzte die Politik der Isolation, Demoralisierung und Kriminalisierung terroristischer Häftlinge fort, trotz der zunehmenden, auf breite öffentliche Unterstützung treffenden Protestbewegung außerhalb des Gefängnisses. Nach brutalen Zwangssäuberungen der Körper sowie der Zellen, hielt die britische Regierung ihr Versprechen nach ziviler Kleidung jedoch nur halbherzig ein. Diese weitere Demütigung schürte die Wut der Insassen und veranlasste sie zu einer Steigerung ihres Protestes - dem Hungerstreik. Der Nordirlandkonflikt wurde nun zu einem Machtkampf um körperliches Terrain, der Körper zu dem Objekt einer politischen Streitfrage.

Der Opfertod nimmt im gälisch-republikanischen Denken einen hohen Stellenwert ein. In der Vergangenheit symbolisierten Hungerstreiks stets die Überlegenheit des republikanischen Kampfes im Angesicht der Niederlage.<sup>30</sup>

Der Hungerstreik war bereits am Anfang des 20. Jahrhunderts eine effektive Form des politischen Protestes republikanischer Häftlinge, wobei die symbolische Funktion dieser Selbstopferung vordergründig war. Auf die symbolische Stärke der politischen Märtyrer bezogen sich auch die Hungerstreikenden von 1981, wie auf die Worte des Bürgermeisters von Cork, Terence McSwiney, der seinen Hungertod wie folgt kommentierte:

“It is not those who can inflict the most, but those who can suffer the most who will conquer.”<sup>31</sup> Die Insassen verbanden somit ihren Protest mit dem historisch verankerten Kampf um die Unabhängigkeit Irlands, dem politischen Opfertod vorangegangener republikanischer Kampfgenossen.

Nach einem gescheiterten Versuch im Oktober 1980 traten die republikanischen Häftlinge am 1. März 1981 unter der Führung von Bobby Sands, dem IRA-Kommandanten im Maze Gefängnis, erneut in den Hungerstreik. Sands selbst wurde aufgrund von Waffenbesitz, nicht aufgrund von terroristischen Aktivitäten im Zuge der Masseninternierungen ohne anklage verhaftet. Die Ernsthaftigkeit und Entschlossenheit der Gefangenen, für das Zu-

---

<sup>30</sup> Neumann, Peter: IRA - Langer Weg zum Frieden. Hamburg: Rotbuch, 1999. S. 131

<sup>31</sup> Rockett, Kevin and John Hill (edited by): National Cinemas and World Cinema. Studies in Irish Film 3. Dublin: Four Courts Press, 2006. S. 79/80.

geständnis des politischen Status – mittlerweile in fünf konkrete Forderungen umformuliert - ihr Leben zu opfern, rückte sie in das Zentrum von nationaler sowie internationaler Aufmerksamkeit und Solidarität. Alle Vermittlungsversuche scheiterten jedoch an der Unnachgiebigkeit der britischen Regierung der eisernen Lady. Bobby Sands, der kurz vor seinem Tod noch die Wahlen zum Unterhausabgeordneten gewann, starb am 5. Mai 1981 nach 66 Tagen ohne Nahrungsaufnahme. Margaret Thatcher kommentierte seinen Tod mit den Worten: „Er entschied sich das Leben zu nehmen; eine Entscheidung, die seine Organisation nicht vielen Opfern zugestanden hat.“<sup>32</sup> und behielt ihren Kurs bei. Erst nach dem Hungertod von weiteren neun Gefangenen und steigendem Druck seitens der katholischen Kirche, willigten Familienangehörige in die Zwangsernährung der im Koma liegenden Häftlinge ein und die IRA Führung erklärte den Streik für beendet. Kurz darauf erfüllte die britische Regierung die Forderungen, für die zehn junge Männer gestorben waren, doch wurde der Status der politischen Häftlinge nicht wiederhergestellt. Der Hungerstreik war der wichtigste, politische Propaganda Coup in der Geschichte der IRA, die Bilder der sterbenden Häftlinge gingen um die Welt. Die dramatische Aktion brachte zehn weitere republikanische Märtyrer hervor, deren Gesichter bis heute fast auf jeder Hausmauer in den katholischen Arbeitervierteln Nordirlands zu finden sind. Vor allem durch Bobby Sands bekam der republikanische Freiheitskampf neben einem politischen und intellektuellen (Sands verfasste während seiner Haft zahlreiche Gedichte und Tagebücher - mit einem kleinen im Darm eingeschmuggelten Füller schrieb er seine Gefängnislyrik auf Reispapier) Gehalt auch ein Gesicht.

Although the hunger strikes did not break Thatcher's will, they amounted to a major diplomatic disaster for the British government, bringing Sinn Féin and IRA aspirations to a national and international audience.<sup>33</sup>

Der Hungerstreik – vor allem aber der Wahlerfolg von Bobby Sands - markierte den Beginn einer Politisierung des republikanischen Freiheitskampfes, die von Gerry Adams in den folgenden Jahren fortgesetzt wurde.

#### **2.4.5 The Armalite and the Ballot Box**

Bereits 1973 während seiner Inhaftierung in Long Kesh entwickelte Gerry Adams die Strategie des Langen Krieges, die innerhalb einer langen Zeitspanne die endgültige Zermürbung der britischen Besatzungsmacht erzielen sollte. Ausschlaggebend für den Erfolg dieser Strategie war die stärkere Gewichtung des politischen Armes der republikanischen Bewegung, der Partei Sinn Féin, durch welche die Unterstützung der Bevölkerung mobilisiert werden sollte. Den radikalen Republikanern wurde versichert, dass der bewaffnete Kampf dabei nicht an Bedeutung verlieren würde, sondern das republikanische Ziel fortan

---

<sup>32</sup> Neumann, Peter: IRA - Langer Weg zum Frieden. Hamburg: Rotbuch, 1999. S.134.

<sup>33</sup> McIlroy, Brian: Shooting to kill - Filmmaking and the „Troubles“ in Northern Ireland. Trowbridge: Flicks Books, 1998. S.33.

mit Stimmzettel in der einen und Maschinengewehr in der anderen Hand erreicht werden sollte. Die neue Doppelstrategie der republikanischen Bewegung unter Gerry Adams und Martin McGuinness war der erste Schritt zu einer vollständigen Politisierung des republikanischen Kampfes, was Ende der 90er Jahre schließlich zum Frieden in Irland führte. Vor-erst wurde der anti-britische Kampf sowohl durch terroristische Aktionen als auch durch politische Forderungen fortgesetzt. Sinn Féin sah in der britischen Besatzungsmacht die Ursache der Blockierung einer Wiedervereinigung Irlands, warf der britischen Regierung strategisches und politisches Interesse an Nordirland vor und forderte die Anerkennung der geographischen Einheit Irlands sowie den Rückzug aller britischen Truppen aus dem Norden, während die IRA diese Forderungen durch terroristische Anschläge in Großbritannien bekräftigte. Der Wille der unionistischen Bevölkerungsmehrheit wurde dabei vollständig ignoriert.

Tatsache aber war, dass Sinn Féin damals wie heute die Stärke der britischen Identität in Ulster schlichtweg unterschätzte. Das Eingeständnis der Tatsache, dass auf der Insel im Prinzip zwei unterschiedliche Nationen existierten, hätte sämtliche Dogmen der republikanischen Bewegung über den Haufen geworfen.<sup>34</sup>

Mitte der 80er Jahre glich das Waffenarsenal der IRA dem einer militärischen Armee und mit dieser Ausrüstung waren die Provos bereit, den Krieg gegen Großbritannien in der Strategie des Langen Krieges Jahrzehnte lang fortzusetzen.

#### **2.4.6 Peace Process**

„Es gehe nicht um eine Vereinigung von Territorien, sondern um die Vereinigung von Menschen...“<sup>35</sup>

In dem 1985 zwischen der irischen und britischen Regierung geschlossenem *Hillsborough Agreement* gestand Großbritannien der Republik Irland ein Mitspracherecht in der nordirischen Politik zu und erklärte offiziell, einer - von der nordirischen Bevölkerungsmehrheit abhängigen - Wiedervereinigung Irlands nicht weiter im Weg zu stehen. Die paramilitärische Gewalt nahm währenddessen im Laufe der 80er Jahre, vor allem durch erneute Fehden und Vergeltungsaktionen der terroristischen Organisationen untereinander, nicht ab. Die Parteiführung unter Adams erkannte allmählich, dass der terroristische Kampf der politischen Strategie Sinn Féins schadete und dass Stimmzettel und Sprengsatz einen enormen Widerspruch darstellten. Um die nordirische Politik aktiv beeinflussen zu können, musste die Partei außerdem mit der langjährigen Tradition des Absentismus brechen. Aus Protest darauf spaltete sich 1986 die *Republican Sinn Féin* mit dem paramilitärischen Flügel *Continuity IRA* von der restlichen republikanischen Bewegung ab. Die Gewaltwelle riss trotz aller konstitutionellen Bemühungen nicht ab und erreichte 1987 mit dem Massaker von Enniskillen ihren dramatischen Höhepunkt. Die allgemeine Empörung

---

<sup>34</sup> Neumann, Peter: IRA - Langer Weg zum Frieden. Hamburg: Rotbuch, 1999. S.31.

<sup>35</sup> Ebd. S. 142.

der gesamten irischen Bevölkerung über die ausschließlich zivilen Opfer des Anschlages markierte den Startschuss des *Peace Process*, der im Laufe der 90er Jahre zu einer allmählichen Beilegung des Konfliktes führte. Die britische Regierung setzte dabei auf eine Allianz der Gewalt ablehnenden Parteien Nordirlands. Unter Ausschließung der paramilitärischen Gruppierungen und ihrer politischen Parteien sollte durch Verhandlungen ein gemeinsamer Weg in eine friedliche Zukunft gefunden werden. Nachdem die britische Regierung öffentlich erklärt hatte, keinerlei strategisches Interesse an Nordirland zu haben, rief die IRA 1994 einen Waffenstillstand aus, um Sinn Féin die Teilnahme an den Verhandlungen zu ermöglichen. Vor allem die Fragen nach der vollständigen Abrüstung der IRA sowie der Freilassung der politischen Häftlinge wurde jedoch zu einer Zerreißprobe des Friedensprozesses und nach der Stagnation der Gespräche beendete die IRA im Februar 1996 schließlich ihre Waffenruhe. Während die Verhandlungen ohne Sinn Féin weiter geführt wurden, setzte die IRA den bewaffneten Kampf durch eine Reihe von Bombenanschlägen in Großbritannien fort. Nach einem weiteren Waffenstillstand 1997 wurde Sinn Féin wieder in die Friedensgespräche einbezogen, die mit einer Einigung am Karfreitag 1998 endeten. In dem *Good Friday Agreement* akzeptierte Sinn Féin, dass die Wiedervereinigung Irlands von einem Mehrheitsvotum der nordirischen Bevölkerung abhängt, damit auch die Legimitation der britischen Besatzung Nordirlands und entzog somit dem bewaffneten Kampf die Rechtmäßigkeit. Im Gegenzug sollten binnen der folgenden zwei Jahre alle terroristischen Häftlinge entlassen werden, eine Reform der nordirischen Polizei stattfinden und Sinn Féin fortan ein Mitspracherecht an der Regierung Nordirlands zustehen. Seit dem Friedensabkommen hält die IRA an der Waffenruhe fest. Im Jahr 1997 entstand jedoch eine weitere Splittergruppe, die *Real IRA*, gegründet von der Schwester Bobby Sands' und ihrem Ehemann, die den Friedensprozess als Verrat am Martyrium Sands' sahen und die Tradition der physischen Gewalt fortsetzten. Die Real IRA verübte im August 1998 aus Protest gegen das Karfreitagsabkommen einen der größten Anschläge der republikanischen Geschichte in der nordirischen Stadt Omagh. Erstmals bekundete Sinn Féin öffentlich Mitleid und verurteilte die Tat der republikanischen Gruppierung. In der neuen nordirischen Regierung, die seit 1999 mehrfach aufgrund von Unstimmigkeiten zwischen den Parteien wieder aufgehoben wurde, entwickelte sich die DUP unter Ian Paisley zur stärksten Partei, die eine Teilung der Macht mit Sinn Féin ohne die vollständige Entwaffnung der IRA strikt ablehnte. Der endgültigen Erklärung der Waffenruhe 2005 folgte die vollständige Entwaffnung der IRA Anfang des Jahres 2007 und in der Vereinbarung von St. Andrews am 26. März 2007 unterschrieben Paisley und Adams ein Machtteilungsabkommen zwischen der DUP und Sinn Féin. Auch die loyalistischen paramilitärischen Organisationen, die UVF und UDA, erklärten 2007 offiziell ihre Abwendung von der Gewalt und 2009 die abgeschlossene Entwaffnung. Die britische Armee beendete nach fast 40 Jahren mit einem allmählichen Abzug der Soldaten ihren Einsatz in Nordir-

land und die Verantwortung für die innere Sicherheit wurde wieder auf die nordirische Polizei übertragen. Die zwei Splittergruppen, die Real und die Continuity IRA, halten dennoch bis heute am bewaffneten Kampf fest und im März 2009 wurden zwei britische Soldaten in Antrim bei einem erneuten Anschlag der Real IRA getötet. Das Kapitel der terroristischen Gewalt in Nordirland ist somit bis heute noch nicht vollständig abgeschlossen. Auch der Mythos, der die IRA umgeben hat, ist noch nicht erloschen und die Tatsache, dass die IRA nie vor dem historisch manifestierten Unrecht der britischen Herrschaft in Irland kapituliert hat, verleiht ihr und ihren Mitgliedern ein gewisses Ansehen in der katholischen Bevölkerung. Mahnmale und Wandgemälde in katholischen Arbeitervierteln erinnern bis zum heutigen Tag an die Märtyrer des republikanischen Kampfes. Die nordirische Bevölkerung durchzieht weiterhin eine konfessionelle Trennungslinie, symbolisch dafür besteht die Peace Linie in Belfast - eine kilometerlange Stacheldrahtmauer, die die Falls und die Shankill Road voneinander trennt - bis heute. „Im Augenblick sind die gemauerten Grenzen zwischen Katholiken und Protestanten immer noch Barrieren im Leben der Menschen, die nicht oder nur zögerlich überschritten werden.“<sup>36</sup>

## 2.5 Revisionismus irischer Geschichte

Revisionism in Irish history has been understood as an attempt to bring some objectivity when reassessing nationalist/republican and unionist/loyalist assumptions about the past.<sup>37</sup>

Die Ideologie der IRA und die damit verbundene Legitimation des bewaffneten Kampfes stützte sich auf die republikanische Deutung irischer Geschichte - einer Geschichte Jahrhunderte langer Unterdrückung und Kolonisation durch Großbritannien. Hieraus resultierte das anti-imperialistische Weltbild der IRA, welches die terroristische Gewalt gegen die britische Besatzungsmacht nicht enden ließ. Die republikanische Geschichtsschreibung basierte auf einer einseitigen Wahrnehmung historischer Ereignisse, wobei den katholischen Iren die alleinige Opferrolle der Kolonisation zugeschrieben wurde. Die starke Romantisierung vergangener Aufstände sowie der Blutopfer für die irische Republik sorgten für ein fest verankertes, idealisiertes Nationalbewusstsein, auf das sich die republikanische Rhetorik bezog. Aus der subjektiven Geschichtsschreibung resultierte auch die starre Konzentration auf die britische Besatzungsmacht. Die protestantischen Siedler wurden dabei mit dem britischen Imperialismus gleichgesetzt und ihre Kolonisationsgeschichte wurde – genauso wie die Tatsache, dass in Nordirland zwei ethnische Gruppierungen leben - weitgehend ignoriert.

Revisionists argue that the mythologizing processes of nationalism, its celebration of armed resistance and blood sacrifice, have acted as a regressive force in Irish history whilst alienating Unionist sensibilities and lending legitimacy to the activities of republican paramilitaries.<sup>38</sup>

---

<sup>36</sup> Bittner, Joachim und Knoll, Christian Ludwig: Ein unperfekter Frieden - die IRA auf dem Weg vom Mythos zur Mafia. Frankfurt/Main: Fischer, 2000. S. 132.

<sup>37</sup> McIlroy, Brian: Shooting to kill - Filmmaking and the „Troubles“ in Northern Ireland. Trowbridge: Flicks Books, 1998. S.36.

<sup>38</sup> Ebd. S.130.

Mit dem Ausbruch der Troubles in den späten 60er Jahren gewannen die revisionistischen Debatten an explosiver Aktualität. Die Provisional IRA bezog ihre Existenzgrundlage aus dem anti-imperialistischen Mythos der Vergangenheit und führte den Kampf gegen Großbritannien um die Wiedervereinigung Irlands unter Ausschluss des mehrheitlichen Willens der nordirischen Bevölkerung fort. Revisionistische Historiker argumentierten für eine objektive Neufassung irischer Geschichte und setzten dabei auf die Dekonstruktion des republikanischen Mythos, um der IRA die Legitimation ihrer Gewalt zu entziehen.

Nicht nur das Muster einer jahrhundertalten irisch-nationalen Identität erfährt hier seine Auflösung, sondern der Konflikt zwischen irischer Bevölkerung und britischer Regierung wird in Kategorien dynamischer und von beiden Seiten zuweilen äußerst gewalttätig geführter Interaktionen beschrieben.<sup>39</sup>

Mit der Berücksichtigung der protestantischen Zivilgeschichte sollte die Revision der Vergangenheit auch dazu dienen, die konfessionellen Spannungen Nordirlands zu entschärfen, um eine Basis für gegenseitiges Verständnis und Akzeptanz zu schaffen. Denn auch die unionistische Seite entwickelte eine subjektive Wahrnehmung historischer Ereignisse, aus der sich die Selbstauffassung als eigentliche Opfer der Kolonisation und der ständigen Bedrohung, die eigene Identität zu verlieren, zusammensetzte. Die historische Neufassung sollte deshalb die Opferrollen beider Seiten aufbrechen und als gegenseitige Wechselbeziehungen neu zusammensetzen. Stark beeinflusst durch den beginnenden Modernisierungsprozess der 60er Jahre sollte durch den Revisionismus das alte nationalistische, anti-britische Denkmuster durch ein liberales ersetzt werden, um der militanten IRA die Unterstützung innerhalb der Bevölkerung zu entziehen. Hervorzuheben hierbei sei auch die feministische Emanzipation dieser Zeit. Frauen wurden innerhalb des republikanischen Freiheitskampfes als passive Beobachter angesehen, als Mütter und Ehefrauen von Rebellen, ohne eine aktive politische Rolle zu übernehmen.

Die revisionistischen Debatten wurden schließlich auch auf das Medium Film ausgeweitet.

Films do become part of political and national discussion. We have only to look at the hostile reaction to the release of Neil Jordan's *Michael Collins* (1996) and Terry George's *Some Mother's Son* to realise that films on Irish history are not viewed as simple entertainments.<sup>40</sup>

Filme, welche die politische und historische Dimension Irlands thematisierten, befanden sich aufgrund der historischen Streitgespräche grundsätzlich im Zentrum negativer Kritik, sei es von britischer, unionistischer oder republikanischer Seite, oder gar von allen drei. Auch in meiner späteren dramaturgischen Filmanalyse des 5. und 6. Kapitels werden Fragen aufkommen wie: Wird in der filmischen Reproduktion irischer Geschichte die subjektive Auffassung fortgesetzt oder eine objektive Sichtweise auf die Ereignisse gefunden? Wird der anti-imperialistische Mythos der IRA aufgebrochen? Wird die protestantische Sicht der Dinge miteinbezogen oder wird sie aus der Handlung heraus visualisiert?

---

<sup>39</sup> Noetzel, Thomas: *Geschichte Irlands - Vom erstarken der englischen Herrschaft bis heute*. Darmstadt: Primus, 2003. S. 155.

<sup>40</sup> McIlroy, Brian: *Shooting to kill - Filmmaking and the „Troubles“ in Northern Ireland*. Trowbridge: Flicks Books, 1998. S. 7.

Zunächst benötigen wir jedoch für ein besseres Verständnis des irischen Filmes einen Überblick über die Entwicklung der nationalen Filmkultur in Irland – einer Entwicklung von kaum existenter Filmproduktion bis zu internationalen Erfolgen in den 90er Jahren.

### **3. IRISH NATIONAL CINEMA**

#### **3.1 Film in de Valeras Irland**

“ ‘Ireland for the Irish!’ The cry has echoed across the land for 800 years, and for most of this century it has reechoed on the cinema screen.”<sup>41</sup>

In einem Land, das sich durch den Bezug auf die Ideale des romantischen Nationalismus definierte und jeglicher Art von Modernisierung ablehnend gegenüberstand, nahm Film eine kontroverse Rolle ein. Einerseits widersprach das moderne und kommerzielle Medium dem nationalistischen Weltbild, andererseits war es von großem Nutzen, um die politische Ideologie dieser Zeit filmisch umzusetzen und zu verbreiten.

#### ***3.1.1 Film als Werkzeug der Modernisierung, des Kapitalismus und der Demoralisierung***

Irish nationalism followed the trajectory of so many other such movements, namely of starting out as a modernising project and ending up as a regressive and conservative force.<sup>42</sup>

In den Jahren der postkolonialen Selbstdefinition Irlands entstand durch den politischen Kurs de Valeras ein idealisiertes, stark romantisertes Bild der irischen Nation. Diese Imagination sollte durch eine wirtschaftliche und kulturelle Selbstgenügsamkeit sowie einen anti-industriellen, -modernen und -kapitalistischen Protektionismus verfestigt werden. All diesen Aspekten widersprach das neue Medium Film. Die internationale Filmindustrie gefährdete die kulturelle, wirtschaftliche sowie moralische Stabilität Irlands. Der Invasion einer vom ausländischen - vor allem vom britischen und amerikanischen - Markt kontrollierten Industrie, die die Einzigartigkeit der nationalen Kultur untergraben hätte können, wirkte man durch hohe Importsteuern entgegen. Hinzu kam, dass bereits 1926 der *Censorship of Film Acts* eingeführt wurde, welcher das irische Volk von Filmen, die der konservativen und katholischen Moral durch unanständigen, obszönen oder blasphemischen Inhalt widersprachen, fern hielt. Die Impulse für die sehr strikte Zensur kamen sowohl von einer repressiven Regierung als auch von der katholischen Kirche, die in der Formierung der nationalistischen Ideologie eine wichtige Rolle übernahm.

Doch nicht nur ausländische Filme wurden an den Rand kultureller Unterhaltung gedrängt. Auch eine nationale Filmproduktion war bis auf wenige Ausnahmen nicht existent.

---

<sup>41</sup> McKillop, James (edited by): *Contemporary Irish Cinema - From The Quite Man to Dancing at Lughnasa*, New York: Sayracuse University Press, 1999. S.1.

<sup>42</sup> Barton, Ruth: *Irish National Cinema*. London: Routledge, 2004. S.5.



Kultur diente zwar als wichtiges Ausdrucksmittel des starken Nationalismus, doch wurden hauptsächlich traditionelle Unterhaltungsformen – wie keltischer Volkstanz und Musik - gefördert, während man jeglichen Formen moderner populärer Kultur feindselig gegenüberstand. So war eine staatliche Filmförderung und finanzielle Unterstützung nationaler Filmemacher bis in die 80er Jahre nicht vorhanden. Zeitgleich erkannte die irische Regierung unter de Valera jedoch die Macht der Bilder, um ihren nationalistischen Kurs filmisch zu untermalen.

### **3.1.2 Film als Werkzeug des romantischen Nationalismus und Idealismus**

If nation-ness is `imagined`, then a national cinema arguably plays a significant part in fabricating a collective screen fiction, acting as powerful ideological institution.<sup>43</sup>

Kultur diente als starkes Mittel, eine gemeinsame nationale Identität zu schaffen, was auch auf die Filmkultur zutraf. In den frühen Jahren der irischen Republik war, wie bereits erwähnt, nationale Filmproduktion kaum vorhanden. Ausnahmen bildeten einige wenige staatlich geförderte Dokumentationen und Spielfilme, die den Unabhängigkeits- und Bürgerkrieg der vorangegangenen Jahre in einer, die republikanische Ideologie heroisierenden Weise, thematisierten. Besonders ausländische Filme dienten jedoch der Untermalung des nationalistischen Weltbildes.

The self-image of the Irish people, together with the view of the projected to the outside world, was defined by the government of Eamon de Valera according to an idyllic (and largely mythical) picture of a hardy and self-sufficient agrarian culture.<sup>44</sup>

Der irische Nationalismus definierte sich stark durch die idealisierte Landschaft Irlands, die den vergangenen Kampf um die irische Nation symbolisierte und stark mit politischer und ideologischer Bedeutung assoziiert wurde. Vor allem der Westen Irlands, Connaught, wurde enorm romantisiert und mit einer puren, gälischen Identität und Selbstgenügsamkeit verbunden. All dies unterstrich der kanadische Dokumentarfilmer Robert Flaherty im Jahr 1936 mit *Man of Aran*. Flaherty nahm sich dem harten und traditionellen ländlichen Leben auf den westlichen Aran Islands an. Wie schon in seinen vorangegangenen Dokumentationen, zum Beispiel in *Nanook of The North* (1922), wollte Flaherty das einfache, von Modernisierung unberührte, bescheidene Leben der Einheimischen sowie ihren täglichen Kampf mit den gegebenen Naturbedingungen zeigen. Seine Tendenz zur naiven, vereinfachten Darstellung der idyllischen Landschaft, das archetypische Bild einer traditionellen irischen Familie und die landwirtschaftliche Selbstgenügsamkeit bot der nationalistischen Rhetorik dieser Zeit eine visuelle Untermalung. Die Realität in Flahertys angeblicher Dokumentation war jedoch stark manipuliert. Die prototypisch irische Familie wur-

---

<sup>43</sup> Pettitt, Lance: Screening Ireland - Film and television representation. Manchester: University Press, 2000. S.30.

<sup>44</sup> Byrne, Terry: Power in the Eye - An Introduction to Contemporary Irish Film. London: Scarecrow Press, 1997. S.3.

de aus photogenen Gesichtern zusammengesetzt, die Cottagehäuser nachgebaut und den Einheimischen musste die veraltete, traditionelle Haifischjagd erst wieder beigebracht werden. Flaherty konstruierte seine Vision Irlands also als romantisch stilisierte Wunschvorstellung – genauso wie es die Regierung dieser Zeit tat. Die erste Ausstrahlung des Filmes in Irland wurde zu einem nationalen Ereignis, dem selbst de Valera persönlich beiwohnte.

Therefore, in the absence of countervailing indigenous images for most of the twentieth century, the stereotypes of the Irish that have populated American and to a lesser extent British cinema have registered as markers for general ‘Irishness’.<sup>45</sup>

Auf die Vertiefung dieses romantischen Primitivismus, der ruralen Rückständigkeit, wirkte sich vor allem die irisch-amerikanische Emigrantenkultur aus, in der die Vorstellung der Heimat als eine, der sozialen und wirtschaftlichen Realität fremde, idyllische Utopie dominierte. Dieser gängigen Imagination schuf der irisch-amerikanische Regisseur John Ford 1952 ein filmisches Denkmal. In *The Quiet Man* konstruierte Ford ein nostalgisches, stark romantisiertes Bild Irlands – als eine von jeglicher Modernisierung unberührte, grüne Idylle - bediente sich dabei aller erdenklichen Klischees und schuf eine idealisierte Vision des ländlichen Westens der Insel. “This is not a film about Ireland, real or imagined, but a film about the Irish-American imagination.”<sup>46</sup> John Fords nostalgisches Bild Irlands entsprach - wie *Man of Aran* – der politischen Ideologie des romantischen Nationalismus, doch widersprach es entschieden der damaligen Realität Irlands. Diese war in den 50er Jahren vor allem durch berufliche Chancenarmut, hohe Arbeitslosigkeit und einem daraus resultierenden stetigen Anstieg der Emigration gekennzeichnet.

Die ersten Anzeichen einer nationalen Filmkultur machten sich schließlich Anfang der 70er Jahre bemerkbar, als eine kleine Gruppe unabhängiger, irischer Filmemacher begann, die bis dahin gängige filmische Darstellung Irlands als romantische Utopie aufzubrechen und den ästhetischen Nationalismus zu dekonstruieren, um die Realität Irlands aus nationaler Sicht aufzuzeigen.

### **3.2 Deconstructing Ireland - Independent Filmmakers der 70er Jahre**

Durch die regressive Politik der Regierung Irlands und der Vormachtstellung der katholischen Kirche wurde bis in die späten 50er Jahre an dem kulturellen Protektionismus festgehalten. Der beginnende Modernisierungsprozess Anfang der 60er Jahre brachte jedoch neben den Möglichkeiten des freien Handels und ausländischer Investoren eine Lockerung der Filmzensur mit sich und ermöglichte irischen Filmemachern - durch unterschiedliche, überwiegend britische Finanzierung – ihren Blick auf Irland umzusetzen. Bob Quinn, John Commerford, Cathal Black, Thaddeus O´Sullivan und Pat Murphy griffen in

---

<sup>45</sup> McLoone, Martin: Irish Film - The Emergence of a Contemporary Cinema. London: British Film Institute, 2000. S.31.

<sup>46</sup> McLoone, Martin: Irish Film - The Emergence of a Contemporary Cinema. London: British Film Institute, 2000. S. 57.

ihren Filmen Thematiken einer Gesellschaft im Entwicklungsprozess zwischen Vergangenheit und Modernisierung auf und zeigten die sozialen Folgen einer jahrzehntelangen Anti-Modernisierung und wirtschaftlichen Stagnation. Die Filmemacher demythologisierten den irischen Nationalismus, entromantisierten die Landschaft Irlands und hinterfragten die Autorität der katholischen Kirche. Diese neue Generation politischer Filmemacher markierte durch die Produktion von zahlreichen vielseitigen und kritischen Werken den eigentlichen Beginn einer irischen Filmkultur.

Bis zu den 70er Jahren war es schwierig von einem *Irish National Cinema* zu sprechen, da – aufgrund der minimalen Filmproduktion innerhalb des Landes – ausschließlich eine Vision der Insel von außerhalb entstand, da ausländische Produktionen die filmische Repräsentation Irlands lange Zeit dominierten. Ein Grund dafür war nicht zuletzt das Fehlen einer staatlichen Unterstützung nationaler Filmprojekte, wofür sich die junge Generation der politischen Filmemacher ab den 70er Jahren vermehrt einsetzte. Film sollte dabei als künstlerische Expression nationaler Kultur gesehen werden, nicht länger als Industrie.

Denn Ende der 50er Jahre gab es, im Zuge der beginnenden Modernisierung unter Seán Lemass, bereits einen ersten Versuch einer regelmäßigen, staatlich unterstützten Filmproduktion in Irland - die *Ardmore Studios*. Die Studios zielten jedoch durch die stark industrielle Ausrichtung lediglich auf finanzielle Einnahmen ab, was zur Folge hatte, dass dort ab 1957 bis zum Konkurs 1982 ausschließlich für den amerikanischen und britischen Markt produziert wurde. So standen damals der starken Betonung der kritisch-künstlerischen Aspekte etablierte wirtschaftliche Argumente für eine kommerzielle Ausrichtung einer irischen Filmproduktion gegenüber. Letzteres übernahm auch bei dem zweiten Versuch einer staatlichen Filmförderung - dem 1981 gegründeten *Irish Film Board* - die oberste Priorität. Zwar wurden nationale Filme auf Leihbasis fortan mitfinanziert, doch stellte die Filmbranche weiterhin ein industrielles, wirtschaftliches Modell dar. Entstanden aus der Intention internationale Erfolge zu erzielen, förderte das Irish Film Board während der sechs jährigen Bestehenszeit nur eine kleine Auswahl an nationalen Filmproduktionen – die erste war Neil Jordans *Angel* (1982) – und musste 1987 aus finanziellen Gründen wieder geschlossen werden.

Despite the small sums of money at its disposal, the Board's achievement was considerable, particularly given that this was the first sustained attempt to create an indigenous film culture since the inception of the State.<sup>47</sup>

Nach Einstellung der finanziellen Unterstützung war nationale Filmproduktion erneut für die folgenden sechs Jahre kaum existent. Erst die Überraschungserfolge zweier irischer Regisseure – Jim Sheridan und Neil Jordan – markierten den Beginn einer dauerhaften, staatlichen Filmförderung in Irland.

---

<sup>47</sup> Barton, Ruth: *Irish National Cinema*. London: Routledge, 2004. S. 104.

### 3.3 Oscars für Irland

"It's partly a bid to turn 'Ireland for the Irish' into 'Ireland for the world', to amplify the land's box office charisma."<sup>48</sup>

Obwohl die Erwartung hoher finanzieller Einnahmen durch das Irish Film Board nicht erfüllt wurde, wollte die irische Regierung die Geldquelle Film nicht völlig versiegen lassen. So wurde ab 1987 eine Steuererleichterung – die *Section 35* - eingeführt, um Irland als Drehort für ausländische Produktionen attraktiver zu machen. Der erfolgreiche Plan zog in den kommenden Jahren viele internationale Filmproduktionen, darunter Blockbuster wie *Braveheart* (1995) und *Saving Private Ryan*(1998) an.

Rockett saw in this a clear sign of the government's commitment to a more commercial film-making regime and the reinstatement of the values of 'industry' over 'culture' in approaching the whole question of film in Ireland.<sup>49</sup>

Durch das erneute Fehlen einer staatlichen Filmförderung ab 1987 wurde es für irische Filmemacher unvermeidbar, auf internationale Finanzierungsquellen für die Produktion und Verbreitung ihrer Filmprojekte zurückzugreifen. So auch die zwei größten Filmerfolge irischer Regisseure dieser Zeit - *My Left Foot* (1989) und *The Crying Game* (1992).

Jim Sheridans Verfilmung der Autobiographie von Christie Brown, eines bis auf seinen linken Fuss vollständig gelähmten Iren, brachte der irisch-britischen Co-Produktion internationale Resonanz. Der mit zwei Oscars ausgezeichnete Film ließ die Erfolgsaussichten nationaler Filme in die Höhe steigen.

The significance of *My Left Foot* was that it demonstrated that international audience would watch Irish films if they were structured around universal themes and conformed to a recognised model of filmmaking; in other words, if they looked like Hollywood cinema.<sup>50</sup>

Den zweiten Überraschungserfolg erzielte Neil Jordan mit *The Crying Game* (1992). Die britisch-japanische Co-Produktion entwickelte sich von einem Geheimtipp in Großbritannien zu Mainstream in den USA. Der große kommerzielle Durchbruch Jordans wurde 1993 mit dem Oscar für das beste Drehbuch gekrönt. Jim Sheridan und Neil Jordan bewiesen, dass nationale Regisseure mit irischen Thematiken auf internationaler Ebene kommerzielle Erfolge feiern konnten und waren Irlands Eintritt in die globale Filmindustrie. Unmittelbar nach der Oscarverleihung an Neil Jordan gab die irische Regierung die Wiedereröffnung des Irish Film Boards bekannt, was der Startschuss für die Etablierung einer dauerhaften nationalen Filmproduktion war.

After years of failed schemes, many of which foundered in the face of official hostility towards an entertainment form associated with loss morals and the corruptions of modernity, Ireland's choice was, in the words of the Labour minister, academic and poet, Michael D. Higgins, 'whether we be-

---

<sup>48</sup> McKillop, James (edited by): Contemporary Irish Cinema - From The Quite Man to Dancing at Lughnasa, New York: Sayracuse University Press, 1999. S.6.

<sup>49</sup> McLoone, Martin: Irish Film - The Emergence of a Contemporary Cinema. London: British Film Insitute, 2000. S.114.

<sup>50</sup> Barton, Ruth: Jim Sheridan - Framing the Nation. Contemporary Irish Filmmakers. Dublin: The Liffey Press, 2002. S.34.

come the consumer of images in a passive culture or whether we will be allowed to be the makers of images in an active culture, in a democratic society".<sup>51</sup>

Das 2. Irish Film Board finanzierte fortan bis heute eine vielschichtige und große Anzahl an nationalen Filmprojekten mit. Der Wiedereröffnung folgte ab 1993 ein Aufblühen nationaler Filmkultur. Doch wurde der irische Filmboom nicht nur durch die staatliche Mitfinanzierung begünstigt. Mit dem Beginn des Friedensprozesses wuchs das Interesse sowie die Möglichkeiten nationaler Regisseure die jüngste Vergangenheit Irlands filmisch aufzuarbeiten. Den Nordirlandkonflikt zu verfilmen, war während den Troubles sehr problematisch, wenn nicht unmöglich, und auch mit allmählichem Frieden in Irland blieb das Thema der politischen Gewalt ein explosives Terrain für Filmemacher. Der brüchige Friedensprozess rückte Filme, die sich der sehr sensiblen Thematik annahmen, generell ins Zentrum von Kritik.

Irischen Regisseuren stand nun jedoch die Chance offen, bisherige Traditionen stark vereinfachter Darstellungen politischer Gewalt und des Konfliktes im Allgemeinen zu durchbrechen und dem eine politisch komplexere Sichtweise entgegenzusetzen.

Seit den frühen 90er Jahren geht der Trend irischer Filmproduktion hauptsächlich in Richtung eines kommerziellen Marktes, auch bei Auseinandersetzungen mit hoch explosiven politischen Thematiken. Entscheidend waren neben der grundsätzlich kommerziellen Orientierung der staatlichen Filmförderung, welche die generelle Filmpolitik und –produktion irischer Regisseure stark beeinflusste, auch die internationalen Finanzierungsquellen. Das Film Board unterstützte irische Filme zwar zum Teil, konnte aber nicht die gesamten Kosten übernehmen und nationale Filmemacher waren weiterhin stark von ausländischen Investoren abhängig.

The danger is that, to attract financial support, such films propose a view of Ireland that is already familiar to international funders and which funders in turn believe audiences are likely to recognise and identify with."<sup>52</sup>

Ab 1993 gab es für irische Filmemacher zwar eine große Bandbreite an möglichen Finanzierungs- und Produktionsquellen ihrer Projekte, doch mussten politische und soziale Analysen in einen kommerziellen Rahmen gebracht werden, um auch außerhalb nationaler Grenzen Resonanz zu finden. Zielte die erste Generation politischer Filmemacher der 70er Jahre in erster Linie – durch Auseinandersetzungen mit sehr spezifischen irischen Thematiken - auf ein nationales Publikum, änderte die industrielle Infrastruktur der 90er Jahre die Orientierung nationaler Filmprojekte.

Im Laufe der 90er Jahre entstanden zahlreiche Filme irischer Filmemacher welche die Troubles und damit verbundene Thematiken tangierten oder fokussierten, die alle unter dem Begriff *Troubles Cinema* zusammengefasst werden können. Doch bedingte internati-

---

<sup>51</sup> Barton, Ruth: Irish National Cinema. London: Routledge, 2004. S. 3.

<sup>52</sup> McLoone, Martin: Irish Film - The Emergence of a Contemporary Cinema. London: British Film Institute, 2000. S. 114/ 115.

onale Involvierung Kompromisse in Dramaturgie, Ästhetik sowie Besetzung, um die Filme auch außerhalb Irlands für das größtmögliche Publikum attraktiv zu gestalten.

Thus it still is that, on both Irish and international screens, `Irish` films are almost exclusively shot by foreign production companies or adapted heavily to suit the international market.<sup>53</sup>

Das wachsende Interesse nationaler Filmemacher an der jüngsten irischen Vergangenheit war in Bezug auf die IRA einerseits ein großer Schritt, da die während der Troubles stark dämonisierte und aus der Medienrepräsentation verbannte Organisation, sich auf einmal im Zentrum internationaler Aufmerksamkeit wiederfand. Andererseits stellte sich die Frage ob diese Filme mit der bis dahin gängigen, vereinfachten und stereotypisierten Repräsentation der IRA brechen wollten oder diese fortsetzten.

#### 4. DIE IRA IN FILM UND MEDIEN

Northern Ireland is familiar to most people through the regular diet (especially in Britain) of television footage of bombings, shootings and funerals, or of a narrow range of films dealing with political violence[...]<sup>54</sup>

##### 4.1 Medienrepräsentation der IRA während der Troubles

“The impartiality required of broadcasters was difficult to maintain in a society as bitterly divided as the north.”<sup>55</sup>

In einem eskalierenden sozialen Konflikt zwischen zwei Gemeinschaften tragen die Medien eine große Verantwortung. In Nordirland musste somit ein objektiver, journalistischer Inhalt gegenüber politischen Auswirkungen auf eine zunehmend radikalisierte Gewalt einer politischen Terrororganisation abgewogen werden.

Despite the uncertainty about the mechanism and extent of media effects, governments and other conflict parties believe television to have enormous influence, enough to justify manipulation, intimidation and censorship, as we shall see.<sup>56</sup>

Mit dem Ausbruch des Nordirlandkonfliktes 1969 und vor allem mit dem Wiederaufleben der IRA stieß die mediale Berichterstattung sowohl in Irland als auch in Großbritannien an die Grenzen journalistischer Freiheit demokratischer Staaten.

---

<sup>53</sup> Byrne, Terry: Power in the Eye - An Introduction to Contemporary Irish Film. London: Scarecrow Press, 1997. S.195.

<sup>54</sup> Caughie, John with Kevin Rockett: The Companion to British and Irish Cinema. London: Cassell, 1996.S. 119.

<sup>55</sup> Horgan, John, O`Connor, Barbara, Sheehan, Helena (edited by): Mapping Irish Media, Critical Explorations. Dublin: University College Dublin Press, 2007. S.101.

<sup>56</sup> Ebd. S. 100.

#### 4.1.1 In Großbritannien

Patriotism is the legitimate violence of the legitimate state; and terrorism is illegitimate violence which, though it may hide behind various ideological claims and political causes, is ultimately unmotivated and malignant.<sup>57</sup>

Die Involvierung der britischen Armee in den ausschreitenden nordirischen Konflikt ab 1969 hatte entscheidende Auswirkungen auf die Medienrepräsentation in Großbritannien. Die Soldaten nahmen die Rolle als neutrale friedliche Schlichter zwischen zwei gewalttätigen konfessionellen Gruppierungen ein. Dieser Kurs wurde trotz zunehmenden Auseinandersetzungen der Armee mit der katholischen Bevölkerung beibehalten. Der Beginn terroristischer Gewaltakte vereinfachte und bekräftigte die Darstellung des Konfliktes als einen zwischen zwei extremistischen Parteien. Die Berichterstattung dieser Zeit setzte dabei die durch vorangegangene britische Filme bereits in allgemeinem Bewusstsein verankerte Auffassung des irischen Volkes - als eine von Grund auf gewaltbereite und primitive Gesellschaft - fort. Dekontextualisierte Bilder und Berichte vereinfachten und verdrehten das politische und historische Ausmaß – wie die Tatsache dass die IRA den bewaffneten Kampf um die Wiedervereinigung in erster Linie gegen die britische Besatzungsmacht führte. Zur Ursache des nicht enden wollenden Konfliktes wurde der Terrorismus erklärt, während die britische Involvierung darin weitgehend ignoriert wurde. „It is true, too, that the British state did not shy from using disinformation and intimidation in an effort to hegemonies its `two tribes` and `peacekeeping` version.“<sup>58</sup>

Diese Repräsentationen des Nordirlandkonflikts gingen einher mit dem politischen Kurs der britischen Regierung, jegliche Verantwortung am Ausbruch und Verlauf der Troubles von sich zu schieben und die Schuld dafür alleinig in der nordirischen Gesellschaft selbst zu suchen. Durch diese Interpretation wurde ein Bild des irischen Volkes erschaffen das in erster Linie mit unmotivierter Gewalt assoziiert wurde.

Nachdem die IRA den terroristischen Kampf nach England getragen hatte, konzentrierten sich sowohl die britische Regierung als auch die Medien auf die Kriminalisierung und Dämonisierung der Provos – weiterhin ohne jegliche Ambitionen die Ursachen und Ziele der terroristischen Gewaltakte zu erörtern. Die IRA Mitglieder sollten zu gewöhnlichen Kriminellen, zu Gewaltverbrechern herabgesetzt werden. Dazu diente einerseits die Degradierung der politischen Gewalt zu unmotivierter heimtückischer Gewalttätigkeit, ebenso wurde dies auch durch die offizielle Kriminalisierungspolitik und öffentliche Vergleiche der IRA mit der Mafia unterstrichen. „Indeed, government ministers have consistently used terms like `gangsterism` and more pertinently, `Godfathers of terrorism` in condemning the IRA.“<sup>59</sup> Im Zuge dessen wurden einerseits dämonisierte Stellvertreter der republika-

---

<sup>57</sup> McGee, Patrick: Cinema, theory and political responsibility in contemporary culture. Cambridge: University Press, 1997. S. 103.

<sup>58</sup> Horgan, John, O'Connor, Barbara, Sheehan, Helena (edited by): Mapping Irish Media, Critical Explorations. Dublin: University College Dublin Press, 2007. S. 111.

<sup>59</sup> McLoone, Martin: Irish Film - The Emergence of a Contemporary Cinema. London: British Film Institute, 2000. S.72.

nischen Bewegung wie Gerry Adams medial ignoriert, andererseits Reportagen, Interviews und Dokumentationen, die anti-britisch oder pro-republikanisch schienen, aus den Massenmedien verbannt. Zwar war die mediale Berichterstattung in Großbritannien über den nordirischen Konflikt während der Troubles sehr hoch, doch die Art und Weise der Repräsentation des Republikanismus führte keinesfalls zu einem öffentlichen Verständnis der politischen Motive der paramilitärischen Organisation. Den loyalistischen Gruppierungen wurde dabei viel weniger Beachtung geschenkt als der IRA, die den republikanischen Kampf nach England gebracht hatte.

Die völlige Leugnung der Verantwortung britischer Institutionen während der Troubles machte spätere Filme, welche deren Fehlritte aufzeigten, zu explosiven Streitpunkten, wie zum Beispiel Filme über die Mitschuld britischer Justiz (der Fall der *Guildford Four*), der britischen Regierung (Hungerstreik) oder des britischen Militärs (Bloody Sunday).

#### **4.1.2 In der Republik Irland**

Section 31 of the Irish Broadcasting Act of 1960 was updated in 1976 to prevent the appearance of interviews or reports of interviews with spokespersons from the spectrum of paramilitary groups and their political representatives (the IRA, Sinn Féin, the UDA, the INLA and so on) and it was only repealed in 1994.<sup>60</sup>

Für die irischen Medien gestaltete es sich nach Ausbruch der Troubles zunehmend schwieriger, einer neutralen bzw. objektiven Berichterstattung gerecht zu werden. Das Ziel der Wiedervereinigung Irlands war zwar in der irischen Verfassung verankert, doch wollte die irische Regierung terroristische Gewalt als Mittel, um dieses Ziel zu erreichen keinesfalls öffentlich unterstützen. Aus diesem Grund wurden ab 1976 sämtliche Interviews oder Reportagen die Stellungen von Vertretern der paramilitärischen Organisationen Nordirlands beinhalteten aus dem staatlichen Rundfunk verbannt. Der Effekt dieses tiefen Eingriffes in journalistische Freiheit war, im Gegensatz zur britischen Medienrepräsentation, nicht die Dämonisierung der IRA, sondern die gänzliche Abwesenheit paramilitärischer Gruppierungen sowie ihrer politischen Parteien in der irischen Medienlandschaft. In England wurde die Ausstrahlung von Interviews mit Abgeordneten der Partei *Sinn Féin* unter Margret Thatcher zwar ebenfalls verbannt, doch war das Ausmaß der Selbstzensur bei Weitem nicht so weitläufig wie in der Republik Irland. „This effectively prevented the public from seeing, hearing or *hearing about* the ideas of people, including elected local and national politicians; a bizarre situation in a democratic state.“<sup>61</sup> Der völlige Ausschluss der Sichtweisen republikanischer und loyalistischer Vertreter gestaltete ein öffentliches Verständnis des politischen Gesamtumfangs der Ereignisse des Konfliktes auch innerhalb der Republik als unmöglich.

---

<sup>60</sup> Barton, Ruth: *Jim Sheridan - Framing the Nation. Contemporary Irish Filmmakers*. Dublin: The Liffey Press, 2002. S.65.

<sup>61</sup> Pettitt, Lance: *Screening Ireland - Film and television representation*. Manchester: University Press, 2000. S.208.



Trotz der großen medialen Präsenz der Troubles selbst wurde das eigentliche politische Ausmaß - durch Simplifizierung des Konfliktes sowie Ausschluss der paramilitärischen Organisationen - vereinfacht, verdreht und abgewertet dargestellt, sowohl in Großbritannien als auch in der Republik Irland. Ab dem Peace Process – vor allem mit dem Waffenstillstand der IRA im Jahre 1994 - veränderte sich jedoch die Medienrepräsentation. Nicht nur in den Friedensverhandlungen sondern auch in medialer Berichterstattung wurde es unumgänglich, die republikanischen und loyalistischen Stimmen zu Wort kommen zu lassen, um einen gemeinsamen Weg in Richtung Frieden zu beschreiten. Ab 1994 wurden sowohl in Großbritannien als auch in der Republik Irland wieder Interviews mit Sinn Féin Abgeordneten ausgestrahlt. Dazu beigetragen haben auch die Vermittlungsbemühungen der amerikanischen Regierung unter Bill Clinton, die Gerry Adams 1994 ein Visum für seinen USA Aufenthalt genehmigte und damit den stark dämonisierten republikanischen Anführer als repräsentativen Politiker `salonfähig` machte.

Der Friedensprozess bot zugleich irischen und britischen Regisseuren die Chance, sich mit der sensiblen Thematik der vergangenen 30 Jahre filmisch auseinanderzusetzen und damit die durch Medien und Filme verursachten Fehlinterpretationen des Konfliktes aufzubrechen, denn bereits vor dem Ausbruch der Gewalt in Nordirland dominierte ein bestimmtes stereotypisches Muster der Darstellung politischer Gewalt.

## 4.2 Die IRA im Film – Ein Überblick

Thus, paramilitaries have been consistently depicted as psychopaths acting without the consent of their community (a view that is inconsistent with history) or good people unwillingly trapped in a conflict for which there is no exit other than death.<sup>62</sup>

### 4.2.1 Politische Gewalt als irrationale Determination

Während US-amerikanische Regisseure für das romantische Bild Irlands verantwortlich waren, zeigten britische Filmemacher eine dunkle, gewaltvolle Seite der Insel, welche den Stereotyp vermittelte, das irische Volk neige grundsätzlich zur Gewalttätigkeit.

Doch vor allem ein britischer Film setzte für viele spätere Darstellungen der politischen Gewalt ein stereotypisches Muster. *Odd Man Out* (1947) des britischen Regisseurs Carol Reed charakterisiert den Protagonisten als einen im inneren, moralischen Konflikt stehenden IRA Kämpfer. Im Vordergrund der Handlung steht jedoch eine dramatische Liebesgeschichte, was bereits im Prolog des Filmes verdeutlicht wird:

This story is told against a background of political unrest in a city of Northern Ireland. It is not concerned with the struggle between the law and an illegal organisation, but only with the conflict of the hearts of the people when they become unexpectedly involved.<sup>63</sup>

---

<sup>62</sup> Barton, Ruth: Jim Sheridan - Framing the Nation. Contemporary Irish Filmmakers. Dublin: The Liffey Press, 2002. S.100.

<sup>63</sup> McIlroy, Brian: Shooting to kill - Filmmaking and the „Troubles“ in Northern Ireland. Trowbridge: Flicks Books, 1998. S.44.

Der Film zeigt politische Gewalt als fatale Kraft des Schicksals, als politisch unmotivierter Bestimmung, welcher sich der Protagonist nicht entziehen kann und welche schließlich die Liebenden in den Tod reißt. Nicht nur die Darstellung politischer Gewalt als irrationale Determiniertheit sondern auch die ästhetische Repräsentation Belfasts diente späteren Filmen als Vorlage. *Odd Man Out* zeigt Belfast als eine stark stilisierte, melancholische und klaustrophobisch wirkende düstere Stadt der Gewalt und des Untergangs.

The significance of *Odd Man Out*, however, was not simply that it was the first film to deal with the conflict within the North since the onset of partition but also because, artistically, it set the pattern for many cinematic portraits of the 'troubles' that followed.<sup>64</sup>

Politische Gewalt als angeborene Neigung des irischen Volkes, als Schicksal der irischen Psyche bei gleichzeitiger Ignoranz der sozialen und politischen Dimensionen wurde auch während des Nordirlandkonfliktes von den wenigen nationalen Filmemachern, die sich mit dem explosiven Minenfeld dieser Thematik beschäftigten, aufgegriffen. Auch Neil Jordans *Angel* (1982) thematisiert die Gewalt Nordirlands in einer völlig ahistorischen und depolitizierenden Weise, als einen metaphysischen Traumzustand, eine im Unterbewusstsein versteckte Dimension, geleitet durch persönliche Motivation. Der eigentliche Auslöser der Gewalt ist dabei schon lange unwichtig und die irrationale Handlung zu einem destruktiven Ritual geworden. Neil Jordan setzt sich dabei nicht mit den politischen sondern mit allgemeinen, psychischen Wurzeln von Gewalt auseinander. Der persönliche Rachefeldzug des Protagonisten wird dabei aus jeglichem historischen und sozialen Kontext gerissen. Zwar bezieht sich Neil Jordan offensichtlich auf die Vergeltungsmorde der IRA und der paramilitärischen Gruppierungen in den 70er Jahren und zeigt damit die unaufhaltsame Gewaltspirale, doch konzentriert er sich dabei auf die psychische Motivation, ausgelöst durch den Einfluss alltäglicher Gewalt und persönlicher Traumata. Jordan weigerte sich in seinem Filmdebüt, die Handlung in einen politischen Rahmen zu bringen oder gar einen politischen Standpunkt einzunehmen. *Angel* sollte allgemeingültige, psychische Gewaltstrukturen des Unterbewusstseins und Gewalt als eine unaufhaltbare, destruktive, irrationale Kraft darstellen, ohne dabei spezifisch auf Nordirland und die terroristischen Organisationen einzugehen.

Accordingly, contextualisation through political explanation is not possible and so 'the most commonplace perceptions of the 'troubles' as both futile and intractable' are confirmed.<sup>65</sup>

Die dominante Auffassung des Konflikts als unbegreiflich war – im Film als auch in den Medien – während der Troubles vorherrschend. Der britische Regisseur Alan Clarke produzierte 1989 einen äußerst unkonventionellen Fernsehfilm über die Troubles. In der 37minütigen Spielzeit und mit wackligen Handkameraeinstellungen zeigt *Elephant* insgesamt 18 stilisierte Morde, die alle nach demselben Muster ablaufen. Die unaufhaltsam

---

<sup>64</sup> Hill, John: *Cinema and Northern Ireland - Film, Culture and Politics*. London: British Film Institute, 2006. S. 191.

<sup>65</sup> Rockett, Emer and Kevin: *Neil Jordan - Exploring Boundaries . Contemporary Irish Filmmakers*. Dublin: The Liffey Press, 2003. S. 26.

scheinende Reihe an Morden wirkt, wie die Gewalt in Nordirland selbst, unerträglich, sinnlos und ohne Aussicht auf ein Ende. Die Aufnahmen beschränken sich rein auf das Visuelle, es gibt keinen Dialog. Weder die Opfer noch die Mörder werden einer der Konfessionen zugeschrieben, die Gründe für die Taten bleiben unvermittelt, der Zuseher nimmt eine distanzierte Haltung sowohl den Mördern als auch den Opfern gegenüber ein.

One reading of *Elephant* is that it is a pitiless demonstration of what the conflict in the six counties really amounts to, suggesting that for all the history, politics and ideology of Ireland, the stark reality is that anonymous men drive or walk up to other men's front doors or places of work and shoot them down.<sup>66</sup>

Die zunächst noch schockierenden Erschießungen verlieren mit der Zeit ihre Macht, zu erschüttern. Die Betroffenheit lässt mit jedem weiterem Mord nach, wie es auch in der Medienrepräsentation der Troubles als sinnlose, endlose und alltägliche Gewaltakte, als unauffhaltsame Gewaltspirale, in der ein aus dem politischen Kontext gerissener Mord dem nächsten folgte, der Fall war. *Elephant* gilt als einer der stärksten Filme über Nordirland dieser Zeit, der das Ausmaß der Unbegreiflichkeit des Konflikts widerspiegelt, jedoch bleiben die historischen und politischen Aspekte unergründet.

In *Elephant*, there is no hint of historical or political significance to any of the killings so tirelessly depicted; instead, the film offers a relentless series of killings of unidentified men by unidentified men.<sup>67</sup>

Dies spiegelte die allgemeine Film- und Medienrepräsentation des Nordirlandkonfliktes wider – eine endlose Reihe undefinierter Gewaltakte.

#### **4.2.2 Politische Gewalt als eindimensionaler Fanatismus**

Die zweite stark vereinfachte Auslegung der politischen Gewalt der IRA in Filmen war die des psychopathischen Fanatismus einzelner Individuen. Diese Darstellung wurde vor allem durch das US-amerikanische Genre des *Crime Thrillers* in den 90er Jahren verfestigt. „Thus, a number of Hollywood films feature IRA killers as demented assassins with a mission to subvert western democracy.“<sup>68</sup> Nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion und dem Ende des Kalten Krieges brauchte man für das Genre einen neuen Filmbösewicht, der die amerikanische Ordnung und Sicherheit gefährdet, wofür sich allgemein Terrorismus und im Speziellen die IRA gut eigneten.

By proposing that these men are loose cannons working outside the moral codes and ideology of the IRA, the films are able to reference a real terrorist organisation (crucial to this genre) whilst simultaneously disavowing it.<sup>69</sup>

Filme wie *Patriot Games* (1992), *Blown Away* (1992) und *The Devil's Own* (1997) stellten IRA-Mitglieder als aus jeglichem sozialen und politischen Kontext gerissene Individuen -

---

<sup>66</sup> Ashby, Justine, Higson, Andrew (Edited by): *British Cinema - Past and Present*. London: Routledge, 2000. S.293.

<sup>67</sup> Ebd. S.296.

<sup>68</sup> Barton, Ruth: *Jim Sheridan - Framing the Nation. Contemporary Irish Filmmakers*. Dublin: The Liffey Press, 2002. S.103.

<sup>69</sup> McIlroy, Brian: *Shooting to kill - Filmmaking and the „Troubles“ in Northern Ireland*. Trowbridge: Flicks Books, 1998. S.162.

deren Motivation für die Gewaltanwendung rein fanatischer oder psychopathischer Natur ist - im Konflikt mit der konventionellen Figur des amerikanischen Helden dar.

Such films make little pretence of engaging with the political motivation of the republican military campaign, and, indeed, are generally at pains to explain to audiences that their IRA protagonists are renegades who do not represent the wider aims of the organisation.<sup>70</sup>

Die zwei gängige Repräsentationen von IRA-Volunteers, entweder die des kaltblütigen, psychopathischen Fanatikers mit stark vereinfachten, ideologischen Zielen oder die des eigentlich anständigen, an der Gewalt zweifelnden Charakters, welcher sich der Gewalt jedoch aufgrund persönlicher oder determinierter Fügungen nicht entziehen kann, waren in den bisherigen filmischen Aufarbeitungen des Konfliktes vorherrschend. Diese Darstellungen individueller Motivation für politische Gewalt wurden immer wieder in filmischen Repräsentationen aufgegriffen – auch in den folgenden Beispielen der dramaturgischen Analyse, bei der folgende Fragen erörtert werden sollen: Wird die "recurring reluctance to deal with the violence as politically motivated"<sup>71</sup> von nationalen Filmemachern fortgesetzt? Die Filme werden dabei auf die Tradition der Darstellung politischer Gewalt untersucht, auch in Hinsicht auf sich verändernde politische Umstände der 90er Jahre.

Werden sozio-kulturelle Bedingungen ignoriert und die traditionelle Auffassung der irischen Gewalt als zwanghafter Verhaltensatavismus bekräftigt?

Findet eine politische und soziale Analyse statt?

Und wie wird das Verhältnis Irlands zu Großbritannien dargestellt?

Auffallend in dieser Untersuchung ist, dass sich sowohl die Medien- als auch die Filmrepräsentation der Troubles auf die republikanische Gewalt konzentrierte, während loyalistische paramilitärische Organisationen weitgehend unbeachtet blieben.

#### **4.3 Shooting to Kill – Loyalistische Gewalt im Film**

In dem Buch *Shooting to Kill - Filmmaking and the „Troubles“ in Northern Ireland* argumentiert und kritisiert Brian McIlroy die grundsätzliche Abwesenheit loyalistischer und unionistischer Repräsentation in den Filmen der vorangegangenen Jahrzehnte. Auf der unionistischen Seite bildeten sich, mit den eskalierenden Ausschreitungen der 60er Jahre und dem Wiederaufleben der IRA, ebenfalls radikale Organisationen wie die *Ulster Volunteer Force* und die *Ulster Defence Association* zur Verteidigung der protestantischen Bevölkerung sowie des *status quo*. Mit den immer wahlloseren Anschlägen der IRA begannen die loyalistischen paramilitärischen Gruppierungen mit sektiererischen Vergeltungsmorden an der katholischen Zivilbevölkerung, was den Beginn einer sich stetig hochschaukelnden Gewaltspirale zwischen den nordirischen Terrororganisationen markierte. Von 1975 bis 1977 folterte und ermordete eine Gruppe von UVF Mitgliedern, die als die

---

<sup>70</sup> Barton, Ruth: *Jim Sheridan - Framing the Nation. Contemporary Irish Filmmakers*. Dublin: The Liffey Press, 2002. S.103/104.

<sup>71</sup> McLoone, Martin: *Irish Film - The Emergence of a Contemporary Cinema*. London: British Film Institute, 2000. S.61.

*Shankill Butchers* bekannt und gefürchtet wurden, völlig wahllos und auf sadistische Weise unschuldige katholische Einwohner Belfasts. Auf diese Mordserie beziehen sich die bisher einzigen Filme, die loyalistische Gewalt als Hauptmotiv fokussieren.

However, two recent films, Thaddeus O'Sullivan's *Nothing Personal* (1995) and Marc Evan's *Resurrection Man* (1998), have brought what are apparently loyalist protagonists to the centre of the big screen, although neither film really engages with the politics of that community in any sustained or serious way. Instead loyalism is appropriated on both occasions to represent and explore violent masculinity.<sup>72</sup>

*Nothing Personal*, der 1975, während dem kurzweiligen Waffenstillstand zwischen loyalistischen und republikanischen Paramilitärs in Belfast spielt, zeigt wie UDA- und UVF-Mitglieder mit dem Vorwand der Troubles sektiererische Morde an Katholiken begehen. Stark angelehnt an die *Shankill Butchers* untersuchte O'Sullivan psychologische Aspekte der loyalistischen Gewaltakte. Auch der Film *Resurrection Man* basierte auf den psychopathischen Serienmördern der 70er Jahre, die ihre sadistischen Neigungen unter dem Deckmantel des Konfliktes auslebten. „In this way *Resurrection Man* employs a loyalist killer to reflect upon warped psycho-sexual desires, with nothing to say about the politics of loyalism, its ideals or its motivations.“<sup>73</sup>

In beiden Filmen wurde die politische Dimension in dem Portrait einer in unmotivierter Gewalt feststeckender Gesellschaft nicht tangiert. Die grauenvollen Serienmorde der *Shankill Butchers* dienten der Untersuchung tiefer menschlicher Abgründe. Diese Konzentration auf ritualisierte Morde sadistischer Individuen in beiden Filmen bestärkte die Auffassung der Loyalisten als primitive Mörder, die schießen, um zu töten, nicht als politische Organisation.

Außer in diesen zwei Filmbeispielen konzentrierten sich Regisseure auf die republikanische Seite Nordirlands. Auch in den Massenmedien wurden loyalistische Ziele und Motive weitgehend ignoriert, das mediale Augenmerk wurde auf die IRA gerichtet, obwohl diese nur für etwa die Hälfte der Todesopfer während der Troubles verantwortlich waren.

On the other hand, the unrelieved concentration on the IRA has given the impression that the violence in the North has been entirely the fault of republicans, and the loyalist community, by dint of its being ignored, has largely escaped scrutiny.<sup>74</sup>

Nicht nur dem loyalistischen Terrorismus sondern auch der gesamten protestantischen Gemeinschaft wurde in den Visualisierungen des Konflikts wenig bis gar keine Beachtung geschenkt. Die Konzentration lag eindeutig auf dem Republikanismus, dem anti-imperialistischen Mythos, der die protestantische Bevölkerung mit der britischen Besatzungsmacht gleichsetzte und somit als eigenständige Gemeinschaft ignorierte.

---

<sup>72</sup> Barton, Ruth, O'Brien, Harvey (Edited by): *Keeping it real - Irish Film and Television*. London: Wallflower Press, 2004. S.78.

<sup>73</sup> Ebd. S.79.

<sup>74</sup> McLoone, Martin: *Irish Film - The Emergence of a Contemporary Cinema*. London: British Film Institute, 2000. S.79.

“By eliding the Protestant unionist claims, these filmmakers tell us, in the end, only half of the tragic story.”<sup>75</sup>

Dies mag zum Teil auch daran liegen, dass die republikanische Ideologie, der jahrhundertelange Freiheitskampf und die dramatischen Aktionen der IRA, wie der Hungerstreik von 1981, mediales Interesse anzogen während die starre Haltung der Loyalisten mit dem Leitspruch *‘We’ ll fight and no surrender`* monoton schien. Doch sollte gerade durch Massenmedien als demokratische Institutionen versucht werden, verankerte Stereotypen innerhalb eines sozialen Konfliktes aufzubrechen. Wie das Leugnen der unionistischen Gemeinde durch die IRA die Gewalt 30 Jahre nicht enden lassen wollte, so trägt die mangelnde filmische Auseinandersetzung mit der protestantischen Seite nicht zur Beseitigung der konfessionellen Spannungen Nordirlands bei. Das Einbeziehen der Unionisten, ihrer Ängste und Ziele in politische Verhandlungen über Nordirlands Zukunft war für den Peace Process natürlich von wesentlicher Bedeutung. Genauso ist es in kulturellen Auseinandersetzungen mit dem Konflikt von großer Wichtigkeit, sich tiefgründig mit der Bevölkerungsmehrheit Nordirlands zu befassen und die filmische Darstellung nicht auf gängige Stereotypen einer Arbeiterklasse mit hohem, unmotiviertem Gewaltpotenzial, die ihre Dominanz durch Märsche und Paraden demonstriert, zu beschränken. “As Neil Jordan has said, albeit uneasily, *‘There are many ways of being Irish, and I suppose that Protestant Unionist is one of them.’*”<sup>76</sup>

## 5. IRISH SENTIMENT

Many Irish media critics have lamented the tendency of native filmmakers to neglect social and economic circumstances in order to refract their politics through the lens of personal relationships.<sup>77</sup>

### 5.1 IRA on the Big Screen – Jim Sheridan und Neil Jordan

Neil Jordan und Jim Sheridan zeigten mit den Triumphen von *My Left Foot* und *The Crying Game*, dass irische Thematiken auch internationalen Erfolg feiern konnten, sofern sie um konventionelle, universelle Motive – wie zwischenmenschliche Beziehungen – strukturiert waren. Durch die ersten kommerziellen Erfolge etablierten sie sich auch innerhalb Hollywoods als erfolgreiche Filmemacher, was ihnen die finanzielle Förderung ihrer Filmprojekte durch US-amerikanische Produktionskonzerne sicherte.

Nevertheless, driven by the interlinked imperatives of funding and box-office, filmmakers with political interest persist in creating audience empathy through relatively conventional techniques.<sup>78</sup>

---

<sup>75</sup> McIlroy, Brian: *Shooting to kill - Filmmaking and the „Troubles“ in Northern Ireland*. Trowbridge: Flicks Books, 1998. S.69.

<sup>76</sup> McKillop, James (edited by): *Contemporary Irish Cinema - From The Quite Man to Dancing at Lughnasa*, New York: Syracuse University Press, 1999. S.28.

<sup>77</sup> Barton, Ruth, O’Brien, Harvey (Edited by): *Keeping it real - Irish Film and Television*. London: Wallflower Press, 2004. S.9.

<sup>78</sup> Ebd. S.9.

Die Involvierung Hollywoods bedingte eine dramaturgische Ausrichtung auf einen internationalen Markt. Filme mit politischen Ambitionen, müssen – wenn sie nationale Grenzen überschreiten wollen – die politische Dimension in den Hintergrund rücken um universellen Thematiken Platz zu machen. Sheridan selbst sagte diesbezüglich:

I realised that making a film set in Ireland or England and trying to make it work in America or the rest of the world, you had to have a theme or a sub-structure that would appeal on a deeper level.<sup>79</sup>

Spezifische politische und soziale Angelegenheiten werden dabei auf das Schicksal von Individuen, auf zwischenmenschliche Beziehungen, auf melodramatische Aspekte reduziert, wobei die Familie oft als Metapher für die politische Situation steht. So auch in den folgenden Filmbeispielen Jordans und Sheridans. Konventionen des modernen Hollywoodkinos – wie der dramaturgische Aufbau, der Spannungsbogen durch den gesamten Film, der Protagonisten, durch welche die historischen Ereignisse wahrgenommen werden sowie die emotionale Identifikation mit diesem – waren für die weiteren kommerziellen Erfolge der zwei irischen Regisseure ausschlaggebend.

Yet the focus on individuals rather than processes, whilst it may result in an emotional rather than a politically informed response, it is a classic cinematic device for engaging audience identification and sympathy.<sup>80</sup>

Dabei werden Fragen bearbeitet wie: Findet eine Dramatisierung auf Kosten von politischen Aspekten statt? Wie stark wird die Identifikation bzw. Sympathie mit dem Protagonisten geleitet? Nehmen die irischen Filmemacher einen subjektiven politischen Standpunkt ein oder wird eine objektive Aufarbeitung der politischen Ereignisse angestrebt? Setzten Sheridan und Jordan die Traditionen der Repräsentation politischer Gewalt in bisherigen Filmen fort? Wie wirken sich konventionelle Genreerschachtelungen auf politische Aspekte aus? Findet eine soziale und politische Analyse statt? Inwieweit wird die politische Dimension durch einen konventionellen dramaturgischen Aufbau in den Hintergrund gerückt? Wird der soziale und politische Rahmen anhand eines Individuums vermittelt und wie stark ist die Identifikation mit diesem geleitet? Wird der anti-imperialistische Mythos der IRA aufgebrochen und die unionistische Sichtweise miteinbezogen? Inwieweit ist eine kommerzielle Ausrichtung mit politischen Ambitionen kompatibel? Werden politische und soziale Analysen durch zwischenmenschliche Beziehungen in den Hintergrund gerückt?

Mit der folgenden Filmanalyse wird folgende Aussage von Ruth Barton bekräftigt und ausgearbeitet:

[...] mainstream filmmaking practices are generally unable to analyse political issues in any great depth and rely on conveying ideological points of view through their symbolic human relationships.<sup>81</sup>

---

<sup>79</sup> Barton, Ruth: Jim Sheridan - Framing the Nation - Contemporary Irish Filmmakers. Dublin: The Liffey Press, 2002. S.144.

<sup>80</sup> Ebd. S.98.

<sup>81</sup> Barton, Ruth: Irish National Cinema. London: Routledge, 2004. S. 171.

## 5.2 Sex, Love and Politics – Neil Jordan

Neil Jordan has consistently maintained that he has tried to be true to his desire to tell Irish stories and address Irish issues, while remaining in the commercial network.<sup>82</sup>

Neil Jordan, der seine Karriere in den 70er Jahren als Autor von Kurzgeschichten und Romanen begann, feierte mit *Angel* im Jahr 1982 sein Filmdebüt. „Angel was the first in a long list of 1980s and 1990s films which explored the Northern Ireland conflict within the constraints of mainstream commercial cinema.“<sup>83</sup>

Doch erst durch den Überraschungserfolg von *The Crying Game* (1993) mischte Neil Jordan in der internationalen Filmindustrie mit. Nach dem zweiten großen kommerziellen Erfolg Jordans mit *Interview with a Vampire* (1994) kehrte er mit dem groß produzierten Film *Michael Collins* (1997) zur historischen Vergangenheit und politischen Gewalt Irlands zurück. Jordans Priorität – sowohl in *Angel*, als auch in *The Crying Game* und *Michael Collins* – blieb jedoch, die Auswirkungen der politischen Dimension auf private, zwischenmenschliche Beziehungen darzulegen.

### 5.2.1 *The Crying Game*

#### 5.2.1.1 Kurzzinhalt

Jody (Forest Whitaker), ein in Nordirland stationierter, britischer Soldat wird von den sexuellen Reizen des weiblichen IRA-Mitgliedes Jude in eine Falle der IRA gelockt, gekidnappt und in einem Hinterhalt als politische Geisel gehalten. Die IRA-Einheit - darunter der Anführer Peter McGuire, Jude sowie der Protagonist des Films Fergus (Stephen Rea) – wollen durch die Entführung die Freilassung eigener politischer Gefangener von der britischen Regierung erpressen.

The triangle established here by the mutual looks of Jude and Fergus at Jody sets up the political conflict as a struggle over sexuality and race as well. We learn that Jude and Fergus are involved with each other sexually and politically and that Jody - their enemy, the unlikely representative of English colonialism - is captured because of both sex and politics.<sup>84</sup>

Die Bewachung Jodys übernimmt Fergus. Aus einer grundlegenden Sympathie zwischen den beiden entwickelt sich durch Gespräche eine freundschaftliche Beziehung. Da das Ende des dreitägigen Ultimatums der IRA immer näher rückt, bittet Jody – seinen Tod bereits vorahnend - Fergus, ihm einen letzten Wunsch zu erfüllen. Fergus soll Jodys große Liebe Dil in London ausfindig machen, um sicherzustellen, dass es ihr gut gehe. Nach Ablauf der Frist ist es Fergus' Aufgabe, die Geisel umzubringen. Fergus – im inneren Konflikt – fällt es schwer das Todesurteil an seinem neuen Freund zu vollstrecken. Jody nützt das Zögern zur Flucht, wird dabei jedoch von einem anrollenden Panzer der britischen

---

<sup>82</sup> Byrne, Terry: *Power in the Eye - An Introduction to Contemporary Irish Film*. London: Scarecrow Press, 1997. S.197.

<sup>83</sup> Rockett, Emer and Kevin: *Neil Jordan - Exploring Boundaries - Contemporary Irish Filmmakers*. Dublin: The Liffey Press, 2003. S. 34.

<sup>84</sup> McKillop, James (edited by): *Contemporary Irish Cinema - From The Quite Man to Dancing at Lughnasa*, New York: Sayracuse University Press, 1999. S.91.



Armee, die das Versteck der IRA ausfindig gemacht hat und ihm eigentlich zur Hilfe kommt, überfahren. Fergus gelingt es, den britischen Truppen zu entkommen. Geplagt von der Mitschuld an Jodys Tod lässt er die terroristische Vergangenheit sowie Identität hinter sich und reist nach London, um dort Jodys letzten Wunsch zu erfüllen. Bereits beim ersten Treffen mit Dil (Jaye Davidson) wird Fergus in ihren sinnlichen Bann gezogen, weshalb er ihr seine wahre Identität sowie seine Verbindung zu Jody zunächst verschweigt. Zwischen den beiden entwickelt sich eine Liebesbeziehung. Während einer intimen Interaktion erkennt Fergus jedoch, dass auch er nicht ganz über Dils wahre Identität im Bilde ist. Dil ist transsexuell und biologisch eigentlich ein Mann. In seinen konservativen, katholischen, irischen Vorstellungen stark erschüttert, nimmt Fergus zunächst Abstand, doch kann er sich – trotz Transsexualität – der Anziehungskraft Dils nicht entziehen. Zeitgleich holt ihn seine terroristische Vergangenheit - verkörpert von Jude und Maguire - in London ein. Die IRA-Einheit plant ein Attentat auf einen britischen Richter und Fergus wird – unter Androhung seiner neuen Freundin etwas anzutun – zur Ausführung des Anschlages gezwungen. Dil, die mittlerweile die Verbindung von Fergus zu Jody herausgefunden hat, hält ihren Geliebten gewaltsam von dem Attentat ab. Der fanatische Maguire führt den Anschlag auf eigene Faust aus und kommt dabei ums Leben. Jude – getrieben von Rachsucht – macht das Liebespaar ausfindig, wo sie von Dil erschossen wird. Fergus zwingt Dil zur Flucht, um sie vor einer langjährigen Haftstrafe zu schützen und stellt sich selbst der Polizei. Die letzte Szene zeigt Fergus in der Gefängnisanstalt, in der er Besuch von seiner Freundin bekommt.

#### 5.2.1.2 Entstehung/ Rezeption

Despite using unconventional material, Jordan established himself as a commercial director with *The Crying Game* (1992), the most successful non-American film ever released in the USA [... ]<sup>85</sup>

Die britisch-japanische Co-Produktion erreichte an den Kinokassen in Großbritannien nur spärliche Einnahmen. Jordan selbst sah in späteren Interviews den Grund für das Scheitern des Films in Großbritannien in der sympathischen Darstellung des IRA-Terroristen Fergus. Überschattet wurde das Erscheinen des Films in Großbritannien außerdem von einer Anschlagserie der IRA, was zu den dürftigen Besucherzahlen beitrug. In den USA hingegen wurde der Film vor seiner Ausstrahlung durch *Miramax* so erfolgreich vermarktet, dass *The Crying Game* zu den bis dahin erfolgreichsten nicht nationalen Filmen in den USA wurde. *Miramax* zog durch provokative Werbekampagnen um das große Geheimnis des Films ein Millionenpublikum an. Während der Film in Großbritannien nur in wenigen Arthouse Kinos gezeigt wurde, war die unkonventionelle Mischung aus Politthriller und Liebesgeschichte in den meisten Megaplexkinos in den USA zu finden. Jedoch war

---

<sup>85</sup> Caughie, John with Kevin Rockett: *The Companion to British and Irish Cinema*. London: Cassell, 1996. S.93.

der Tabubruch der Transsexualität der entscheidende Interessensschwerpunkt, die politische Dimension des Films blieb dabei nebensächlich.

The Irish political dimensions of the film in the hands of many of the reviewers paled beside 'the over-the-top metamorphosis', the fact that it was 'a love story with a difference'. The reactions of viewers to British cinema largely revealed an absence of concern for the specific social and historical context of the films, although they continued to exhibit a fascination with films that violate dominant social norms, particularly sexual norms.<sup>86</sup>

Der mehrfach für den Oscar nominierte und mit dem Oscar für das beste Drehbuch ausgezeichnete Film wurde nur aufgrund der sexuellen Grenzüberschreitung zu einem US-amerikanischen Publikumsmagneten. Die sexuelle Dimension wiederum war für das irische Publikum sekundär, während die Repräsentation der IRA durch fanatische Individuen, die oberflächliche Behandlung der politischen Dimension sowie die enge Verzahnung von Sexualität und Politik in Irland negative Kritik hervorriefen. *The Crying Game* blieb dabei eine Ausnahme irischer Filme, die auch ohne die Involvierung Hollywoods kommerzielle Erfolge verzeichnen konnten. Dies erreichte Neil Jordan durch die wirkungsvolle Verflechtung der persönlichen mit der politischen Ebene.

#### 5.2.1.3 Dramaturgische Analyse im politischen und historischen Kontext

*The Crying Game* marked a decisive shift from the political arena to the intimacies of the personal which had not been approached in such a bold manner prior to this. As a result, it was a landmark film not just for Irish cinema, but in the manner in which the personal and the political were so intertwined.<sup>87</sup>

*The Crying Game* erforscht Nationalität, Maskulinität sowie Sexualität mit dem politischen Hintergrund des Nordirlandkonflikts.

Jody, ein aus Antigua stammender Brite gehört ebenso wie seine Entführer einer durch die britische Kolonialmacht unterdrückten, ethnischen Gruppe an. Die Wahl eines schwarzen Soldaten ist ein Statement Jordans über die Machenschaften Großbritanniens. Ein Mitglied einer unterdrückten Minderheit wird dabei benützt, um eine weitere kolonisierte ethnische Gesellschaft zu bekämpfen - beide Seiten sind Spielfiguren des britischen Kolonialsystems. Die ethnischen Minderheiten unterscheiden sich lediglich durch ihre Anpassung. In einem Gespräch über Sport favorisiert Jody *Cricket*, den britischen Nationalsport, was seine Assimilierung verdeutlicht, während Fergus *Hurling*, den irischen Sport, der im Zuge des Gaelic Revival wieder belebt wurde, vorzieht. Nationale Zugehörigkeit spielt dabei die entscheidende Rolle. Fergus' existentielle Krise lässt ihn seine nordirische Identität durch die Reise nach Großbritannien hinter sich lassen. Während in Irland nationale Zugehörigkeit das wichtigste Identifikationsmerkmal ist, scheint Fergus' Nationalität in London und vor allem für Dil völlig irrelevant zu sein.

---

<sup>86</sup> Ashby, Justine, Higson, Andrew (Edited by): British Cinema - Past and Present. London: Routledge, 2000. S. 75.

<sup>87</sup> Rockett, Emer and Kevin: Neil Jordan - Exploring Boundaries - Contemporary Irish Filmmakers. Dublin: The Liffey Press, 2003. S. 142.

Fergus' Motivation der IRA-Mitgliedschaft ist, im Vergleich zu *Angel*, zwar nicht persönlicher Natur, doch beschränkt sich seine politische Überzeugung auf die unmotivierte Wiederholung gängiger IRA-Rhetorik gegen die britische Besatzungsmacht. Im Gegensatz zu den anderen zwei IRA-Repräsentanten, Peter und Jude, ist Fergus' Charakter moralisch, sensibel und wandlungsfähig. Die zwei Figuren Jude und Peter sind radikale Fanatiker, die bis zu ihrem Tod krampfhaft an der republikanischen Ideologie festhalten. Ihre politische Motivation lässt sich am besten mit der zentralen Fabel des Filmes erklären. Jody erzählt Fergus während seiner Geiselhaft die Geschichte über den Frosch und den Skorpion. Ein Skorpion will fließendes Gewässer überqueren und fragt einen Frosch, ob dieser ihn auf seinem Rücken an das andere Ufer bringen kann. Der Frosch lehnt aus Angst, der Skorpion würde ihn stechen, ab. Der Skorpion überredet ihn mit dem Argument, dass es schließlich nicht in seinem Interesse wäre, den Frosch zu stechen, da sie dann beide untergehen würden. So lässt sich der Frosch darauf ein. Doch als sie bei der Hälfte des Weges angekommen sind, sticht der Skorpion den Frosch. Der Frosch fragt ihn, warum er das gemacht habe, schließlich werden nun beide ertrinken. Der Skorpion antwortet: 'I can't help, it's in my nature'. So weiss auch Jody, dass er sterben wird, da es in der Natur der IRA liegt, britische Soldaten zu bekämpfen – ohne logische Reflektion oder Rücksicht auf das eigene Leben. Die Parabel spiegelt eine determinierte Weltanschauung wider und wendet diese auf die IRA an. Jude und Peter sind bestimmt in ihrem Fanatismus und handeln bis zu ihrem Tod so wie es in ihrer Natur – der determinierten, selbstzerstörerischen Gewalt der IRA – liegt. Fergus versucht dieser Determination zu entkommen, doch wird er von der fatalen Kraft der republikanischen Gewalt – verkörpert von Jude und Peter - auch in Großbritannien eingeholt.

Die Erzählung über den Frosch und den Skorpion ist um das Überqueren von Wasser aufgebaut - als Metapher für das Überqueren von Wasser, wenn man von Irland nach Großbritannien reist. Jody's Reise über das Wasser bringt ihm den Tod, genauso wie später Jude und Peter. Fergus' macht mit dem Überschreiten des Wassers eine existentielle Transformation durch. Um seine Identitätskrise zu überwinden, muss er seine politischen, nationalen und sexuellen Konventionen ablegen, nur so kann er der determinierten Gewalt der IRA entkommen und zu seiner wahren Identität finden.

Ultimately, the film is best read as reflecting the continuing assertion of the validity of identity politics over State politics. Jordan himself has said of the film:

To me it had lot to do with the IRA at the time, to see if they could change. Could people's narrow identifications of themselves change? This country has been blighted with a sense of exclusive identification of people who see themselves as Catholic, Protestant, Unionist or Nationalist. It was an exploration of self. That's what I wanted to do with it. If you strip away all the masks these human beings wear, is anything left underneath? Is anything left for Fergus when all this stuff is stripped away from him? In fact, there is, and he turns out to be a human being.<sup>88</sup>

Die politische Gewalt der IRA dient dabei als Auslöser der existentiellen Männlichkeits- bzw. Identitätskrise Fergus'. Er scheitert sowohl an der distanzierten Bewachung der Gei-

---

<sup>88</sup> Barton, Ruth: *Irish National Cinema*. London: Routledge, 2004. S. 128.

sel als auch bei dem Auftrag, Jody zu töten. Das Versagen als Mitglied der IRA ist für Fergus' Zweifel an der eigenen Maskulinität ausschlaggebend. Aufgrund dieser existenziellen Krise, sowie den Schuldgefühlen gegenüber Jody lässt Fergus seine Identität hinter sich. Die Liebesbeziehung zu der transsexuellen Dil verstärkt jedoch seine Bedenken über die eigene Männlichkeit. Fergus macht eine stark feminine Entwicklung durch, was im Kontrast zu der Repräsentation der Frauen im Film steht. Jude ist die einzige biologische Frau, die ihren Körper als Waffe für den Terrorismus einsetzt, um Jody in die Falle zu locken. Während Fergus im Laufe des Films immer sensibler und femininer wird, macht Jude eine stark maskuline Entwicklung durch. Jude wird zu dem politischen Terroristen der Fergus nie sein wird, ihr Körper zur tödlichen Waffe des Terrorismus. Jude symbolisiert irische Determinierung und hält bis zu ihrem Tod an der republikanischen Ideologie fest. Durch Judes Charakter werden Politik und Sexualität stark vermischt. Der nordirische Konflikt um geographisches Gebiet wird auf körperlichem Terrain ausgetragen. Jude wird gewalttätiger und maskuliner als Fergus, symbolisiert dadurch seine Vergangenheit, die irrationale Gewalt, die ihn in London einholt. „In the same way, the Irish struggle spills over from Belfast into mainland British lives, putting a bomb under all comfortable prejudices and arm's-length perspectives.“<sup>89</sup>

Jude transformiert politische Macht in sexuelle, einerseits bei der Entführung Jodys und später bei der Erpressung von Fergus. So zwingt sie Fergus zu dem Attentat - mit der Waffe in der einen und Fergus' Penis in der anderen Hand. Nach dem gescheiterten Anschlag will Jude Fergus aufgrund seines Verrates an Irland töten. Der weibliche Körper – die terroristische Waffe, durch die Jody den Tod fand – wird von Dil, der nicht biologischen Frau, zerstört. Das eigentliche Liebesdreieck des Films ist das zwischen drei Männern, Jody, Fergus und Dil, welches durch die Intervenierung Judes bzw. der IRA gestört wird. Die Beziehung Fergus zu Jody ist dabei die Quintessenz der Filmhandlung. Die Motivation von Fergus geht über Freundschaft und Schuldgefühle hinaus, er identifiziert sich vermehrt mit dem toten Jody, träumt von ihm, auch während intimer Momente mit Dil ist Jody präsent. Diese freundschaftliche Solidarität bzw. das homoerotische Band zwischen den zwei Männern wird durch das sexuelle Verhältnis zu Jude und später zu Dil aufrechterhalten.

*The Crying Game* verbindet die nationalen Troubles mit einem inneren Konflikt, untersucht Grenzen und Identitäten nicht auf der Landkarte, sondern in der menschlichen, sexuellen Psyche und verbindet den Kampf um territoriale Gebiete mit dem um körperliche.

The Crying Game's erogenous and geographical zones are such borderlands where national, racial, and sexual identities resist historical and cultural equations between skin colour and privilege, between sex organs and sexuality.<sup>90</sup>

---

<sup>89</sup> McKillop, James (edited by): Contemporary Irish Cinema - From The Quite Man to Dancing at Lughnasa, New York: Sayracuse University Press, 1999. S.3.

<sup>90</sup> Ebd. S.86.

Politik wird von der existentiellen Selbstfindung des Protagonisten in den Hintergrund gedrängt. Der politische Kontext wird nicht näher beleuchtet, der Konflikt und die Gründe der britischen Präsenz in Nordirland werden nicht erklärt, die unionistische Seite ist gänzlich abwesend. Die Darstellung der IRA-Mitglieder als entweder kaltblütige Fanatiker, die selbst vor einem Selbstmordattentat für die ´irische Sache` nicht zurückschrecken oder als einen an der republikanischen Ideologie zweifelnden Charakter, der der Gewalt jedoch nicht entkommen kann, greifen die gängige, stereotype Präsentation der IRA in bisherigen Filmen auf.

The Irish themes in Jordan's work include a concern with the metaphysics of political violence, focusing on individuals involved with Northern Ireland's paramilitary organisations and their attempts to start a new life (Angel, *The Crying Game*). The legitimacy of the state is rarely questioned, and it has been argued that the representation of Ireland in these films is a continuation of a British tradition of dehistoricising and desocialising Irish political violence.<sup>91</sup>

Die Abhandlung der politischen und sozialen Dimension ist bei Jordan sekundär, seine Hauptintention liegt eindeutig auf der Untersuchung der "[... ] psycho-sexual dynamics of the family, but most especially around the young male and the oedipal triangulation of desire; the interrelationship of private and public[...]"<sup>92</sup>. Auf dieser Absicht basiert auch Jordans zweiter Film über politische Gewalt in Irland.

## **5.2.2 Michael Collins**

### **5.2.2.1 Kurzinhalt**

He took the view that Collins simply turned the ambitions of Irish nationalism into ´realistic aims` and showed how they could be ´practically achieved`. His ´uniqueness` in Irish history, according to Jordan, was how he masterminded a brutal war and then tried to stop it.<sup>93</sup>

Neil Jordan umreißt in seiner epischen Geschichtsverfilmung die historische Zeitspanne von 1916 bis 1922 im Leben des Protagonisten, der in diesen Jahren zu den führenden Persönlichkeiten der irischen Unabhängigkeit wurde. In den sechs Jahren machte Collins eine Entwicklung vom Gründer der IRA und militärischen Anführer zum kompromissbereiten Politiker durch, dessen oberste Priorität der Frieden geworden war.

Die Filmhandlung setzt am Ende des Easter Risings ein und endet mit dem Tod Collins'.

### **5.2.2.2 Entstehung/ Rezeption**

Historische Thematiken verpackt in Big Budget Filmen erfuhren in den 90er Jahren durch Regisseure wie Steven Spielberg und Oliver Stone einen kommerziellen Aufschwung, wobei versucht wurde, das Interesse des Publikums an politischer Vergangenheit durch per-

---

<sup>91</sup> Caughie, John with Kevin Rockett: *The Companion to British and Irish Cinema*. London: Cassell, 1996. S.93.

<sup>92</sup> Ebd. S.1.

<sup>93</sup> Rockett, Emer and Kevin: *Neil Jordan - Exploring Boundaries. Contemporary Irish Filmmakers*. Dublin: The Liffey Press, 2003. S.272.

sönliche und melodramatische Dimensionen anziehen. So auch bei Neil Jordans groß produziertem Hollywood Epos *Michael Collins*. Der kommerzielle Erfolg von *Interview with a Vampire* (1994) führte neben dem Waffenstillstand der IRA ab 1994 dazu, dass *Warner Brothers* schließlich sein lang ersehntes Projekt über das Leben und die Zeit von Michael Collins unterstützte. Die 25 Millionen Dollar Produktion war der bis dahin größte Film eines irischen Regisseurs, der jemals in und über Irland gedreht wurde. Ohne die Involvement eines Hollywoodkonzerns und der Steuererleichterung durch die *Section 35* wäre die groß angelegte historische Rekonstruktion Dublins der Zeit des Easter Risings nicht möglich gewesen. Der hauptsächlich in Dublin gedrehte Film ging 1995 in Produktion und schuf in der Hauptstadt das bis dahin größte Filmset irischer Filmgeschichte.

Während die Umstände des Filmdrehs durch den Waffenstillstand der IRA ab 1994 und den sich positiv entwickelnden Friedensprozess günstiger nicht hätten sein können, wurde das Erscheinen des Films 1996 von dem Ende der Waffenruhe der IRA und einer Anschlagreihe in Großbritannien überschattet. „A film produced as part of an optimistic peaceful future was going to be released into a very different world of British/Irish politics.“<sup>94</sup>

Der Film über den *‘Man who made Ireland’*, den Gründer der IRA, rief in Großbritannien durch das Wiederaufleben terroristischer Gewalt, heftige Kritik hervor. Britische Pressestimmen warfen Jordan vor, die republikanische Gewalt zu romantisieren und den Terrorismus als einzige Möglichkeit auf dem Weg zum Frieden darzustellen. Aus der oberflächlichen Darstellung der Briten resultierten Anklagen seitens der Presse, der Film sei anti-britische IRA-Propaganda. Während *Michael Collins* in Großbritannien und den USA an den Kinokassen wider Erwarten geringe Erfolge verzeichnen konnte, brach der Film in Irland alle Kinorekorde - das Erscheinen wurde zu einem nationalen Großereignis.

The Irish popular response to the film, whatever its limitations as a Hollywood *‘epic’* or as *‘history’*, clearly demonstrated that there was welcome for this most painful and suppressed period of Irish history being brought to the surface. Taking over € 5 million at the Irish box office, it was the most popular film yet to have been released in Ireland.<sup>95</sup>

Doch trotz größter Popularität in Irland erntete Jordan auch negative Kritik seitens der nationalen Presse und löste sogar sowohl in Massenmedien als auch in akademischen Kreisen kontroverse Debatten über den Revisionismus irischer Geschichte aus.

Die Geschichtsverfilmung wurde vor allem wegen der vermeintlichen Romantisierung des militärischen Republikanismus von Revisionisten stark kritisiert, da durch den zeitgleichen, sich sehr schwierig gestaltenden Friedensprozess die Ereignisse dieser Periode eine bedeutende Aktualität bekamen. Grundlegende Mythen der Provisional IRA stützten sich auf die Gründung der IRA von 1919 und der bewaffnete Kampf wurde durch den historischen Bezug auf diese Epoche Irlands legitimiert.

---

<sup>94</sup> Rockett, Emer and Kevin: Neil Jordan - Exploring Boundaries. Contemporary Irish Filmmakers. Dublin: The Liffey Press, 2003. S. 273.

<sup>95</sup> Ebd. S.175.

The issue for the 'revisionist' camp was that history should have been safely confined to the past and the very ordinary nature of Collins' s task- running a war like an efficient business - was too close to recent events in Northern Ireland.<sup>96</sup>

Die Parallelen des Films, wie die Verhandlungen über Irlands Zukunft von 1921 zu den Gesprächen der 90er Jahre, des IRA-Führers Michael Collins zu Gerry Adams, stellten Jordans Interpretation in den Mittelpunkt von Diskussionen über vermittelnde Werte und Botschaften des Films. „The years covered by the film are not in the past. In the eyes of the IRA they are unresolved. That is why the film is potentially so inflammatory. It will summon up the ghosts.“<sup>97</sup>

*Michael Collins* wurde zu einem Prisma, durch welches die aktuellen Entwicklungen Nordirlands gelesen wurden. Wie Michael Collins 1921, versuchten einstige Männer der Gewalt, Gerry Adams und Martin McGuinness, in den 90er Jahren einen friedlichen, konstitutionellen Weg zur Lösung des Konflikts zu beschreiten - stets mit der Gefahr, dass radikale Republikaner dagegen vorgehen. Die Provisional IRA führte ab 1969 den Kampf um ein vereinigtes Irland fort und revisionistische Historiker befürchteten, dass die terroristische Organisation sich durch *Michael Collins* in ihrer historisch verankerten Rechtfertigung des bewaffneten Kampfes bestätigt sieht.

It may end with the admonition that Collins died as he was trying 'to take the gun out of Irish politics' but, given that it has so effectively celebrated its hero as a strategist and as the father of guerrilla warfare, there is little sense that progress may be made through a new policy of negotiation and conciliation.<sup>98</sup>

Das revisionistische Lager sah in Jordans Werk die Wiederaufnahme der traditionellen, nationalistischen Denkmuster durch eine Mystifizierung des republikanischen Unabhängigkeitskampfes sowie eine Romantisierung des gewaltbereiten Republikanismus. Auch für die eindimensionale Darstellung des Protagonisten und Helden des Filmes, Michael Collins, wurde Jordan kritisiert, da zum Beispiel die konservativen, regressiven Einflüsse, die auch von Michael Collins ausgingen, in dem Film ignoriert werden.

Collins' role in creating the stiflingly conservative Catholic Ireland of recent memory, for example, is absent, and he emerges from the film as a courageous, if sadly misunderstood, hero in the naive Hollywood mould.<sup>99</sup>

Neben den aktuellen Bezügen wurde Neil Jordan auch wegen seinen dramaturgisch bedingten, historischen Unzulänglichkeiten kritisiert, wie zum Beispiel das anachronistische Einbauen einer Autobombe in die 20er Jahre, die einen Polizeibeamten aus Belfast in die Luft sprengt. Diese Szene, als einzige des gesamten Films, in der ein unionistischer Charakter gezeigt wird, löste außerdem in der protestantischen Bevölkerung Unmut über die mangelnde Repräsentation der unionistischen Gemeinde aus. „For the Unionist audience

---

<sup>96</sup> Rockett, Emer and Kevin: Neil Jordan - Exploring Boundaries. Contemporary Irish Filmmakers. Dublin: The Liffey Press, 2003. S. 175.

<sup>97</sup> McKillop, James (edited by): Contemporary Irish Cinema - From The Quite Man to Dancing at Lughnasa, New York: Sayracuse University Press, 1999. S.22.

<sup>98</sup> Barton, Ruth: Irish National Cinema. London: Routledge, 2004. S. 144.

<sup>99</sup> McLoone, Martin: Irish Film - The Emergence of a Contemporary Cinema. London: British Film Insitute, 2000. S.218.

of Northern Ireland, then, Jordan's *Michael Collins* crosses the border and visualizes them out of history."<sup>100</sup>

### 5.2.2.3 Dramaturgische Analyse im politischen und historischen Kontext

Durch die Involvierung eines Hollywood Studios lag die Hauptintention in der größtmöglichen internationalen Anziehungskraft des Films, was neben historischen Ungereimtheiten auch eine stark emotionale Aufladung der historischen Ereignisse sowie die Besetzung der Rolle von Kitty Kiernan mit Julia Roberts bedingte. Jordan musste universeller Dramaturgie folgen, um die politische Handlung den Erwartungen vor allem des US-amerikanischen Publikums anzupassen.

In other words, what we have here is a national film text in international form, that is, an Irish story, told from an Irish point of view, reflecting on the period of Ireland's struggle for independence, but narrated in classical Hollywood style.<sup>101</sup>

Die Narration von *Michael Collins* folgt den Konventionen eines klassischen Hollywood Filmes. Mit der Spannungsgeladenheit eines Thrillers und dem Einbauen einer melodramatischen Liebesbeziehung konzentriert sich Jordan somit auf eine privatisierte Wahrnehmung der historischen Periode. Der Protagonist wird dabei sowohl in einem privaten als auch öffentlichen Konflikt dargestellt. Durch die starke Verzahnung von politischen und persönlichen Sphären wird der dramaturgische Effekt, der Spannungsbogen durch die gesamte Handlung aufrechterhalten. So wird die Geschichte einer Nation zu einer Geschichte zwischenmenschlicher Beziehungen transformiert.

*Michael Collins* beginnt mit einem geschriebenen Prolog, der dem Zuseher einen kurzen Überblick über irische Geschichte liefert und die folgende Handlung historisch einordnet, sowie die Aufmerksamkeit auf den Protagonisten lenkt. Dem folgt eine Szene, in der Kitty, die Verlobte von Michael Collins, über dessen Tod informiert wird. Diese Vorwegnahme am Anfang des Filmes wurde, auf Bitten von *Warner Brothers*, nachträglich addiert, um das US-amerikanische Publikum auf den Tod des Protagonisten vorzubereiten.

You have to tell them at the start that he dies, otherwise they'll think he goes on to become president of Ireland and will be disappointed.<sup>102</sup>

In *Michael Collins* gibt es zwei Handlungsstränge rund um den Protagonisten (Liam Neeson) - den auf einer privaten, emotionalen Ebene und den einer öffentlichen, politischen Dimension - die zwar unabhängig voneinander existieren, während des Films durch Parallelmontagen immer wieder zusammenfallen.

---

<sup>100</sup> McKillop, James (edited by): *Contemporary Irish Cinema - From The Quite Man to Dancing at Lughnasa*, New York: Syracuse University Press, 1999. S.28.

<sup>101</sup> Merivirta-Chakrabarti, Rita: *Between Irish National Cinema and Hollywood: Neil Jordan's Michael Collins*. (Issue 2 – 2007), In: *Estudios-Irlandeses*. URL: [www.estudiosirlandeses.org/](http://www.estudiosirlandeses.org/) Zugriff am 10.08.2009

<sup>102</sup> Merivirta-Chakrabarti, Rita: *Between Irish National Cinema and Hollywood: Neil Jordan's Michael Collins*. (Issue 2 – 2007), In: *Estudios-Irlandeses*. URL: [www.estudiosirlandeses.org](http://www.estudiosirlandeses.org/) , Zugriff am 10.08.2009.



As a result, what is seen is Jordan's clearest representation of his attitude to the relationship of the violent male world of the public sphere and how it impinges adversely on the private world of the domestic sphere.<sup>103</sup>

Die historische Verfilmung über Collins' Leben konzentriert sich zum einen auf seine tiefe freundschaftliche Beziehung zu Harry Boland (Aidan Quinn), der ebenfalls in den irischen Unabhängigkeitskampf involviert ist, sowie der Liebesbeziehung zu seiner späteren Verlobten Kitty Kiernan. Sowohl Collins als auch Boland werben um die Gunst Kittys, die sich letzten Endes für Collins entscheidet.

As Meaney argues, '[a]rgument over land is a frequent plot device and it is almost always linked to a dispute over or with a woman'. This also seems to be the case of Collins's and Boland's fight over Kitty's love. Jordan's visualization of the political relationship between these two friends through the more intimate romantic relationship both of them have with Kitty in *Michael Collins* it is precisely romance that provokes political division.<sup>104</sup>

Die Spaltung der Freundschaft durch die emotionale Komponente führt schließlich in die politische Separation von Collins und Harry Boland, welcher sich nach dem Vertragsabschluss auf die Seite de Valeras (Alan Rickman) stellt. Diese emotionale Motivation der politischen Spaltung der beiden wird von Historikern dementiert.

Although it is historically documented that these two friends courted the same woman, Harry's rejection of the Treaty and 'his distancing himself from Collins' was, as Coogan explains, 'politically, not romantically motivated'.<sup>105</sup>

Der romantische Handlungsstrang dient einerseits zum dramaturgischen Ausbau der Freundschaft zwischen Collins und Boland, die schließlich mit der politischen Dimension zusammenfällt. Andererseits dient die Liebesgeschichte zur Formierung eines universellen Rahmens über die politische Handlung, die eine stärkere Identifikation und dadurch bedingtes Mitfühlen ermöglicht. Die Tragik um den frühen Tod Collins' wird durch die emotionale Aufladung intensiviert. Doch ist die Liebesgeschichte für die eigentliche historische Auseinandersetzung mit Collins' Leben unwesentlich.

When commenting on the 'lack of depth of Kitty's character', Rockett and Rockett note that her apolitical personality 'renders her somewhat irrelevant to the film, which though 'about' the life of Collins is foremost a political exploration'.<sup>106</sup>

Doch auch innerhalb der politischen Sphäre, die die Beziehungskonstellation von Collins, Boland und de Valera miteinschließt, werden politische Maßnahmen durch emotionale Beweggründe erklärt.

Jordan nimmt dabei eindeutig die Seite der Vertragsbefürworter um Collins ein, während die Vertragsgegner, hauptsächlich von de Valera repräsentiert, stark dämonisiert werden.

---

<sup>103</sup> Rockett, Emer and Kevin: Neil Jordan - Exploring Boundaries. Contemporary Irish Filmmakers. Dublin: The Liffey Press, 2003. S. 165.

<sup>104</sup> Villar-Argáiz, Pilar: Latter-day Mother Irelands: The Role of Women in *Michael Collins* and *The Wind that Shakes the Barley*. (Issue 2- 2007), In: Estudios-Irlandeses. URL: : [www.estudiosirlandeses.org](http://www.estudiosirlandeses.org) , Zugriff am 10.08.2009.

<sup>105</sup> Villar-Argáiz, Pilar: Latter-day Mother Irelands: The Role of Women in *Michael Collins* and *The Wind that Shakes the Barley*. (Issue 2- 2007), In: Estudios Irlandeses. URL: [www.estudiosirlandeses.org](http://www.estudiosirlandeses.org) , Zugriff am 10.08.2009.

<sup>106</sup> Villar-Argáiz, Pilar: Latter-day Mother Irelands: The Role of Women in *Michael Collins* and *The Wind that Shakes the Barley*. (Issue 2- 2007), In: Estudios Irlandeses. URL: [www.estudiosirlandeses.org](http://www.estudiosirlandeses.org) , Zugriff am 10.08.2009.

Historische Unklarheiten, wie die Frage, warum de Valera darauf bestand, dass Harry Boland ihn bei seiner Amerikareise begleitet, werden durch persönliche Motivation de Valeras - den Neid auf die tiefe Freundschaft von Boland und Collins - erklärt. Michael Collins nimmt eindeutig die Rolle des tragischen Helden ein, während de Valera die Rolle seines Gegenspielers – des konventionellen Antagonisten - zugeschrieben wird. Allein die Besetzung der Hauptrolle mit dem beliebten irischen Schauspieler Liam Neeson leitet die Sympathien des Publikums in Richtung des Protagonisten. „As Jordan himself says about the Neeson persona, ‘He could bury his grandmother in concrete and you would still sympathise with him’ .“<sup>107</sup>

Jordan erklärt politische Entscheidungen de Valeras mit rein persönlicher Motivation. Während de Valeras Gefängnisaufenthalt übernimmt Collins erfolgreich die Führung der republikanischen Bewegung. De Valera – getrieben von Neid und Verbitterung darüber, dass Collins und seine rechte Hand Boland durch praktisches Handeln die Republik erreichen könnten, über die er selbst lediglich theoretisch spricht – versucht zunächst einen Keil zwischen Collins und Boland zu treiben. Zusammen mit Boland bereist de Valera die USA, von der Idee der Unabhängigkeit träumend, während Michael Collins aktiv für diese kämpft und das gemeinsame Ziel in Realität umsetzt. Diese Realität des brutalen Krieges ist es auch, die Michael Collins dazu bewegt, schließlich den friedlichen, kompromissbereiten Weg einzuschlagen. De Valera schickt den politisch unerfahrenen Collins zu den Verhandlungen mit den mächtigsten Vertretern Großbritanniens dieser Zeit, damit nicht er selbst die schlechte Nachricht nach Hause bringen muss. Weiters impliziert Jordan, dass de Valera in den tödlichen Hinterhalt involviert war, der Michael Collins das Leben kostete. In der Repräsentation de Valeras als manipulierende, hinterlistige Persönlichkeit, die nicht nur die hard-liner der IRA in den Bürgerkrieg gegen den einstigen Mitverbündeten Collins und den jungen Irish Free State führte, sondern auch in den Tod Collins durch Mitwissen verwickelt war, sahen Historiker eine sehr problematische und explosive Interpretation Jordans. Die politische Motivation der gesamten Anti-Treaty IRA, die für den Bürgerkrieg verantwortlich war, wird dabei auf individuelle, persönliche Beweggründe de Valeras reduziert. Eine Analyse der politischen und sozialen Gründe für den Bürgerkrieg, wie den marxistisch-sozialen Ansichten der Vertragsgegner, bleibt unerforscht. Die Filmhandlung konzentriert sich so stark auf emotionale Dimensionen, auf Feindschaft und Liebe, dass politisch sehr relevante Ereignisse, wie die Verhandlungen in London und Collins' innerer Konflikt über den Vertrag, vollständig ausgelassen werden. Das für den dramaturgischen Aufbau des Filmes irrelevante Ereignis wird für das Publikum durch ein, eigentlich an Kitty gerichtetes, Voice-Over von Michael Collins zusammengefasst.

Jordan justifies this omission by arguing that it would increase the film's budget (as it would have implied including new characters and the new setting of London). In the diary that prefaces his

---

<sup>107</sup> McLoone, Martin: Irish Film - The Emergence of a Contemporary Cinema. London: British Film Institute, 2000. S. 9.

screenplay, Jordan admits having taken 'greatest' liberties with historical facts for the sake of narrative dynamism.<sup>108</sup>

Durch die Konzentration auf die Feindschaft Collins und de Valeras und der Auslassung der Verhandlungen wird zugleich der Rolle der britischen Regierung in der Teilung der Bevölkerung Irlands keine Beachtung geschenkt. Auch die völlige Absenz der Unionisten lässt die Frage, warum die Teilung, die die spätere Entwicklung Irlands so maßgeblich beeinflusste, unumgänglich war, unbeantwortet.

Auch die Darstellung der politischen Gewalt dieser Zeit ist fragmentartig und unzureichend. So wird durch die starke Konzentration auf Collins und somit auf Dublin das Ausmaß des anglo-irischen Krieges nicht vermittelt. Der eigentliche Guerilla-Krieg der *flying columns* in ruralen Gebieten bleibt in Jordans Film gänzlich unbeachtet. In der Darstellung des urbanen Krieges der IRA hingegen bediente sich Jordan ästhetischen Genrekonventionen eines Gangsterfilms. Vor allem die Ermordung britischer Geheimagenten durch die *Twelve Apostel* lehnt sich stark an die Ästhetik von Francis Ford Coppolas *The Godfather* an. Die Parallelmontage von den gewaltvollen Szenen mit intimen Liebesszenen zwischen Collins und Kitty, von privatem Frieden und Gewalt imitieren Coppolas Meisterwerk.

As Luke Gibbons (1997: 51) has noted, with its reference to *The Godfather* films and exploitation of the gangster genre in its depiction of the War of Independence, *Michael Collins* draws analogies between the 1916 to 1922 period and the contemporary conflict in Northern Ireland. In the 1970s and the 1980s, when describing the activities of the republican paramilitaries, British authorities often invoked the image of the *Godfather* and used it as a rhetorical weapon. Thus the leaders of Sinn Féin could be labelled as 'Godfathers' and political violence as 'organised crime' *Michael Collins* uses the same means in an earlier historical context to a powerful effect.<sup>109</sup>

Diese Metapher der politischen Gewalt als organisierte Kriminalität diente Jordan sowohl als starkes dramaturgisches Mittel, sowie als Kritik an der vereinfachten Darstellung der politischen Gewalt durch die britischen Medien und Staatsrepräsentanten, die die Aktionen der IRA öffentlich mit der organisierten Gewalt einer Mafiaorganisation verglichen. Doch nicht nur durch diese Szene zieht Neil Jordan visuelle Parallelen zu dem späteren Nordirlandkonflikt. Die gepanzerten Fahrzeuge der britischen Soldaten während des Massakers im Croke Park – für diese historische Periode zu modern - sind ebenso wie die Autobombe eine historische Ungenauigkeit, die jedoch stark mit gegenwärtigen Bildern Nordirlands assoziiert werden können. Jordans Aufarbeitung der Entstehung politischer Gewalt der IRA kann somit als Metapher für die Gewalt und Entwicklung der republikanischen Bewegung in der Zeit, als der Film erschien, gelesen werden. Dabei nimmt Jordan in der sehr sympathischen Darstellung Collins' eindeutig die Seite der Befürworter des

---

<sup>108</sup> Villar-Argáiz, Pilar: Latter-day Mother Ireland: The Role of Women in *Michael Collins* and *The Wind that Shakes the Barley*. (Issue 2- 2007), In: Estudios-Irlandeses. URL: [www.estudiosirlandeses.org](http://www.estudiosirlandeses.org) , Zugriff am 10.08.2009.

<sup>109</sup> Merivirta-Chakrabarti, Rita: Between Irish National Cinema and Hollywood: Neil Jordan's *Michael Collins*. (Issue 2 – 2007), in Estudios-Irlandeses. URL: [www.estudiosirlandeses.org](http://www.estudiosirlandeses.org) , Zugriff am 10.08.2009.

Vertrages, somit der friedlichen Einigung, ein und transformiert dies zu einer Aussage über gegenwärtige politische Ereignisse.

In much the same way, Provisional Sinn Fein and the IRA in Northern Ireland need Gerry Adams and Martin McGuinness to attend peace talks to find a way to disengage from a very long war that cannot be won militarily. But, as with Collins's experience, negotiations carry risks once a compromise is reached.<sup>110</sup>

Der Film wirkt wie eine Stellungnahme gegenüber den radikalen Republikanern, um weitere Tragödien wie den irischen Bürgerkrieg zu vermeiden. Doch trotz des klaren politischen Standpunktes Jordans ist der Film keine politische und soziale Analyse der schwerwiegenden Ereignisse dieser historischen Periode. Mit der Fokussierung auf die zwischenmenschlichen Beziehungen wirkt die politische Dimension sekundär und unzureichend erforscht.

### 5.3 Emotional Melodrama and Politics - Jim Sheridan

The challenge of maintaining a reasonable balance between local culture and history and global expectations has been a consistent element of Jim Sheridan's filmmaking career.<sup>111</sup>

Mit *In the Name of the Father* (1993) knüpfte Sheridan an seinen ersten internationalen Erfolg von 1989 an. Der Film markierte einen Wendepunkt in der Filmkarriere Jim Sheridans. Vor allem durch die Zusammenarbeit mit dem nordirischen Regisseur und Drehbuchautor Terry George wandte sich Sheridan politischen Thematiken zu. Aus der Kooperation mit George, der sich in den 70er Jahren selbst als politischer Häftling im Maze Gefängnis befand, entstand eine Trilogie mit dem Schwerpunkt Nordirland. *In the Name of the Father* war der erste der drei Filme, gefolgt von *Some Mother's Son* (1995) und *The Boxer* (1997). Der erste Film – bei dem Sheridan Regie führte und George das Drehbuch schrieb - blieb jedoch der erfolgreichste der Trilogie. Sheridan und George versuchten dabei, eine Balance zu finden zwischen internationalen Erwartungen und nationaler Thematik, indem sie soziale und politische Dimensionen anhand von zwischenmenschlichen Beziehungen untersuchten.

Am Rand möchte ich erwähnen, dass Sheridans Produktionsfirma *Hell's Kitchen International* in den folgenden Jahren in die Produktion von zwei weiteren Filmen über den Nordirlandkonflikt involviert war. Der erste war *Bloody Sunday* (2002) des britischen Regisseurs Paul Greengrass, ein zum 30. Gedenktag an den Blutsonntag entstandenes Fernsehdokudrama. 2004 beteiligte sich die Produktionsfirma an *Omagh* des britischen Regisseurs Pete Travis. Beide Filme thematisieren jedoch ein nationales, ziviles Trauma, nicht

---

<sup>110</sup>McLoone, Martin: *Irish Film - The Emergence of a Contemporary Cinema*. London: British Film Institute, 2000. S. 25/26.

<sup>111</sup> Barton, Ruth: *Jim Sheridan - Framing the Nation*. Contemporary Irish Filmmakers. Dublin: The Liffey Press, 2002. S.38.

die politische Gewalt der IRA, weshalb ich die beiden Fernsehfilme nicht in die Analyse mit einbeziehen möchte.

### **5.3.1 In the Name of the Father**

#### *5.3.1.1 Kurzinhalt*

Vor der Zusammenfassung der Dramaturgie möchte ich zunächst den historischen Hintergrund der Handlung erläutern.

Der Film stützt sich auf die Biographie *Proved Innocent* des Nordiren Gerry Conlon. Nach einem Bombenanschlag der IRA auf ein Pub in Guildford im Oktober 1974, bei welchem 5 Menschen getötet und 75 verletzt wurden, geriet die britische Polizei unter enormen Druck aus der Öffentlichkeit, die verantwortlichen Terroristen so schnell wie möglich zur Rechenschaft zu ziehen. Kurz nach Wiedereinführung des *Prevention of Terrorism Act*, der eine siebentägige Internierung ohne Anklage erlaubte, wurden Gerry Conlon und drei weitere verdächtige Freunde, die *Guildford Four*, hauptsächlich aufgrund von unglücklichen Zufällen und ihrer nordirischen Identität, festgenommen. Die zwischen 18 und 21 Jahre alten Verdächtigen gestanden nach tagelangen Verhören schließlich die Tat, wurden 1975 vor Gericht angeklagt und zu einer lebenslangen Haftstrafe verurteilt. Auch die Tatsache, dass die Angeklagten vor Gericht beteuerten, dass sie während der Verhöre psychisch sowie physisch misshandelt und somit zu der Unterzeichnung der Geständnisse genötigt wurden, änderte nichts an dem Urteil. Die unschuldigen Jugendlichen wurden zu Sündenböcken der britischen Polizei. Auch sieben Familienmitglieder Gerry Conlons, darunter seine Tante, Onkel, zwei minderjährige Cousins sowie sein Vater – die *Maguire Seven* - wurden vor Gericht der Komplizenschaft beschuldigt und ebenfalls zu jahrelangen Haftstrafen verurteilt. Nur kurze Zeit nach dem Urteil bekannte sich eine IRA-Einheit zu dem Anschlag in Guilford, doch wollten die verantwortlichen Polizeibeamten ihre schwerwiegenden Machenschaften nicht offiziell eingestehen, weshalb diese Informationen niemals an die Öffentlichkeit gelangten. Eine Berufung wurde 1977 abgelehnt und die unschuldigen Häftlinge saßen weitere 12 Jahre im britischen Gefängnis. Durch von Angehörigen ins Leben gerufene Kampagnen geriet der Fall Ende der 80er Jahre wieder in öffentliches Bewusstsein, was 1989 zur Neuuntersuchung des Falles der Guildford Four und schließlich zu ihrer Freilassung führte. Gerrys Vater Giuseppe Conlon verstarb jedoch bereits einige Jahre zuvor in Haft. In dem Gerichtsverfahren kam ans Tageslicht, dass Aussagen des einzigen Zeugen, der Gerry ein Alibi verschafft hätte könne, Charlie Burke, dem Gericht vorsätzlich vorenthalten wurden. Weiters wurden Zeugenaussagen der Guildford Four nachträglich bearbeitet, Passagen addiert bzw. weggenommen. Jedoch wurde keiner der verantwortlichen Polizeibeamten für seine Taten zur Rechenschaft gezogen. Der Fall der Guildford Four markierte einen Tiefpunkt des britischen Rechtssystems. 2005 sprach Tony Blair stellvertretend für die britische Regierung eine öffentliche Entschuldigung aus.

Der Film beginnt mit der Detonation des Pubs in Guildford, gefolgt von einer Texteinblendung, die den Anschlag historisch einordnet. Fortan setzt die retrospektive Handlung ein, in die Gerry Conlons Stimme einführt – eigentlich gerichtet an die Anwältin Gareth Pierce. Der jugendliche Gerry (Daniel Day-Lewis) versucht sich in Belfast als arbeitsloser Katholik durch Kleinkriminalität über Wasser zu halten. Gerry gerät dabei in das Visier der `Polizeimacht` IRA, die ihm *knee capping* als Bestrafung seiner kriminellen Aktionen androhen. Sein besorgter Vater Giuseppe (Pete Postlethwaite) schickt ihn daraufhin nach England, wo Gerry bei seiner Tante Annie Maguire leben und Arbeit finden soll. Auf der Fähre nach England trifft Gerry seinen ehemaligen Schulfreund Paul Hill wieder und zusammen finden sie Unterschlupf in einer Londoner Hippie Kommune. Nach internen Streitereien werden die zwei Freunde – an dem Abend des Bombenanschlages - obdachlos und verbringen die Nacht auf einer Parkbank, wo sie die Bekanntschaft des irischen Obdachlosen Charlie Burke machen. Zurück in Belfast wird Gerry kurze Zeit später ohne Anklage verhaftet und zu Verhören nach Großbritannien gebracht. Durch physische Misshandlungen und psychische Einschüchterung wird Gerry dazu genötigt, das vorgefertigte Geständnis zu unterschreiben, wie auch die weiteren drei Verdächtigten – Paul Hill sowie zwei Mitglieder der Londoner Hippie Kommune. In dem folgenden Gerichtsverfahren werden die *Guildford Four* sowie *Maguire Seven* – die als Netzwerk der IRA für das Bauen der Bombe verantwortlich gemacht werden - zu lebenslangen bzw. langjährigen Haftstrafen verurteilt. Im Gefängnis, wo sich der Großteil der Filmhandlung abspielt, teilen sich Vater und Sohn eine Zelle. Während Giuseppe die Hoffnung auf Gerechtigkeit nicht aufgibt, und versucht mit Briefkampagnen auf sein Schicksal aufmerksam zu machen, hat Gerry den Glauben in den legalen, juristischen Weg sowie in seinen passiven, kranken Vater verloren. In einer Zwischenszene erfährt man, dass bereits kurze Zeit nach den Urteilen, sich ein IRA-Mitglied, Joe McAndrew, zu dem Anschlag in Guildford bekennt. McAndrew wird in das Gefängnis gebracht in dem sich auch die Conlons befinden. Die radikale Rhetorik und der aktive Widerstand McAndrews üben auf Gerry eine Anziehung aus, während sich die Beziehung zu seinem biologischen Vater verschlechtert. Nach etwa fünf Jahren Haftstrafe nimmt sich die Anwältin Gareth Pierce (Emma Thompson) dem Fall der Conlons an, wobei Gerry zunächst den friedlichen, legalen Widerstand nicht unterstützen will. Nach einem brutalen Angriff McAndrews auf einen Gefängniswärter wendet sich Gerry jedoch von dem gewaltvollen Weg ab, akzeptiert das friedliche Wesen seines Vaters und unterstützt dessen Kampagne aktiv. Kurze Zeit später erliegt Giuseppe seiner Lungenkrankheit. Gerry führt fortan den Kampf um Gerechtigkeit fort – im Namen seines Vaters. Ab diesem Zeitpunkt setzt die gegenwärtige Handlung des Filmes ein. Gerry kooperiert mit der britischen Anwältin Pierce, woraus schließlich die Wiederaufnahme des Falles vor Gericht resultiert. Durch einen glücklichen Zufall gelang Gareth Pierce an wichtiges Beweismaterial – eine Akte über die verleugnete Identität Charlie Burkes, welche die Unschuld Con-

lons vor Gericht beweist. Die Guildford Four werden nach 15 Jahren freigesprochen. Die Maguire Seven haben zu dem Zeitpunkt der Gerichtsverhandlung bereits ihre gesamten Haftstrafen zwischen 4 und 15 Jahren abgesessen, weshalb ihre Fälle nicht erneut vor Gericht kommen. Genauso wird Giuseppe, aufgrund seines frühen Todes, nicht offiziell vor Gericht für unschuldig befunden. In der letzten Szene stellt sich Gerry dem medialen Ansturm vor dem Gerichtssaal und betont, dass der Fall nicht abgeschlossen ist, bevor auch die Maguire Seven öffentlich für unschuldig erklärt werden. Auch sein Vater `should be proved innocent` .

### 5.3.1.2 Entstehung/ Rezeption

Sheridan may not have intended to become a political filmmaker, but it is hard to deny the importance of this film within the political atmosphere of the 1990s.<sup>112</sup>

Der Film ist eine irisch-amerikanische Co-Produktion zwischen Sheridans eigener Produktionsfirma *Hell's Kitchen* und *Universal Pictures*.

Durch die mehr politischen Filme, beginnend mit *In the Name of the Father* fand sich Jim Sheridan inmitten eines medialen Sturms wieder und zeigte die allgemeine Position von Filmemachern, die sich während des laufenden, noch sehr brüchigen Friedensprozesses mit Aspekten des Nordirlandkonflikts auseinandersetzen.

Während den Troubles wurde die britische Rolle in dem Konflikt in Massenmedien erfolgreich ignoriert, Fehler des Militärs oder der Justiz wurden so gut wie möglich unter den Teppich gekehrt und nicht öffentlich eingestanden. Die Verfilmung eines der größten Tiefpunkte britischer Rechtsgeschichte war aus diesem Grund besonders explosiv und ließ Sheridan nicht um heftige, feindselige Kritik seitens der britischen Presse herumkommen. Zu der Zeit der Erscheinung von *In the Name of the Father* befand sich der Peace Process in einem Anfangsstadium, das Verhältnis Großbritanniens zu der Republik Irland war noch sehr wackelig. Mit seiner filmischen Anklage staatlicher Institutionen Großbritanniens, eines korrupten, brutalen und rücksichtslosen Polizeiwesens traf Jordan einen sehr wunden Punkt irisch-britischer Vergangenheit.

In particular, its suggestions that the British State was capable of engaging in actions that were as reprehensible as those generally associated with paramilitary activity - physical torture, mental abuse and the taking of innocent lives- locates the film within a very small niche of critics of an institution that has, during the course of the Troubles, successfully deflected attention from its less salubrious policies.<sup>113</sup>

Die Verfilmung einer wahren Begebenheit, die das britische Justizsystem mit schwerwiegenden Fehlern wie dem Machtmissbrauch des Terrorismus Acts konfrontierte, führte vor allem seitens der konservativen britischen Presse zu heftiger, negativer Resonanz.

Der allgemeine Wahrheitsgehalt des Filmes konnte dabei jedoch schwer dementiert werden und so wurden kleine Veränderungen der historischen Fakten in den Fokus der nega-

---

<sup>112</sup> Barton, Ruth: *Jim Sheridan - Framing the Nation. Contemporary Irish Filmmakers*. Dublin: The Liffey Press, 2002. S.96.

<sup>113</sup> Ebd. S.74/ 75.

tiven Kritik gerückt. Tatsachen wie die, dass Vater und Sohn sich weder in demselben Gefängnis noch in derselben Zelle befanden, wurden zur Angriffsfläche für Kritiker. Weiters wurde der Fall der Maguire Seven in einem separaten Gerichtsverfahren untersucht, Charles Burke war kein Obdachloser und Gareth Pierce wurde mit dem Fall erst kurz vor dem Ende vertraut gemacht. Diese historischen Unkorrektheiten dienten Sheridan jedoch lediglich für den dramaturgischen Ausbau der Filmhandlung und verdrehten keinesfalls die Tatsache, dass unschuldige Menschen verurteilt wurden. "Attacking a film for its standards of journalism, accusing it of distortion, was a deliberately inappropriate, indeed, pre-emptive strike by a hostile British news media."<sup>114</sup> Die feinseligen Reaktionen bezüglich der verdrehten Fakten des Filmes lenkten erfolgreich von der eigentlichen Aussage über die juristische Ungerechtigkeit ab.

Die englische Presse und Regierung befürchteten außerdem, dass der Film die historisch bedingte Wut der irischen Bevölkerung auf den britischen Staat intensivieren könnte. So macht Sheridan zum Beispiel mit der Schrifteinfügung am Ende des Films darauf aufmerksam, dass keiner der, für die erzwungenen Geständnisse verantwortlichen Polizeibeamten zur Rechenschaft gezogen wurde. Gareth Pierce kommt nur aufgrund von betrügerischen Methoden an die nötigen Informationen, was impliziert dass die korrupten Strukturen des britischen Staatssystems nur durch illegale Wege durchbrochen werden können.

Radikal konservative Stimmen sahen den Film als anti-britische Propaganda und befürchteten durch die starke emotionale Identifikation mit dem Protagonisten negative internationale Resonanzen gegenüber der britischen Staatsmacht. So führte das Erscheinen des Filmes zu hitzigen und kontroversen Debatten in Großbritannien, einige Kinobetreiber lehnten sogar die Ausstrahlung des Filmes aufgrund der politischen Aufladung ab.

To appreciate the impact of *In the Name of the Father* had on public opinion, it is important to understand how difficult it was to discuss any political issues in the media that touched on the Troubles, particularly from within a popular medium such as film.<sup>115</sup>

In den USA hingegen waren die Resonanzen sehr positiv und die Besucherzahlen hoch, was die britischen Kritiker aufgrund der möglichen anti-britischen Zuschauermanipulation noch mehr alarmierte. Der Film soll auch zu der symbolisch sehr wichtigen Geste der Erlaubnis des amerikanischen Visums für Gerry Adams beigetragen haben. Einer der Guildford Four, Paul Hill, heiratete nach seiner Freilassung Courtney Kennedy, die Nichte des Senators Edward Kennedy, der das Adams Visum ebenfalls unterstützte.

Der Erfolg in den USA war – neben der schauspielerischen Leistung von Daniel Day-Lewis – bedingt durch die finanzielle Involvierung von *Universal Pictures* und der daraus resultierenden kommerziellen Ausrichtung des für sieben Oscars nominierten Filmes.

---

<sup>114</sup> Pettitt, Lance: *Screening Ireland - Film and television representation*. Manchester: University Press, 2000. S.259.

<sup>115</sup> Barton, Ruth: *Jim Sheridan - Framing the Nation*. Contemporary Irish Filmmakers. Dublin: The Liffey Press, 2002. S.64.



By conforming to a Hollywood format, of privileging the personal over the political, Sheridan succeeded in placing his film within the mainstream of American culture. The critics' willingness to 'believe' the narrative suggested a familiarity with this kind of filmmaking and indeed, an ability to read political meaning into it. A political message, under these conditions, is only acceptable if accompanied by a personal drama.<sup>116</sup>

Mit *In the Name of the Father* gelang Sheridan der Balanceakt zwischen nationalen Erwartungen und der Anziehungskraft auf internationales Publikum, indem er das politische Ereignis um eine persönliche, melodramatische Beziehung legt.

### 5.3.1.3 Dramaturgische Analyse im politischen und historischen Kontext

The critical issue, therefore, is not the extent to which it takes licence with the facts of the real case but how its aesthetic strategies force a particular melodramatic and humanist perspective on complex historical and social debates.<sup>117</sup>

So bleibt Sheridan dem Großteil der historischen Fakten über den Fall der Guildford Four zwar treu, doch nimmt der Regisseur kleine Veränderungen vor, um die emotionale Ebene des Films ausbauen zu können. Indem sich Vater und Sohn dieselbe Gefängniszelle teilen, ergibt sich die dramaturgische Möglichkeit, eine komplexe Vater-Sohn Beziehung zu durchleuchten.

Die sozialen und politischen Mechanismen sowie der Kampf gegen die staatliche Ungerechtigkeit werden damit in einen persönlichen Prozess der Selbstfindung und des Erwachsenwerdens des Protagonisten – stark motiviert durch die Beziehung zu seinem Vater - transformiert. "Thus, the father - son relationship dominates the work to the neglect of its political- historical background."<sup>118</sup>

Bereits der erste Dialog zwischen Vater und Sohn in Belfast leitet das schwierige Verhältnis der beiden zueinander ein. Gerry, seinem friedvollen Vater gegenüber rebellisch und respektlos, sieht London als Möglichkeit vor der Fürsorge seines Vater zu fliehen. Nach dem Gerichtsurteil liegt die völlige Konzentration auf der Beziehung zwischen Vater und Sohn. In der Gefängniszelle findet die eigentliche Haupthandlung des Films statt, der Fall der Guildford Four bildet dabei einen historischen Rahmen um Gerrys innere Entwicklung. Gerry macht seinem Vater zunächst aufgrund seiner friedlichen Passivität, durch die er niemals gegen sein Schicksal als unterdrückter Katholik in Belfast vorgegangen ist, Vorwürfe. Diskriminierende Arbeitsstrukturen ließen Giuseppe lediglich harte, körperliche Arbeit finden, aufgrund dieser er schon seit vielen Jahren schwer lungenkrank ist. Durch die Krankheit konnte er für Gerry nie die gewünschte, aktive Vaterrolle übernehmen. Die vielen Szenen zwischen Vater und Sohn verdeutlicht Sheridans Konzentration auf Dialoge, um dadurch emotional intensive Momente zu schaffen, Wörter stehen dabei über dem Visuellen. Die starke Konzentration auf den melodramatischen Handlungsstrang, auf

---

<sup>116</sup> Barton, Ruth: *Jim Sheridan - Framing the Nation. Contemporary Irish Filmmakers*. Dublin: The Liffey Press, 2002. S.96.

<sup>117</sup> McLoone, Martin: *Irish Film - The Emergence of a Contemporary Cinema*. London: British Film Institute, 2000. S. 73.

<sup>118</sup> Barton, Ruth: *Jim Sheridan - Framing the Nation. Contemporary Irish Filmmakers*. Dublin: The Liffey Press, 2002. S.71.

klaustrophobische Schuss-Gegenschuss Aufnahmen von Vater und Sohn, rückt die juristische, politische Dimension, wie zum Beispiel die Ermittlungen Gareth Pierce sowie die Gerichtsverhandlung in den Hintergrund.

One could imagine a different telling of the Guildford Four story which made greater use of the investigation plot, one in which the uncovering of injustice, conspiracy and cover-up would require at least some direct encounter with political forces which have shaped the situation in first place.<sup>119</sup>

Die historischen Geschehnisse dienen dabei lediglich als motivierender Hintergrund für die persönliche Ebene. Dieser Fokus auf der familiären Beziehung grenzt das eigentliche politische Potenzial der Geschichte der Guildford Four enorm ein.

The problem is that the intense father – son relationship establishes the central confrontation as being between Gerry and Guiseppe rather than between the Guildford Four, the Maguire Seven and the State.<sup>120</sup>

Giuseppes spirituelle Stärke und Moralität bauten anstelle eines juristischen einen moralischen Rahmen um die Filmhandlung, wodurch große soziale und politische Angelegenheiten auf ein persönliches Drama reduziert werden. Das dramatische Interesse des Filmes liegt dabei auf dem existentiellen Prozess des Erwachsenwerdens Gerrys, von Ablehnung gegenüber seinem biologischen Vater über die Suche nach alternativen Vaterfiguren bis zu der Akzeptanz der moralischen Stärke Giuseppes. Die charakterlichen Veränderungen, die Gerry Conlon in seinem Prozess des Erwachsenwerdens durchgeht – vom rebellischen, kindischen zu einem erwachsenen, friedvollen Charakter – sind in seiner Biographie *Proved Innocent* nicht zu finden.

In Sheridan's film, by contrast, for technical reasons, the two modalities that characterize Conlon's autobiography, the ludic and the politically persuasive, must be separated out as stages in an overall process of maturation.<sup>121</sup>

Zwar lehnt sich Sheridan an die Biographie Conlons an, doch musste er gewisse Aspekte, die dem dramaturgischen Aufbau der Filmhandlung dienen, verändern. So trägt die filmische Verarbeitung von *Proved Innocent* den Titel *In the Name of the Father*, was bereits auf die Hauptintension des Films verweist. Sheridan selbst sagt diesbezüglich:

I like the title in the Name of the Father because it implies 'And of the son' ...When I first read the script, I got fascinated by the father - son side of it. The idea behind the film is that the father figure becomes a kind of decimated symbol when you have a crushed culture. Once you destroy the father figure, the figure of authority, then you haven't got a society.<sup>122</sup>

Anhand der Vaterfigur, bzw. der Vater-Sohn Beziehung erforscht Sheridan soziale Strukturen der irischen Gesellschaft sowie unterschiedliche männliche Subjekte einer postkolonialen Gesellschaft.

---

<sup>119</sup> McLoone, Martin: Irish Film - The Emergence of a Contemporary Cinema. London: British Film Institute, 2000. S. 70.

<sup>120</sup> Barton, Ruth: Jim Sheridan - Framing the Nation - Contemporary Irish Filmmakers. Dublin: The Liffey Press, 2002. S.79.

<sup>121</sup> McKillop, James (edited by): Contemporary Irish Cinema - From The Quite Man to Dancing at Lughnasa, New York: Sayracuse University Press, 1999. S.58.

<sup>122</sup> Barton, Ruth: Jim Sheridan - Framing the Nation - Contemporary Irish Filmmakers. Dublin: The Liffey Press, 2002. S.77.

Societies and religions are structured around father images. England became a kind of father figure whom the Irish have been trying to confront for a long time. I believe that England's centuries of domination over Ireland have undermined the Irish father's authority."<sup>123</sup>

Giuseppe, dessen gesundheitliche Schwäche auf das koloniale System zurückgeführt werden kann, hat dem britischen Imperialismus durch seine moralische Passivität niemals radikalen Widerstand geboten. Sein pazifistischer, legaler Weg entspricht dem eines konstitutionellen Nationalisten. Der fiktionale Charakter des IRA-Mitgliedes Joseph McAndrew dient Gerry als alternative Vaterfigur, der ihn durch seine radikale Aktivität beeindruckt. Die Figur McAndrews steht für die andere Gruppe der postkolonialen Maskulinität - die des aktiven, rebellischen Widerstands gegen den britischen Imperialismus. Charlie Burke ist aufgrund seiner irischen Herkunft in Großbritannien ein obdach- und rechtloses Opfer des britischen Kolonialsystems, seine Existenz wird von den britischen Kriminalbeamten ausgelöscht.

Sheridan untersucht außerdem die unterschiedlichen Perspektiven der zwei Generationen irischer Katholiken der 70er Jahre. Gerry sieht in Giuseppe ein Opfer, das sich niemals aktiv gegen sein Schicksal wehrte. Gerry verkörpert die junge, rebellische Generation, die den radikalen Widerstand dem konstitutionellen vorzieht. Gerry verfällt während des Gefängnisaufenthaltes mehr und mehr dem erzieherischen Einfluss McAndrews, während er seinem biologischen, pazifistischen Vater ablehnend gegenübersteht. Erst nach der brutalen Attacke McAndrews, bei der er einen Gefängniswärter anzündet, wendet sich Gerry von der IRA-Rhetorik und dem radikalen Widerstand ab und folgt dem legalen, friedvollen Weg seines Vaters im Kampf gegen die juristische Ungerechtigkeit.

Zwei Drittel des Filmes sind retrospektiv, erst nach dem Abschluss der inneren Entwicklung Gerrys, mit dem aktiven, legalen Widerstand nach dem Tod seines Vaters, setzt die gegenwärtige Handlung ein.

Durch die starke Zensur der irischen und britischen Medien waren, wie bereits erwähnt, republikanische Stimmen bis in die 90er Jahre in Massenmedien nicht existent und filmische Auseinandersetzungen selten. Als der Film 1993 in die Kinos kam, hatte die IRA noch keinen Waffenstillstand ausgerufen und war somit noch immer aus der medialen Präsenz ausgeschlossen. In diesem politischen Klima war das Erscheinen eines Kinofilms, der die IRA darstellte sowie das britische Establishment kritisierte "a shock to the IRA as much as to their enemies."<sup>124</sup>

Die Anfangsszenen in Belfast zeigen die IRA als effektive und respektierte Polizeimacht der katholischen Ghettos. In der weiteren Handlung ist der einzige Vertreter des politischen Terrorismus die fiktionale Figur Joe McAndrew. Zwar gab es tatsächlich eine IRA-Einheit, die sich zu dem Anschlag in Guildford bekannt hat, doch die Figur Joe McAndrew

---

<sup>123</sup> Barton, Ruth: Jim Sheridan - Framing the Nation - Contemporary Irish Filmmakers. Dublin: The Liffey Press, 2002. S. 78.

<sup>124</sup> Ebd. S. 67.

ist frei erfunden. Auch befanden sich die verantwortlichen nie in demselben Gefängnis wie die Conlons. McAndrew diente Sheridan und George zum dramatischen Ausbau der Handlung im Gefängnis, als Vaterersatz für Gerry, als Motivation seiner inneren Entwicklung. Der brutale Übergriff McAndrews auf den Gefängniswärter zeigt ihn als radikalen, politischen Fanatiker, der den republikanischen Kampf selbst im Gefängnis fortsetzt.

It could be argued that despite the creative input from Ireland, Sheridan's film, in the portrayal of IRA man McAndrew, prolongs the disabling myth that violence in Ireland is basically irrational, flowing from an innate tendency or character flaw in the national psyche.<sup>125</sup>

Nicht nur Gerry sondern auch das Publikum entwickelt eine Antipathie gegenüber der stark vereinfachten IRA-Figur. Gerry schreitet aktiv ein, indem er dem Gefängniswärter zur Hilfe eilt und nimmt damit eine moralische Position gegen den abschreckenden und kompromisslosen Fanatismus des radikalen Republikaners McAndrew ein. Zwar ist die Figur eindeutig politisch motiviert, doch zeigt vor allem diese Szene auch einen irrationalen Fanatismus auf und der politische Kontext der IRA-Gewalt wird nicht näher beleuchtet. Dieser fiktionale Einschub brutaler, sinnloser Gewalt brachte Sheridan die meiste Kritik seitens der Republikaner ein.

More importantly, however, it seemed to some Irish to pander to the mainstream stereotype of the IRA as ruthless killers: this apparent retreat into the simplistic may have been seen by some as both an inaccurate choice and one driven by the need to sell the film to a mainstream American audience rather than to paint a truer picture of a very complex situation.<sup>126</sup>

Sheridans Intention dieser Szene war es, eine Zensur des Filmes in Großbritannien zu verhindern. Wenn der Film schon als anti-britische Propaganda gesehen wurde, sollte wenigstens auch der Terrorismus kritisiert werden. Sheridan wollte durch diesen Balanceakt einen liberalen Mittelweg finden, um der Attacken der britischen Medien zu entkommen - jedoch ohne Erfolg. Auch wurden George und Sheridan aufgrund der anti-imperialistischen Botschaft des Filmes kritisiert, welche der protestantischen Bevölkerung keinen Platz einräumt.

The flaw in the politics of the film is that at no point is there any allusion - visually, conversationally, or culturally - to the fact that the conflict in the North is not simply a bullying Brits versus victimised Irish line-up: it is essentially about an Orange versus Green tribal quarrel. It is not about 'British occupied Ireland': it is about culture and identity.<sup>127</sup>

Die Verwerfung der Gewalt befürwortenden Ideologie der IRA und die Aufnahme des pazifistischen Widerstandes Gerrys implizieren den notwendigen, konstitutionellen Weg in ein friedliches Irland. Sheridan vertritt dabei den Standpunkt, dass ein kollektiver pazifistischer Weg effektiver ist als individuelle Gewaltakte. Auch macht Sheridan auf die schwerwiegende Ungerechtigkeit des britischen Rechtssystems gegenüber irischen Bürgern aufmerksam.

---

<sup>125</sup> McLoone, Martin: Irish Film - The Emergence of a Contemporary Cinema. London: British Film Institute, 2000. S. 72.

<sup>126</sup> Byrne, Terry: Power in the Eye - An Introduction to Contemporary Irish Film. London: Scarecrow Press, 1997. S.130.

<sup>127</sup> Barton, Ruth: Jim Sheridan - Framing the Nation. Contemporary Irish Filmmakers. Dublin: The Liffey Press, 2002. S. 91/92

If Sheridan's film may be conventional in morals and film style, it earns its laurels rightly for exposing the gross injustice meted out to the Irish people, such as Gerry Conlon, who happened to be Irish in England at the wrong time.<sup>128</sup>

Durch das hohe emotionale Potenzial der Narration kann man jedoch nicht von einer tiefgründigen politischen und sozialen Analyse sprechen, dafür ist der Fokus viel zu sehr auf die zwischenmenschliche Beziehung gerichtet. Der Film konzentriert sich dabei auf das Mitfühlen, anstatt auf politisches Hinterfragen, vermischt die juristische Angelegenheit mit ödipalem Melodrama. Durch die stark moralische, emotionale Komponente des Films sowie der starken Konzentration auf einzelne Charaktere konnte sich Sheridan in den Augen vieler Kritiker nicht als politischer Regisseur etablieren. "But its engagement with dominant narrative forms is a problem in terms of making a film about politics."<sup>129</sup>

Auch in dem folgenden Film *Some Mothers Son* - wie es allein schon der Titel deutlich macht - werden familiäre Konflikte in den Vordergrund der eigentlich politischen Handlung gestellt.

### **5.3.2 *Some Mother's Son***

#### *5.3.2.1 Kurzzinhalt*

Die Handlung basiert auf der wahren Begebenheit des Hungerstreiks der republikanischen Bewegung im Jahr 1981, jedoch sind bis auf Sands alle Figuren fiktional. Die Filmhandlung setzt 1979 ein. Die Protagonistin des Films ist Kathleen Quigley (Helen Mirren), die politisch naive und uninteressierte Mutter von Gerry. Ihr Sohn verheimlicht ihr seine aktive Mitgliedschaft bei der IRA. Nach einem Anschlag wird Gerry verhaftet und nach Long Kesh gebracht, wo er sich eine Zelle mit Bobby Sands teilt. Kathleens apolitischer Einstellung wird die stark republikanisch orientierte Annie Higgins gegenübergestellt, deren Sohn sich ebenfalls als politischer Häftling in Long Kesh befindet. Annies radikale republikanische Einstellung resultiert aus einer langen familiären Beteiligung in den aktiven Widerstand. Durch den Hungerstreik kommen die unterschiedlichen Frauentypen zusammen und solidarisieren sich im Kampf um das Leben ihrer Söhne. Der einzige Ausweg bleibt am Schluss die Einwilligung in eine Zwangsernährung. Während Kathleen einstimmt, steht für Annie die republikanische Ideologie über dem Leben ihres Sohnes.

#### *5.3.2.2 Entstehung/ Rezeption*

*Some Mother's Son* aus dem Jahr 1996 war der zweite Film der Kollaboration zwischen Sheridan und Terry George, bei dem George Regie führte und Sheridan am Drehbuch beteiligt war. Das Fernsehrama war eine Co-Produktion von *Hell's Kitchen*, *Columbia Pictures* und *Castle Rock Entertainment*.

---

<sup>128</sup> McIlroy, Brian: Shooting to kill - Filmmaking and the „Troubles“ in Northern Ireland. Trowbridge: Flicks Books, 1998. S.61

<sup>129</sup> McLoone, Martin: Irish Film - The Emergence of a Contemporary Cinema. London: British Film Institute, 2000. S. 73

Die melodramatische Aufarbeitung eines der kontroversesten Ereignisse irisch-britischer Vergangenheit während des laufenden Friedensprozesses führte in Großbritannien zu grundsätzlicher Abscheu gegenüber der Thematik und negativer Resonanzen. Selbst die Besetzung der Hauptrolle mit der beliebten britischen Schauspielerin Helen Mirren in die filmische Aufarbeitung republikanischer Geschichte zog Unmut seitens der britischen Presse nach sich.

Durch den stark familiären, emotionalen Bezug, werden die Sympathien in Richtung der republikanischen Seite gelenkt. Der Mythos des Nationalismus aus der Perspektive einer Frau, die komplexe politische Dimension des Hungerstreikes, der männlichen Selbstopferung, erzählt durch eine emotionale Mutter-Sohn Beziehung, veranlasste auch die republikanische Seite zu negativer Kritik.

### 5.3.2.3 Dramaturgische Analyse im politischen und historischen Kontext

In many ways the film is rather coy about the iconography of the hunger strikes and the film, competent and efficient though it is at conveying the emotion, is visually dull and conventional.<sup>130</sup>

*Some Mother's Son* verpackt das explosive, politische Ereignis der politischen Selbstopferung in ein emotionales Melodrama um familiäre Beziehungen. Nicht der Hungerstreik selbst, sondern Kathleen und ihre Gefühle gegenüber ihrem Sohn bilden dabei das Zentrum des Dramas. Das universelle Pathos einer tragischen Mutterfigur rückt den politischen Protest rund um Bobby Sands in den Hintergrund, Politik wird dabei stark emotionalisiert und personalisiert. Was jedoch gegenüber den vorherigen Repräsentationen nordirischer Geschichte hervorsticht ist, dass die politische Dimension durch einen weiblichen Charakter wahrgenommen wird. Die Frauen des Filmes sind keine passiven Beobachter, sondern können politische Entscheidungen aktiv beeinflussen. Die humanistische weibliche Sichtweise auf die politischen Ereignisse wird dabei der destruktiven, fanatischen männlichen Sphäre gegenübergestellt. Der britische Staat wird ebenfalls durch eine Frau repräsentiert. So beginnt der Film mit den Originalaufnahmen der Wahlsiegrede Thatchers und auch den gesamten Film über fließt Thatcher, durch Voice-Over ihrer politischen Reden in Bezug auf den Hungerstreik, immer wieder in die Handlung mit ein.

Kathleen und Annie repräsentieren zwei Frauentypen Nordirlands. Kathleens politisches Desinteresse wird der fast schon fanatisch republikanischen Annie gegenüber gestellt. Annie und Kathleen unterscheiden sich nicht nur in ihrer politischen Einstellung. Kathleen, eine Schullehrerin gehört der Mittelklasse an, während Annie der Arbeiterklasse zugehört. Dies spiegelt die nordirische, katholische Gesellschaft wieder, die unterschiedlichen Einstellungen der radikalen Arbeiterklasse und der liberalen, konstitutionellen Mittelklasse. Kathleen ist eine apolitische Lehrerin, die ihre Kinder von dem gewaltvollen Konflikt fern halten will. Die Bäuerin Annie hat bereits einen Sohn durch den Konflikt ver-

---

<sup>130</sup> McLoone, Martin: Irish Film - The Emergence of a Contemporary Cinema. London: British Film Institute, 2000. S.76.

loren, kann jedoch oder vielleicht gerade deshalb nicht von der radikalen Ideologie ablassen.

Der Unterschied zwischen den zwei Frauen manifestiert sich am deutlichsten in der Einstellung gegenüber dem Opfertod ihrer Söhne. Nachdem die Gefangenen unter der Führung von Bobby Sands in den Hungerstreik treten, ist es die Entscheidung der Mütter, ob sie ihre Söhne sterben oder sie zwangsernähren lassen. Eine Entscheidung zwischen mütterlicher Liebe und Loyalität gegenüber der politischen Überzeugung der Söhne. Zwar entwickelt Kathleen im Laufe der Filmhandlung zunehmend politisches Bewusstsein, doch siegt am Schluss die humanistische Mutterliebe. Im Gegensatz dazu lässt Annie – durch den atavistischen Republikanismus in ihrer Entscheidung determiniert – ihren Sohn sterben. Immer wieder wiederholt Annie dabei, dass sie, falls sie die Wahl hätte, ihren Sohn nicht sterben lassen würde, was die republikanische Determination unterstreicht.

Annie lässt ihren Sohn sterben, während Kathleen aktiv einschreitet.

In allowing Gerard's mother to save, and thus control, her son's life, the film not only is accurate to history ( the strike collapsed as a succession of families refused to let their sons die), but also subverts the idealised figure of the sorrowing Irish widow/ mother, so cloyingly eulogised in the verse of Patrick Pearse.<sup>131</sup>

Bobby Sands wird als heroische Persönlichkeit porträtiert, seine äußerliche Ähnlichkeit zu Jesus Christus ist sehr markant. Gerald Quigley und die anderen IRA-Mitglieder stehen unter Sands' charismatischem Einfluss – fast schon wie seine Jünger - was sie dazu veranlasst, ihm in den selbst gewählten Hungertod zu folgen. Durch den Protest sehen sich die Häftlinge immer ähnlicher, der Individualismus geht in dem Kampf um körperliches Terrain verloren. Die Häftlinge werden dabei als politisch passiv dargestellt. Weiteres impliziert der Film, dass vor allem die IRA-Führung außerhalb des Gefängnisses starken Einfluss auf die Entscheidung über den Opfertod der Insassen ausübte. „It's interpretation of the politics of the hunger strikes – that the IRA leaders on the outside manipulated the strikers annoyed republicans and was almost certainly inaccurate.“<sup>132</sup>

Die Hungerstreikenden wurden durch Gefechte mit und Schikanen durch Gefängniswärtern zunehmend politisiert, nicht durch die IRA-Führung außerhalb. Der eigentliche Auslöser des Protestes waren jedoch verschiedene, demütigende Schikanierungen der Wärter, wie brutale Körperdurchsuchung und physische Misshandlungen. Der politische Protest der Insassen, die politische Gewalt gegenüber dem eigenen Körper, bleibt weitgehend unergründet. Das Ausmaß der Situation innerhalb der Gefängnismauern bleibt in dem Melodrama nebensächlich und unvermittelt.

---

<sup>131</sup> Barton, Ruth: Jim Sheridan - Framing the Nation. Contemporary Irish Filmmakers. Dublin: The Liffey Press, 2002. S. 81.

<sup>132</sup> Ebd. S. 84.

Die Kontrolle über den Körper, der als letztes Gebiet, auf dem der Protest der Häftlinge noch ausgetragen werden kann, fungiert, formt den dramatischen Höhepunkt des Films.

Both the British authorities and the families have the power to end the strike, and, although the standoff includes the IRA and the church, the film suggests that neither of the latter two agencies has any real control.<sup>133</sup>

Die katholische Kirche spielt in der Beendigung des Streikes als moralische, vermittelnde Instanz eine tragende Rolle. Nachdem jedoch alle Vermittlungsversuche zwischen der IRA-Führung und der britischen Regierung scheitern, liegt die Entscheidung und Macht über Leben oder Tod ihres Sohnes allein bei Kathleen. Dieser innere Konflikt wendet die Aufmerksamkeit und Verantwortung völlig von der britischen Regierung ab, das Schicksal der Hungerstreikenden liegt in den Händen von individuellen Entscheidungen. Der Fokus des Films, die emotionale Mutter-Sohn Beziehung, versimplifiziert den eigentlichen, zentralen Konflikt zwischen den republikanischen Häftlingen und der britischen Regierung unter Thatcher enorm. Auch die Repräsentation der unionistischen Seite ist unzulänglich. Die einzigen Loyalisten des Films sind die, die Kathleen aus Protest gegen die Wahlkampagne heraus Urin ins Gesicht schütten, was lediglich den primitiven Stereotyp der unionistischen Gemeinde innerhalb des Konfliktes untermalt.

Die einerseits wahrheitsgetreue und andererseits fiktionale Handlung lässt den Film in einem Dazwischen stecken bleiben. Die politische Bedeutung des Hungerstreikes für die republikanische Bewegung bleibt dabei unvermittelt.

A more general critique of the Film is that it fails to indicate the massive importance of the hunger strikers within the History of the Troubles, and in particular, the iconic significance of Bobby Sands.<sup>134</sup>

Die Selbstopferung der Hungerstreikenden wird in dem Versuch, aus einer komplexen politischen Situation eine Massenunterhaltung zu gestalten, zwar tangiert, doch das pathetische Ausmaß der Bilder, welche zu dieser Zeit die nationale und internationale Medienlandschaft dominierten, wird in *Some Mother's Son* nicht wiedergegeben. In der sehr begrenzten und schwachen Darstellung der gesamten sozialen und politischen Umstände geht auch der eigentliche politische Fokus verloren. Auch die Bilder der Hungerstreikenden, der physische Verfall, das Ausmaß des Protestes bleibt dabei weitgehend unvermittelt.

Just as the film-makers in *In the Name of the Father* could not replicate the sheer emotional intensity of the news pictures of Gerry Conlon's statement on his release from prison, so in this film, they cannot replicate the visual impact that the images of the actual hunger strike had on an international audience.<sup>135</sup>

Durch den stark emotionalen Diskurs wird von der eigentlichen politischen Tragweite der Ereignisse abgelenkt. Das emotional aufgeladene Melodrama konzentriert sich dabei zu

---

<sup>133</sup> Barton, Ruth: *Jim Sheridan - Framing the Nation. Contemporary Irish Filmmakers*. Dublin: The Liffey Press, 2002. S. 83/84.

<sup>134</sup> Ebd. S. 85.

<sup>135</sup> McLoone, Martin: *Irish Film - The Emergence of a Contemporary Cinema*. London: British Film Institute, 2000. S.76.



stark auf Worte, Dialoge und Emotionen als auf die Visualisierung dieses nationalen Traumas. Das Persönliche, Private bildet dabei den Kern der Handlung, der eigentliche politische Konflikt dient als Motivation der zwischenmenschlichen Angelegenheit. Ein vertiefender sozialer und politischer Überblick sowie eine Analyse des Konflikts, der Ursachen für die politische Gewalt der Insassen fehlen somit auch in *Some Mother's Son*.

### 5.3.3 *The Boxer*

As in both *In the Name of the Father* and *Some Mother's Son*, political tensions are mapped onto family dilemmas and, as a result, the film's articulation of ceasefire politics is subordinated to the modes of family and romantic melodrama with which it is interwoven.<sup>136</sup>

#### 5.3.3.1 *Kurzinhalt*

Der Protagonist Danny Flynn (Daniel Day-Lewis) wird nach 14 jähriger Haftstrafe aus dem Gefängnis entlassen. Zurück in seiner Heimatstadt Belfast versucht Danny an sein einstiges Leben anzuknüpfen. Danny befand sich aufgrund der Involvierung in paramilitärische Gewaltakte der IRA in Haft, weshalb er der Gewalt der republikanischen Organisation abschwört. Neben dem Profiboxsport galt seine Leidenschaft seiner Jugendliebe Maggie Hamill (Emily Watson), die nach Dannys Verhaftung seinen besten Freund geheiratet hat. Danny eröffnet mit seinem einstigen Boxtrainer Ike einen überkonfessionellen Boxring und nimmt seinen früheren Beruf als Profiboxer wieder auf. Die IRA steht kurz vor einem Waffenstillstand. Während ein Teil der IRA, durch den IRA-Führer Joe Hamill, Maggies Vater, repräsentiert, den friedlichen Weg befürwortet, versucht die radikale Gruppierung, angeführt von Harry, mit allen Mitteln, gegen den Frieden vorzugehen. Die Liebe zwischen Danny und Maggie, deren Ehemann sich in Haft befindet, entflammt erneut, muss jedoch aufgrund von Maggies Stellung als *'Prisoner's Wife'* geheim gehalten werden.

#### 5.3.3.2 *Entstehung/Rezeption*

*The Boxer* aus dem Jahr 1997 ist der letzte Film der Zusammenarbeit von Jim Sheridan und Terry George und thematisiert den Friedensprozess sowie die dadurch bedingten Spaltungen innerhalb der republikanischen Bewegung. Bei der Produktion von *Universal Pictures* und *Hell's Kitchen* führte Sheridan Regie.

Erschienen ein Jahr nach dem IRA-Bombenanschlag auf die Londoner *Canary Wharf* 1996, was das Ende des Waffenstillstandes sowie einen starken Rückschlag für den Friedensprozess bedeutete, schafft Sheridan in *The Boxer* ein filmisches Plädoyer für die endgültige Abkehr vom bewaffneten Kampf. Diese Botschaft des Filmes unterstrich den politischen Kurs dieser Zeit, während welchem eine friedliche Einigung der verschiedenen Parteien angestrebt wurde. Dies geschah mit der konstanten Gefahr, dass radikale Grup-

---

<sup>136</sup> Hill, John: *Cinema and Northern Ireland - Film, Culture and Politics*. London: British Film Institute, 2006. S.203.

pierungen, wie die Real IRA, gegen den Frieden vorgehen. Neben der Aussage des Filmes war die völlig fiktionale Aufarbeitung der Troubles (im Gegensatz zu dem Fall der Guildford Four oder dem Hungerstreik) ein Grund für die großteils positiven Resonanzen der Presse.

Der Standpunkt des Filmes einer notwendigen Abwendung von der Gewalt, konnte selbst von der britischen Presse nicht angegriffen werden. Außerdem kritisiert Sheridan die radikalen Republikaner, während die britische Besatzungsmacht dabei nicht tangiert wird. Diese mangelnde Polemik gegenüber Großbritannien schützte Sheridan und George vor feindseligen Resonanzen seitens der britischen Pressestimmen. Auch die irischen und US-amerikanischen Reaktionen waren Großteils lobend und positiv, der Film wurde für drei Golden Globes nominiert, doch konnte *The Boxer* nicht an den kommerziellen Erfolg von *In the Name of the Father* anknüpfen.

### 5.3.3.3 Dramaturgische Analyse im politischen und historischen Kontext

Die Handlung des Films ist rein fiktional, auch die zeitliche Zuordnung ist nicht genau festgelegt. So spielt der Film zwar eindeutig während des Peace Process, also ungefähr zwischen 1993 und 1997, doch vermeidet Sheridan präzise Zeitangaben. Die Handlung des Films beginnt mit Originalreden von Politikern wie Blair, Clinton und Paisley, die die laufenden Friedensverhandlungen kommentieren, womit die allgemeine Verknüpfung zu dem Friedensprozess der 90er Jahre hervorgehoben wird. So sind zum Beispiel bei der Beerdigung Ikes auf dessen Grabstein nur die ersten drei Zahlen seines Todesdatums zu sehen, 199, die letzte Ziffer ist von Schmutz bedeckt.

In *The Boxer* transformieren Sheridan und George erneut politische Angelegenheiten in persönliche, familiäre Beziehungen, da man laut Sheridan alles auf die familiäre Ebene reduzieren kann, um damit die Missstände einer Gesellschaft zu verdeutlichen. Die Handlung konzentriert sich, neben dem Boxsport, der als Kompensation der politischen Gewalt dient, auf eine, durch republikanische Konventionen begrenzte, Liebesgeschichte. Anders als zu den bisherigen Filmbeispielen entsteht hier der Konflikt innerhalb der republikanischen Gemeinde, die britische Involvierung bleibt dabei weitgehend unbeachtet.

Auffallend bei *The Boxer* ist die geographische und ästhetische Darstellung Belfasts. Die nordirische Stadt wird von Sheridan visuell stark stilisiert, die urbane Realität manipuliert, um eine klaustrophobische, dunkle Vision der Stadt zu schaffen. Der Film wurde ausschließlich in Dublin oder in Filmstudios gedreht, was die realitätsfremde Topographie und die stark stilisierte urbane Atmosphäre erklärt. Sheridan greift damit die dominante Darstellung von Belfast in der Tradition von *Odd Man Out* oder *Nothing Personal* auf. Die Visualisierung ist weder geographisch korrekt, noch entspricht sie ästhetisch der Realität der Stadt in den späten 90er Jahren. "Sheridan pays so little attention to the actual sectarian geography of Belfast that the world he creates is almost beyond rational

criticism."<sup>137</sup> Über der Stadt kreisen permanent Helikopter, die katholischen Viertel stehen unter ständiger britischer Überwachung. So wurden auch viele Einstellungen aus Helikoptern oder Kranfahrten aufgenommen, um durch Luftbildaufnahmen die realitätsfremde Konstruktion Belfasts in ihrer gesamten Beschränktheit zu zeigen. Die klaustrophobische *Mise en scène* wirft einen melancholischen Schatten über die Filmhandlung. Durch den stark begrenzten Raum und die permanente Überwachung durch die britische Armee sowie durch die republikanische Gemeinschaft bleibt Danny, auch außerhalb des Gefängnisses, ein Gefangener. Die Präsenz der britischen Armee wird dadurch sehr stark hervorgehoben, jedoch geht Sheridan ansonsten nicht näher auf die britische Besatzungsmacht ein, sondern beschränkt sich auf interne Probleme der katholischen Gemeinde.

Bereits in der Anfangsszene wird der moralische Kodex der IRA in Bezug auf Ehefrauen politischer Gefangener vermittelt. Auf einer Hochzeitsfeier tanzt ein junger Mann mit der Frau eines Häftlings, woraufhin die IRA ihm *knee capping* androht. Der Körper der Ehefrau von inhaftierten Kameraden wird zu republikanischem Terrain, welches geschützt werden muss und keine feministische Emanzipation zulässt. In dieser Anfangsszene wird deutlich gemacht, dass diejenigen, die diese sexuelle Grenze der republikanischen Ehre überschreiten, von der IRA bestraft werden. In seiner Hochzeitsansprache hebt Joe Hamill die Bedeutsamkeit der republikanischen Ehefrauen und der Treue gegenüber ihren Ehemännern hervor, was auf die folgenden komplexen Schwierigkeiten vorbereitet, mit denen Danny und Maggie aufgrund ihrer Liebesbeziehung konfrontiert werden.

If incarceration suggests impotence, an unfaithful wife evokes emasculation, and an army marches on its masculinity. Republican morale had to be sustained by keeping the prisoner's sexual property safe.<sup>138</sup>

Die traditionellen Konventionen des Republikanismus machen die Ehefrau des Häftlings zu der eigentlichen Gefangenen. Durch die Verbindung der schwierigen Liebesgeschichte mit den Schritten der nordirischen Gesellschaft in Richtung Frieden mobilisiert Sheridan die Antipathie gegenüber den radikalen Republikanern, die krampfhaft an dem bewaffneten Kampf sowie dem moralischen Konservatismus festhalten.

Doch spielt die Handlung des Films in den 90er Jahren, als die Bewachung der *prisoner's wife* längst nicht mehr üblich war, da dies hauptsächlich in den 70er Jahren vorherrschte. Dieser anachronistische Einschub dient der Hervorhebung des Gegensatzes zwischen der Modernisierung, verkörpert durch Joe Hamill, der die Beziehung seiner Tochter schließlich akzeptiert und dem radikalen, traditionellen Standpunkt von Harry.

---

<sup>137</sup> McLoone, Martin: *Irish Film - The Emergence of a Contemporary Cinema*. London: British Film Institute, 2000. S.77.

<sup>138</sup> Barton, Ruth, O'Brien, Harvey (Edited by): *Keeping it real - Irish Film and Television*. London: Wallflower Press, 2004. S.8.

In *The Boxer* Sheridan promotes individual female desire as a counterweight to collective Republican 'fanaticism', asking whether Maggie's erotic transgression must inevitably entail her exclusion from her Catholic nationalist 'home'." <sup>139</sup>

Trotz vermeintlichen Friedens kann das Liebespaar dem romantischen Verlangen, aufgrund von in der Gemeinde verankerten, moralischen Konventionen, nicht nachgehen, obwohl Maggies Ehe schon Jahre lang nicht mehr intakt war. Maggies innerer Konflikt, die Eingrenzung ihrer privaten Sexualität durch die Öffentlichkeit, lässt keine tiefen Emotionen gegenüber Danny zu. Die Schwierigkeiten der Liebesbeziehung werden durch den geographisch stark begrenzten Raum verstärkt. Das Liebespaar steht nicht nur unter permanenter Kontrolle der von republikanischer, konservativer Moral beeinflussten katholischen Gemeinde, der IRA, sowie Maggies Sohn Liam, sondern unter ständiger britischer Überwachung. Die Atmosphäre der räumlichen Begrenztheit des Liebespaares wird mit akustischen Signalen untermalt. Durch das permanente Geräusch kreisender Helikopter entsteht ein Gefühl der Paranoia und der fehlenden Privatsphäre. Das Liebespaar verlässt trotz der schwierigen Situation ihre Heimat Belfast nicht. Das offene, unbestimmende Ende lässt die weitere Entwicklung der Liebe unergründet, impliziert jedoch die Hoffnung, dass Maggie und Danny die Feindseligkeiten gegenüber ihrer außerehelichen Beziehung überwinden können.

On a symbolic level, this inability to achieve a convincing narrative closure reflects the film's own anxieties about the feasibility of the peace process. <sup>140</sup>

Neben der Liebesgeschichte konzentriert sich die Filmhandlung auf den Boxsport. Die sportliche Gewalt dient dabei als Kompensation der politischen Gewalt. In Irland hat die Tradition des Boxsportes einen besonderen Stellenwert.

Outside the ring, the tradition of bare-fisted street fighting was central to the culture of the Belfast working class, both Catholic and Protestant, before the ascendancy of the paramilitary regime. <sup>141</sup>

Aus dieser Tradition des irischen Boxsportes entstand auch die stereotype Auffassung des grundsätzlich gewaltbereiten Iren. Während den Troubles, vor allem durch Barry McGuigan, diente der Boxsport als eine Vermittlungsinstanz zwischen den Konfessionen. Der irische Boxprofi der 80er Jahre, aus der republikanischen Gemeinde Nordirlands stammend, wurde zum Held beider Konfessionen. Bei seinen Kämpfen bestand er darauf, keine der beiden Flaggen zu sehen und keine Nationalhymne zu hören – so wurde das irische Volkslied 'Danny Boy' zu seiner persönlichen Hymne. Sheridans ursprüngliche Intention war es, einen Film über das Leben dieses irischen Boxprofis zu machen. So lehnt sich Sheridan in *The Boxer* stark an Biographisches über McGuigan an, der Boxprofi trainierte Daniel Day-Lewis sogar während seiner Vorbereitungen auf die Rolle als Danny Flynn. Sheridan hebt die Depolitisierung durch Sport hervor. Danny und Ike eröffnen ei-

---

<sup>139</sup> Barton, Ruth, O'Brien, Harvey (Edited by): Keeping it real - Irish Film and Television. London: Wallflower Press, 2004. S.9.

<sup>140</sup> Barton, Ruth: Jim Sheridan - Framing the Nation. Contemporary Irish Filmmakers. Dublin: The Liffey Press, 2002. S. 106.

<sup>141</sup> Ebd. S. 112.

nen überkonfessionellen Boxclub, um den Geist des voranschreitenden Friedensprozesses auch in den Sport zu integrieren. Kurz vor Dannys Boxdebüt singen ebenfalls Protestanten und Katholiken zusammen das Lied *‘Danny Boy’*. Boxen als apolitischer, performativer Akt der Gewalt, der innerhalb festgelegter Regeln abläuft, soll den bewaffneten, wahllosen, politischen Kampf ersetzen und Brücke zwischen den zwei nordirischen Gemeinschaften bauen. “The strict divisions between boxing and paramilitary violence that exist within Northern Ireland are essential to the film’s wider message.”<sup>142</sup>

Danny lässt seine terroristische, gewaltvolle Vergangenheit hinter sich, um als Profiboxer ein neues Leben zu beginnen.

Sheridan’s film *is* a statement, a call to forsake political violence for constitutional politics and for a return to a non-sectarian community life based around certain shared pleasures, such as sport.<sup>143</sup>

Als Danny als Boxprofi nach London geht und gegen einen nigerianischen Gegner – ein weiteres Opfer der kolonialen Geschichte Großbritanniens – antritt, weigert er sich weiter auf seinen Gegner einzuschlagen, als dieser kurz vor dem K.O. steht. Dies spiegelt die grundsätzliche Aussage des Films, die Verweigerung zerstörerischer, sinnloser Gewalt, wider.

Die sportliche Gewalt steht im Kontrast zu der destruktiven Gewalt der radikalen Republikaner – verkörpert von Harry. Während Joe Hamill die zum Frieden bereite Seite der IRA repräsentiert, steht Harry, als radikaler Hardliner, für den Teil der republikanischen Bewegung, welcher mit allen Mitteln gegen die friedliche Beilegung des Konflikts ankämpft. Während des überkonfessionellen Boxkampfes Dannys zerstört Harry den vermeintlichen Frieden durch eine Autobombe, die einen RUC Offizier tötet. Dies zieht eindeutig Parallelen zu dem Ende der ersten Friedensverhandlungen durch die IRA-Bombeanschläge von 1996. Nachdem Ike Harry verbal angreift, ihn mit der Schuld am Tod seines eigenen Sohnes konfrontiert, wird er von dem radikalen Republikaner erschossen. Den dramatischen Höhepunkt zum Schluss der Handlung bildet die Entführung und geplante Exekution Dannys durch die radikale IRA. Danny soll aufgrund seiner Liebesbeziehung zu Maggie erschossen werden. Der IRA-Schütze richtet die Waffe jedoch nicht gegen Danny, sondern erschießt Harry. Damit suggeriert Sheridan, dass, um das lang erwünschte Ziel des Friedens in Nordirland zu erreichen, Männer wie Harry eliminiert werden müssen.

Die Szene vor dem Boxkampf Dannys, in welcher Protestanten und Katholiken zusammen singen, zeigt Sheridans Intention des gesamten Films. Es ist nicht die Realität die er aufzuzeigen versucht – eine solche Szene war zu dieser Zeit eine absolute Unmöglichkeit – vielmehr ist der Film durchtränkt von einem Wunschdenken des Regisseurs. Dieses Wunschdenken beeinflusst auch das Niveau, auf dem die politische Dimension untersucht wird.

---

<sup>142</sup> Barton, Ruth: *Jim Sheridan - Framing the Nation. Contemporary Irish Filmmakers*. Dublin: The Liffey Press, 2002S.114.

<sup>143</sup> Ebd. S. 115.

Sheridan übernimmt dabei das gängige Muster eines guten, wandlungsfähigen IRA-Mitgliedes und kontrastiert dieses mit dem radikalen Standpunkt von Harry, der von der fanatischen Gewalt bis zu seinem Tod nicht ablassen kann. Harrys Fanatismus ist dabei durch persönliche Motivation geleitet. Harrys Sohn kam während des Konfliktes ums Leben, weshalb er den Waffenstillstand als Verrat an seinem Sohn sieht. Auch Liams Akt der zerstörerischen Gewalt als er die Boxhalle niederbrennt, ist rein emotionaler Natur, aus Wut über die Beziehung seiner Mutter zu Danny. Politische Handlungen werden in *The Boxer* durch emotionale Gründe erklärt. Während des Friedensprozesses waren jedoch die Abrüstung der IRA sowie die Frage nach der Entlassung politischer Gefangener der Grund für die Stagnation des Friedens.

However, the IRA's lack of faith in the real desire of the British government to pursue negotiations, a lack of faith based on historical precedent, remains an unexplored theme.<sup>144</sup>

Wie in den bisherigen Filmbeispielen wird auch in *The Boxer* versucht, sich der politischen Situation durch melodramatische Aspekte anzunähern. Der Film thematisiert Bewachung und Schuld, setzt sich mit den internen Problemen der katholischen Gemeinschaft auseinander, die durch den Friedensprozess in zwei Lager gespalten wurde und von Unterdrückung und individueller Frustration gekennzeichnet ist. Der Gebrauch von konventionellen Genreformaten - dem Boxerdrاما sowie einer melodramatischen Liebesgeschichte sowie Sheridans eigenes Wunschdenken gestalteten eine tiefe Auseinandersetzung mit den politischen und sozialen Umständen dieser Periode nordirischer Geschichte unmöglich. "Its flight from realism leaves its treatment of politics stranded close to the absurd without making this pay off in any illuminating way."<sup>145</sup>

Zwar vertritt Sheridan einen klaren politischen Standpunkt, doch wird in der grundsätzlichen Auseinandersetzung mit der politischen Gewalt die gängige, vereinfachte Tradition bisheriger filmischer Darstellungen aufgegriffen.

So schafft der Film eine Atmosphäre der politischen Ungewissheit, die Instabilität der Zeit fließt in den Film mit ein, doch werden die politischen Angelegenheiten, welche den Waffenstillstand der IRA beeinflussten, dabei nicht untersucht.

These uncertainties, combined with the need to make films for as wide as possible an audience, have resulted in works that still tend to deal in universal themes whilst attempting to integrate a political message into their story lines.<sup>146</sup>

---

<sup>144</sup> Barton, Ruth: Jim Sheridan - Framing the Nation. Contemporary Irish Filmmakers. Dublin: The Liffey Press, 2002. S. 116.

<sup>145</sup> McLoone, Martin: Irish Film - The Emergence of a Contemporary Cinema. London: British Film Institute, 2000. S. 79.

<sup>146</sup> Barton, Ruth: Jim Sheridan - Framing the Nation - Contemporary Irish Filmmakers. Dublin: The Liffey Press, 2002. S. 121.

## 5.4 Zusammenfassung

Hollywood's narrative conventions characteristically encourage explanations of social realities in individual and psychological terms rather than economic and political ones...(and) also inevitably attach a greater significance to interpersonal relations than social, economic and political structures.<sup>147</sup>

In den vorangegangenen Filmbeispielen irischer Regisseure wird die Tendenz zur Vernachlässigung und Versimplifizierung sozialer, historischer und politischer Analyse durch eine melodramatische, emotionale Perspektive auf politische Ereignisse aufgezeigt.

Genreformate und Hollywood Konventionen im dramaturgischen Aufbau rücken dabei die politische und soziale Abhandlung in den Hintergrund, während eine starke Personifizierung und emotionale Identifikation das Zentrum des Dramas bilden. Die Filmemacher setzen dabei nicht auf Mitdenken, sondern auf Mitfühlen, auf Empfindungen – auf Sentiment.

Ausschlaggebend dafür waren einerseits die Abhängigkeit nationaler Filmemacher von internationalen Finanzierungsquellen und die dadurch bedingte kommerzielle, universelle Ausrichtung der Filme. Hierzu waren Kompromisse bezüglich der ästhetischen sowie der dramaturgischen Methoden unumgänglich. Die politische Aussage wird in der Mainstream Filmpraxis durch emotionale Komponenten geschmückt, dem Publikum 'schmackhaft' gemacht. Politische Ereignisse werden dabei aus einer sehr subjektiven Wahrnehmung heraus - durch einen sympathischen, zentralen Charakter – wahrgenommen. Ein objektiver sozialer und politischer Überblick, der das Publikum intellektuell fordert, fehlt in allen bisher besprochenen Filmen.

Andererseits beeinflusste natürlich die politische Stimmung dieser Zeit die Filme maßgeblich. In einer Zeit, in welcher der Frieden in Irland noch sehr brüchig war und die gewaltvolle Vergangenheit noch zu sehr in allgemeinem Bewusstsein, in jüngster Vergangenheit, lag, gestaltete sich eine tiefe politische Auseinandersetzung als unmöglich. Thematiken wie der Hungerstreik waren während der 90er Jahre zu kontrovers, als dass diese mit einer objektiven Authentizität in populären Medien hätten aufarbeitet werden können. „It is easier to explore the roots of recent IRA paramilitary activity when that activity is now viewed as less of a threat.“<sup>148</sup>

Dies hatte zur Folge, dass irische Filmemacher die bis dahin gängige Tradition der oberflächlichen Repräsentation politischer Gewalt fortsetzten, die Gewaltakte der IRA verurteilten, ohne diese durch eine komplexe Analyse zu untersuchen. „The continuing reluctance of filmmakers to take a new look at the causes of violence has resulted in representational void.“<sup>149</sup>

---

<sup>147</sup> Hayward, Anthony: Which Side Are You On? Ken Loach and His Films. London: Bloomsbury Publishing, 2004. S.74.

<sup>148</sup> Barton, Ruth: Irish National Cinema. London: Routledge, 2004. S. 174

<sup>149</sup> Barton, Ruth: Jim Sheridan - Framing the Nation. Contemporary Irish Filmmakers. Dublin: The Liffey Press, 2002. S. 101

Auffallend bei den filmischen Auseinandersetzungen mit dem Nordirlandkonflikt ist dabei die Position der Filmemacher, die sich grundsätzlich in einem Ansturm negativer Resonanzen wiederfanden. Dabei wurde ihnen vor allem eine mangelnde Objektivität vorgeworfen, welche die IRA entweder dämonisiert oder heroisiert. So wird in den Filmen politische Gewalt als persönliche Motivation von Individuen dargestellt, wobei eine klare schwarz-weiß Zeichnung der IRA vorherrschend ist. "[...]reinforcing the closed circuit offered by the terrorist/ freedom fighter paradigm – either they were the brute apes of a criminal conspiracy or the noble martyrs of a national struggle."<sup>150</sup>

Diese stark vereinfachte Darstellung der IRA sowie die Unfähigkeit der nationalen Filmemacher mit konventionellen, subjektiven Repräsentationen zu brechen, bekräftigte dabei das allgemeine Unverständnis der komplexen historischen, sozialen und politischen Umstände in Irland.

It is, as Hill puts it, to exacerbate `the bias against understanding`. This is not to suggest that there is then a `correct` interpretation of the conflicts that films about Ireland should be supporting. What it does imply, however, is that the ability to respond intelligently to history, and the willingness to engage with economic, political and cultural complexity, would need to be considerably greater than that which the cinema has so far demonstrated.<sup>151</sup>

In dem folgenden Kapitel wird untersucht, wie zwei englische Regisseure – Ken Loach und Steve McQueen – etwa zehn Jahre später mit der politischen Gewalt der IRA umgehen, um folgende Aussage Jim Sheridans zu bekräftigen: "I think there still are fascinating films to be made about the North but how they would fit in to have more resonance, I don't know. They will be made eventually when we have a bit of distance from it."<sup>152</sup>

## 6. ENGLISH RESENTMENT

Bereits vor den Troubles war ein bestimmtes Bild politischer Gewalt vorherrschend. Diese Repräsentation der irrationalen Gewalt wurde dabei vor allem von britischen Filmemachern etabliert. Aktivitäten der IRA wurden durch eine grundlegende Neigung der Iren zur Gewalttätigkeit erklärt, ohne dem alternative Beweggründe, wie den historisch, durch Jahrhunderte lange Kolonisation bedingten, politischen Widerstand, entgegenzusetzen. Doch zehn Jahre nach dem Friedensprozess sind es zwei britische Regisseure, die mit der bisherigen Tradition einer mangelnden politischen Auseinandersetzung mit der Gewalt Irlands brechen und dem eine tiefe soziale Analyse der historischen Ereignisse entgegensetzen.

---

<sup>150</sup> McLoone, Martin: Irish Film - The Emergence of a Contemporary Cinema. London: British Film Institute, 2000. S.63

<sup>151</sup> Ebd. S.184

<sup>152</sup> Barton, Ruth: Jim Sheridan - Framing the Nation. Contemporary Irish Filmmakers. Dublin: The Liffey Press, 2002. S. 149



## 6.1 Ken Loach - *The Wind that Shakes the Barley*

“British director, whose work in political cinema and television over the past three decades has fuelled debates both about the content of political film and about its form.”<sup>153</sup>

Ken Loach ist ein britischer Regisseur des *Social Realism* und hat in seinem gesamten filmischen Schaffen seit den 60er Jahren seinen linken politischen Standpunkt durch eine komplexe soziale und politische Analyse sowie eine realistische Filmsprache zum Ausdruck gebracht. Der Fokus Loachs liegt dabei auf Individuen, die am Rand einer kapitalistischen Gesellschaft stehen. Mit einer beeindruckenden Authentizität transformiert Loach den sozialistischen Klassenkampf in seine Filme. Der politisch und sozial engagierte Filmemacher verdeutlicht dabei in seinen Werken sowohl seine sozialistische als auch anti-imperialistische Haltung – und kritisiert damit vor allem sein Herkunftsland Großbritannien. Bereits 1990 setzte sich Loach mit der Nordirland Thematik auseinander. In *Hidden Agenda* (1990) verpackt Loach seine politischen Ansichten in einen konventionellen Politthriller. Der Film bezieht sich auf aus dem Hinterhalt begangene Morde der RUC an republikanischen Mitgliedern - als *Shooting To Kill* bezeichnete Aktionen - und verbindet diese mit verschiedenen Verschwörungstheorien über die britische Regierung, wobei die logische Verknüpfung zwischen den verschiedenen Thematiken fehlt.

Was in *Hidden Agenda* deutlich hervorsteht ist die kritische Auseinandersetzung mit Großbritannien, mit der britischen Besetzung Irlands sowie dem Imperialismus der britischen Führung. Der pro-republikanische, stark anti-imperialistische Standpunkt taucht auch in Loachs zweitem Film über Irlands Geschichte wieder auf, diesmal fokussiert Loach jedoch die frühe historische Periode des irischen Unabhängigkeits- und Bürgerkrieges. So ist auch *The Wind That Shakes the Barley* (2006) durchtränkt mit den politischen Ansichten Ken Loachs sowie denen seines Drehbuchautors Paul Laverty. Der fiktionale Film zeigt anhand zweier Brüder die Tragödien des Bürgerkrieges.

In Ken Loach's movies — he has made more than 20 in the last 40 years — characters frequently argue about politics, which is only fitting, since the films themselves are political arguments. There is no point in combing through Mr. Loach's work for hints of ideological significance. Ideology — Marxist, anti-imperialist, aligned with the perceived interests of the powerless and the marginal — is the engine that drives his stories.<sup>154</sup>

### 6.1.1 Kurzinhalt

Die Handlung beginnt 1920, während des anglo-irischen Unabhängigkeitskrieges. Während sein Bruder Terry die lokale *flying column* anführt, möchte der pazifistische Akademiker Damien O' Donavan (Cillian Murphy) Irland verlassen, um in London als Arzt tätig zu werden. Vor seiner Abreise wird Damien jedoch Zeuge von zwei brutalen Übergriffen der *Black and Tans* auf irische Zivilisten. Diese Ereignisse lassen ihn in seiner Heimat – der

---

<sup>153</sup> Caughie, John with Kevin Rockett: *The Companion to British and Irish Cinema*. London: Cassell, 1996. S.103.

<sup>154</sup> Scott, A. O.: *History, Bloody History* ( 16.03.2007), In: *The New York Times*, URL: <http://movies.nytimes.com/2007/03/16/movies/16barl.html> Zugriff am 27.06.2009.

westlichen County Cork - bleiben, der IRA beitreten und an der Seite seines Bruders gegen die britische Besatzungsmacht und für die Freiheit seines Landes kämpfen. Der Vertragsabschluss von 1921 spaltet die republikanische Bewegung sowie die Brüder. Während Teddy die neue Staatsform befürwortet, kämpft Damien im irischen Bürgerkrieg für ein vollständig unabhängiges Irland weiter, bis er schließlich durch den Befehl seines eigenen Bruders exekutiert wird.

### **6.1.2 Entstehung/ Rezeption**

Um sich so genau wie möglich an historische Fakten zu halten, setzte Loach einen akademischen Historiker als Berater ein und entwarf damit – trotz rein fiktionaler Handlung - ein komplexes Geschichtsbild.

Die unabhängige internationale Co-Produktion (Irland, Großbritannien, Spanien, Italien, Deutschland und Frankreich) brachte Ken Loach die Goldene Palme in Cannes ein. Der Film war Loachs bis dahin größter kommerzieller internationaler Erfolg. Doch trotz hauptsächlich positiver Resonanzen seitens internationaler Pressestimmen, erntete der Film vor allem von britischer Seite auch negative Kritik. Allein der Fakt, dass ein Brite sich radikal auf die Seite des irischen Unabhängigkeitskampfes stellt, ließ ihn vor negativer Resonanz nicht verschont bleiben. Die eindimensionale Darstellung der britischen Besatzer als brutale, sadistische Unterdrücker, wurde von britischen Kritikern als pro-republikanische und anti-britische Propaganda ausgelegt. Ken Loach stellt politische Gewalt als Mittel zu wenig in Frage, was viele Kritiker dazu veranlasste, den Film als romantische Heldenverehrung zu betiteln. So scheuten britische Kritiker sogar vor Vergleichen mit Nazi Propaganda nicht zurück. Revisionisten kritisierten neben der vermeintlichen Romantisierung der politischen Gewalt der IRA auch die Auslassung der protestantischen Bevölkerung in dem Geschichtsüberblick Loachs. Die IRA hat zu dieser Zeit – vor allem in der westlichen Gegend, in der die Filmhandlung spielt – eine ethnische Säuberung durchgeführt, während dieser Protestanten vertrieben bzw. getötet wurden. Sektiererische Gewaltakte sind in Loachs Film nicht existent.

### **6.1.3 Dramaturgische Analyse im politischen und historischen Kontext**

Der Titel des Films stützt sich auf die gleichnamige irische Ballade des 19. Jahrhunderts von Robert Dwyer Joyce und ist ein immer wiederkehrendes Motiv in republikanischen Liedern und Gedichten. Der Wind, der die Gerste bewegt dient dabei als Metapher für das Volk, dass durch den Widerstand das Land aufrüttelt.

*The Wind that Shakes the Barley* ist vor allem in dem Vergleich zu Neil Jordans *Michael Collins* interessant, da beide Filme dieselbe historische Periode aufgreifen. Während Neil Jordan jedoch die Seite der Vertragsbefürworter einnimmt, geht Loachs Standpunkt in die entgegengesetzte Richtung.

*The Wind that Shakes the Barley* can be read as a historical and polemical counterpoint to the pro-Treaty Neil Jordan film *Michael Collins* and alternatively sets out to validate the class politics which were claimed to have been the *raison d'être* of the anti-Treaty position in the 1920s.<sup>155</sup>

Loach nimmt nicht nur einen anderen Standpunkt als Jordan ein, sondern ist im Gesamtton des Filmes viel politischer und radikaler als der irische Regisseur - der Film ist durchtränkt mit Loachs eigenen politischen Ansichten. Der engagierte linke Filmemacher entwirft ein komplexes Geschichtsbild, das den gesamten sozialen und politischen Umfang dieser Periode aufzeigt, sowie Parallelen zu gegenwärtigen Ereignissen zieht.

Ken Loach macht um seine anti-britische Einstellung kein Geheimnis und verdeutlicht, dass erst die willkürliche Gewalt der Besatzungsmacht die Iren dazu veranlasste, in einen gewaltvollen Krieg zu ziehen. In der Anfangsszene des Films spielen junge irische Männer vor dem Hintergrund der idyllischen Landschaft die gälische Sportart *Hurling* - dieselben Stöcke werden in einer späteren Szene als Waffenersatz bei der Ausbildung der Volunteers benutzt. Nach dem Hurling Spiel fallen die Black and Tans in die einheimische Idylle der irischen Cottage Häuser ein, da das Verbot gesellschaftlicher Zusammenkünfte auch für sportliche Aktivitäten gilt. Als ein junger Ire sich weigert, seinen Namen in Englisch auszusprechen, wird er von den brutalen Soldaten getötet - die gälische Sprache dient dabei als passiver Widerstand gegen die britische Herrschaft, welcher mit dem Tod bestraft wird. Die britischen Charaktere in Loachs Film sind oberflächlich, austauschbar, ohne charakterliche Komplexität und werden nicht weiter personalisiert oder individualisiert. Die Sympathien werden von Loach von Anfang an auf die republikanische Seite gelenkt. Die Black and Tans waren britische Hilfstruppen, die nach der Gründung der provisorischen Regierung nach Irland geschickt wurden, um dort als Friedensschlichter zu agieren. Erst durch die willkürliche Brutalität der Besatzungsmacht macht Damien eine Entwicklung vom unpolitischen Akademiker zum Freiheitskämpfer durch und folgt seinem Bruder Terry in den aktiven Widerstand der IRA. Der sadistische Missbrauch militärischer Macht war der ausschlaggebende Punkt für die radikale Politisierung der irischen Bevölkerung. So wurden die britischen Hilfstruppen als Friedensschlichter nach Irland geschickt und erreichten das genaue Gegenteil. Die Black and Tans kamen unmittelbar aus dem 1. Weltkrieg – gekennzeichnet von diesem, war das Vorgehen der Veteranen gegen die irischen Zivilisten von großer Brutalität und Willkür gekennzeichnet. Der Missbrauch an Macht und das gewaltvolle Vorgehen lässt den Zusammenhalt der irischen Seite im Widerstand gegen die Fremdherrschaft wachsen. Gewalt gegen die zivile Bevölkerung und die Zerstörung von Häusern und ganzen Dörfern ließ aus unerfahrenen jungen Männern, Bauern, Handwerkern und sogar Akademikern wie Damien, Guerilla Krieger werden. Einige Szenen später fallen die Black and Tans erneut in die friedliche Idylle ein, zerstö-

---

<sup>155</sup> Horgan, John, O'Connor, Barbara, Sheehan, Helena (edited by): *Mapping Irish Media, Critical Explorations*. Dublin: University College Dublin Press, 2007. S. 157.

ren Häuser und setzen selbst gegen die wehrlosen Frauen – darunter Damiens Freundin Sinead - Gewalt ein.

Die irische Landschaft, die idyllischen Cottages spielen dabei eine wichtige politische und ideologische Rolle. Die Kenntnis der flying columns über die ländlichen Gegenden von Cork verschafft ihnen die nötige Überlegenheit gegenüber den britischen Truppen und die romantische Idylle rechtfertigt zugleich visuell den Kampf um die irische Nation. Die britischen Soldaten wirken in der ländlichen Gegend als Eindringlinge, als Ruhestörer der friedlichen, familiären Ordnung. Die Zerstörung der irischen Landhäuser wird zu einem Sinnbild der willkürlichen militärischen und kulturellen Barbarei der britischen Besatzung. "It is a scenario that taps into the very heart of Irish nationalist discourse and Loach's radical anti-imperialist message is here inscribed into the very landscape that he recreates."<sup>156</sup>

Nach dem Treueid Damiens auf die IRA, auf den Kampf gegen ausländische sowie einheimische Feinde, überfällt die IRA-Brigade unter der Führung Terrys eine Kaserne der RIC zur Waffenbeschaffung. Mit den Waffen werden vier britische Soldaten erschossen. Ein anglo-irischer Landbesitzer zwingt den jungen Volunteer Chris zur Aussage gegen seine Verbündeten und liefert damit der irischen Polizei die nötigen Informationen über das Versteck der IRA, woraufhin die gesamte Brigade festgenommen wird. Bei dem Verhör und der Folter von Teddy zeigt Loach die Grausamkeiten des Krieges in schonungsloser Deutlichkeit. „British brutality is visualised most especially by the torture of Teddy, using rusty pliers to extract his fingernails, which such scenes drawing down much criticism from the right-wing press in Britain.“<sup>157</sup> Den IRA-Volunteers gelingt kurz vor der Exekution die Flucht aus dem Gefängnis, drei Männer bleiben jedoch zurück. Aus Rache an den verantwortlichen Verrätern exekutiert Damien den Landbesitzer sowie den jungen Chris. Die Szene der Exekution zeigt am deutlichsten menschliche Grenzüberschreitungen in Kriegen. Damien erschießt den jungen Verräter, den er bereits seit seiner Kindheit kennt, wobei sein innerer Konflikt, der humanistische Zwiespalt verdeutlicht wird. Das Menschliche verliert nun eindeutig gegenüber dem Politischen und unterstreicht Damiens enorme Radikalisierung. Ken Loach romantisiert den Krieg nicht, zeigt ihn in all seinen authentischen, extremen Facetten und stellt dabei Fragen wie: „Wann schlägt die Militarisierung zurück ins Innere einer Gesellschaft? Wie lange lässt sich der Kampf für die Freiheit rechtfertigen, und wann verselbstständigt er sich zu einem Krieg wie jeder andere?“<sup>158</sup> Die britische Presse warf ihm eine Romantisierung und Heroisierung der IRA-Kämpfer vor, doch zeigt Loach die Brutalität der britischen Besatzungsmacht genauso wie

---

<sup>156</sup> Horgan, John, O'Connor, Barbara, Sheehan, Helena (edited by): Mapping Irish Media, Critical Explorations, Dublin: University College Dublin Press, 2007. S. 88.

<sup>157</sup> Ebd. S. 158.

<sup>158</sup> Nicodemus, Katja: „Unter Kampfmaschinen“. In: Die Zeit, 1.06.2006. URL: <http://www.zeit.de/2006/23/CannesSchluss.xml>, Zugriff: 27.07.2009.

die der IRA. Mit der zunehmenden Professionalisierung des Befreiungskampfes steigt auch die Gewalt auf beiden Seiten. Der vermeintliche IRA-Held Damien tötet einen minderjährigen, politisch naiven Jungen, verliert dabei seine moralische Unschuld und setzt damit eine unaufhaltbare Welle der Gewalt und Vergeltungsmorde frei. "Notably, Loach speaks in interviews of his disgust at the Hollywoodisation of war, as cheap visceral entertainment."<sup>159</sup> Loach zeigt keine glorifizierten Kriegshelden, sondern die düstere Realität des Krieges, womit der Film keine romantische IRA-Propaganda darstellt. Auch als die Volunteers, im Hinterhalt lauend, vor Angst zittern, visualisiert Loach die Ängste des Krieges auf sehr realitätsnahe Weise. "The ambush sequence, visualising this truth, is one of the most thought - provoking representations of the war of independence in Irish cinema."<sup>160</sup>

Im Gefängnis macht Damien die Bekanntschaft des Zugführers Dan, der seine sozialistischen Ansichten teilt. Dan ist ein Anhänger der *Irish Citizen Army* von James Connolly. Der Arbeiterführer schlug im irischen Unabhängigkeitskampf einen stark marxistisch-sozialen Kurs ein.

Hier tritt der bekennende engagierte Linke Ken Loach als politischer Filmmacher wieder hinter den geschichtlichen Fakten hervor, getreu der Überzeugung des 1916 hingerichteten marxistisch-sozialistischen Unabhängigkeitskämpfers James Connolly, wonach die Unabhängigkeit Irlands nur dann von Erfolg gekrönt sein könne, wenn damit auch eine soziale Revolution einherginge.<sup>161</sup>

Ken Loach entwirft dabei eine tiefe soziale und politische Analyse und verdeutlicht, dass die Vertragsgegner den Kampf aus zwei Gründen weiterführen. Einerseits stellte der Vertrag einen faulen Kompromiss, einen Verrat an gefallenen Kampfgenossen, dar.

Doch wie Connolly zielt Damien – der die anti-treaty Position des Filmes repräsentiert – auf eine soziale Revolution, um nicht die nationalistischen, sondern in erster Linie die Klassengrenzen aufzubrechen und die hohe soziale Not Irlands zu beenden. Der Irish Free State und die neue politische Führung ändern aus Sicht der Vertragsgegner nichts an der bestehenden Kluft zwischen den Klassen - zwischen Arm und Reich, den Mächtigen und den Minderbemittelten. Durch das Abkommen mit Großbritannien wird lediglich die Farbe der Flagge und der Akzent der herrschenden Klasse geändert, nicht jedoch die sozialen Missstände der Nation – gekennzeichnet von Hunger, Emigration und Armut. Dieser Gegensatz der zwei republikanischen Lager wird bereits vor dem Vertragsabschluss verdeutlicht. In der Nachstellung eines damaligen Sinn Féin Gerichtes, welches nach republikanischer Alternativjustiz handelt, hält Teddy zu dem korrupten Geschäftsmann, der eine ältere, arme Frau finanziell ausbeutet. Da solche Geschäftsmänner den Unabhängigkeitskrieg der IRA finanziell unterstützen, stellt sich Teddy auf die Seite des

---

<sup>159</sup> Horgan, John, O'Connor, Barbara, Sheehan, Helena (edited by): Mapping Irish Media, Critical Explorations. Dublin: University College Dublin Press, 2007. S. 158.

<sup>160</sup> Ebd. S. 158.

<sup>161</sup> Rosefeldt, Martin: The Wind that Shakes the Barley. In: Arte TV, 18.05.2006. URL: [www.arte.tv/de/film/1213432.html](http://www.arte.tv/de/film/1213432.html), Zugriff: 27.07.2009.

korrupten Großgrundbesitzers. Damit impliziert Loach, dass der neue Staat auf Korruption und kapitalistischem Interesse aufbaut. "This sequence appears to insinuate that the future pro-Treaty side, personified by Teddy, are not fully committed to universal notions of equality and remain somewhat equivocal, with the ends frequently justifying the means." <sup>162</sup> Auch als Teddy in seiner neuen Free State Uniform erscheint, impliziert die Ähnlichkeit der Uniformen mit denen der britischen Staatsmacht, dass eine repressive Macht von einer anderen ersetzt wurde, ohne große grundlegende soziale Veränderungen. Nachdem Vertragsabschluss bleiben die Iren Gefolgsleute des britischen Kapitalismus, trotz irischer Staatsführung.

His class-based analysis of the civil war argues that ultimately the Irish people were betrayed by their own petty bourgeois leadership, content to take over the roles and functions of the departing British. For Loach, a foreign oppression was replaced by a native one [...]<sup>163</sup>

Der Schluss des Filmes ist eine unabwendbare Anklage an die neue Führung Irlands, als Damien von seinem eigenen Bruder getötet wird. Als Teddy Sinead die Nachricht über Damians Tod überbringt, bricht diese weinend zusammen, vor dem Hintergrund des abgebrannten Hauses, das einstige Symbol irischer Idylle und Einigkeit.

This melodramatic mise-en-scène remains a transparent symbol of the break-up of an erstwhile coherent Irish national identity. There is no resolution or romantic personification as happens in much historical drama and for which Neil Jordan indulges within Michael Collins to help achieve mass audience.<sup>164</sup>

Doch ist Ken Loachs Film nicht nur eine historische Analyse der sozialen Gegebenheiten in Irland. So will der Filmemacher auch auf die gegenwärtige Situation - die britische Involvierung in den Irakkrieg - aufmerksam machen. "Loach and screenwriter Paul Laverty have succeeded in showing history as narrative, which they believe is also relevant to today`s so-called War on Terror."<sup>165</sup> Auch im Irak resultierte aus der Involvierung ausländischer Truppen ein Anstieg der Gewalt. Wie bei den Black and Tans bringt ein militärischer Einsatz keine nationale Befreiung, sondern vielmehr eskalierende Gewaltakte und eine radikale Politisierung mit sich. Das Leid solcher Kriege, der dadurch bedingte unmenschliche Machtmissbrauch, ist universell. Wenn ein Land ein anderes besetzt ist eine Welle der Gewalt unvermeidbar, die brutale, willkürliche Ausübung militärischer Gewalt über unterjochte Nationen veranlasst diese zu ebenso gewaltvollen Antworten. Die britische Reaktion auf die Ausrufung der provisorischen Regierung war der Einsatz von militärischen Truppen, die durch sehr brutales Vorgehen die Gewalt in Irland immer höher schaukelten. Als der Kampf gegen die Unabhängigkeit der britischen Kolonie nicht mehr

---

<sup>162</sup> Horgan, John, O`Connor, Barbara, Sheehan, Helena (edited by): Mapping Irish Media, Critical Explorations. Dublin: University College Dublin Press, 2007. S. 160.

<sup>163</sup> McLoone, Martin: Film, Media and Popular Culture in Ireland. Cityscapes, Landscapes, Soundscapes. Dublin: Coleraine Irish Academic Press, 2008. S.88.

<sup>164</sup> Horgan, John, O`Connor, Barbara, Sheehan, Helena (edited by): Mapping Irish Media, Critical Explorations. Dublin: University College Dublin Press, 2007. S. 160.

<sup>165</sup> Ebd. S.157.

möglich war, wählten die britischen Führungsköpfe die Bedingungen so, dass diese die nationalistische Bewegung spalten würde – unter Androhung eines sofortigen brutalen Krieges. Der gewaltsam aufgedrängte Friedensvertrag brachte nicht nur einen grausamen Bürgerkrieg mit sich, sondern war auch der Grund für den späteren Nordirlandkonflikt, der die Gewalt in Irland weitere Jahrzehnte nicht enden ließ. Für Loach liegt die Verantwortung für die Gewalt in Irland eindeutig bei den imperialistischen und korrupten Machenschaften der britischen Regierung.

Der Film ist voller historischer Fakten, fast schon didaktisch versucht Loach einen Überblick über die Situation und Ereignisse dieser Zeit zu vermitteln. Die Charaktere sind weniger Individuen als dass sie für bestimmte Ideen stehen. Durch die Brüder kann Loach die verschiedenen Standpunkte der republikanischen Bewegung, die Positionen zu dem Vertrag dieser Zeit vermitteln. Zwar konzentriert Loach sich auf zwei Individuen, doch zeigt er anhand dieser die gesamte gesellschaftliche Situation dieser Zeit. Dabei verfällt Loach in keinerlei Sentimentalität innerhalb der zwischenmenschlichen Beziehungen, weder in der der Brüder noch in der Liebesbeziehung zwischen Damien und Sinead. Der Großteil der Dialoge zwischen Terry und Damien ist politischer Natur. Der Film ist vollgepackt mit politischen, historischen und sozialen Fakten, fast schon belehrend nähert sich Loach irischer Vergangenheit durch fiktionales Drama an. Ken Loach beabsichtigt dabei keine emotionale Identifikation mit den Protagonisten, lässt durch den sehr didaktischen, realistischen Erzählstil wenig Emotionen zu – die politische Dimension steht klar im Vordergrund.

Durch seinen radikalen, schonungslosen Realismus entwickelt Loach ein weitläufiges Geschichtsbild mit umfangreicher politischer und sozialer Analyse. Durch die starke historische Genauigkeit schafft der Regisseur beinahe ein Lehrstück über irische Geschichte und Politik, verpackt dies jedoch in poetisch starke Bilder, in einen melancholischen Epos, der die Realität des Krieges auf schonungslose und wütende Weise aufzeigt. Ohne pathetische Melodramatisierung und Emotionalisierung oder dramatische, irrelevante Umwege – auch die Liebesbeziehung steht stark im Hintergrund der Handlung – konzentriert sich Loach auf Politik und Geschichte. In dem Antikriegsfilm liegt das Augenmerk eindeutig auf dem Funktionalen, nicht dem Emotionalen. Ken Loach setzt dabei nicht auf Diplomatie und versöhnliche Balance, er zeigt offen seine Wut auf die Machenschaften politischer Führungen, insbesondere die der britischen Regierung. Auch die Motivation und Gründe für die politische Gewalt der IRA werden in *The Wind that Shakes the Barley* ohne Vereinfachung und Stereotypisierung dargelegt.

Radical though he is, Mr. Loach is hardly a romantic, and the deep humanism that informs his best work — a category in which "The Wind That Shakes the Barley" surely belongs — is insulated from

sentimentality by the sense that history is a long, bruising fight, a chronicle of compromise and defeat as well as of tentative triumph and provisional hope.<sup>166</sup>

## 6.2 Steve McQueen – Hunger

„Ich bin ein politischer Häftling, ein Opfer des immerwährenden Krieges zwischen dem geknebelten irischen Volk und einem fremden, unterdrückerischen, ungewollten Regime, das sich weigert, aus unserem Land abzuziehen.“<sup>167</sup>

Diese radikale Ideologie von Bobby Sands ließ den IRA-Kommandanten im Maze Gefängnis 1981 in den Hungerstreik treten, um für die Forderung nach der Wiedereinführung des Status der politischen Häftlinge sein Leben zu opfern.

Der britische Künstler Steve McQueen nimmt sich in *Hunger* (2008) den letzten Wochen von Bobby Sands' Leben an. Der für seine Videoinstallationen mit dem Turner Preis ausgezeichnete Künstler feierte mit *Hunger* sein Spielfilmdebüt und zeigte dabei eine vollkommen neue Herangehensweise an die Nordirlandthematik.

### 6.2.1 Kurzzinhalt

Der Film ist in drei Akte geteilt. Das erste Drittel ist eine Einführung in die gegebenen Lebensbedingungen in der Gefängnisanstalt The Maze während des Dirty Protests. Anhand von verschiedenen, in den Protest involvierten Individuen – einem Wärter sowie Insassen – umreißt McQueen in diesem Teil des Films die sozialen Umstände dieser Periode republikanischer Geschichte. Erst allmählich, zum Schluss dieses ersten Aktes geht der Fokus langsam in Richtung des zentralen Charakters des Films - Bobby Sands. Der zweite Teil ist ein 22 Minuten langer Dialog zwischen Sands und einem Priester über den geplanten Hungerstreik der republikanischen Häftlinge. Der Schlussakt dokumentiert den Hungerstreik Sands', den allmählichen körperlichen Verfall bis zu seinem Tod.

### 6.2.2 Entstehung/Rezeption

Als Brite wurde McQueen in seiner Kindheit mit den Bildern des langsamen Hungertodes von Bobby Sands konfrontiert. Obwohl diese Bilder während des Hungerstreikes in den britischen Medien sehr präsent waren, war die Art der Repräsentation des Staatsfeindes Sands nicht objektiv. Nach dem Friedensprozess wurde dieses traumatische Ereignis irischn-britischer Geschichte – der politische Machtkampf zwischen der britischen Regierung unter Thatcher und den republikanischen Insassen - innerhalb der britischen Medienlandschaft weitgehend unter den Teppich gekehrt. Deshalb sah es McQueen als Notwendigkeit an, diesen existentiellen Teil britischer Vergangenheit, welcher in den letzten

---

<sup>166</sup> Scott, A. O.: History, Bloody History ( 16.03.2007), In New York Times, URL: <http://movies.nytimes.com/2007/03/16/movies/16barl.html> , Zugriff am 27.06.2009.

<sup>167</sup> Neumann, Peter: IRA - Langer Weg zum Frieden. Hamburg: Rotbuch, 1999. S.129.



25 Jahren ignoriert wurde, auf eine objektive und authentische Art und Weise zu visualisieren. Mit der Planung, Vorbereitung und Suche nach Finanzierungsquellen begann McQueen bereits 5 Jahre zuvor, während der Filmdreh selbst nur einige Wochen dauerte.

Die unanhängige, hauptsächlich von dem britischen Fernsehsender Channel 4 finanzierte, britisch-irische Co-Produktion wurde ausschließlich in Belfast gedreht, jedoch nicht am Originalschauplatz, sondern in einer Sporthalle, in welcher das Innere des Maze Gefängnisses sehr realitätsnah nachgebaut wurde. Auch die gesamte Crew des Filmsets sowie die Schauspieler waren Iren, deren persönliche Geschichten und Emotionen über diese Thematik in den Film mit einfließen. Für die Rolle von Bobby Sands wurde der irisch-deutsche Schauspieler Michael Fassbender, der mütterlicherseits mit Michael Collins verwandt ist, gewählt. Der Filmdreh wurde in zwei Perioden geteilt. Nachdem der Dreh der ersten zwei Teile abgeschlossen war, folgte eine zehn Wochen lange Pause, während der sich Fassbender einer strengen Diät unterzog, um den stark abgemagerten Sands so authentisch wie nur möglich darstellen zu können.

Die zweite hervorzuhebende Besonderheit schauspielerischer Leistung ist die Dialogszene zwischen Sands und dem Priester Father Moran (Liam Cunningham) in der Mitte des Filmes. McQueen engagierte für die Ausarbeitung des Dialoges den nominierten irischen Theaterautor Enda Walsh. Das Resultat wirkt wie ein Theaterakt selbst und bricht den Rekord der längsten Einstellung der bisherigen Filmgeschichte.<sup>168</sup> Für die siebzehneinhalb Minuten lange Einstellung probten Fassbender und Cunningham tagelang, wobei Cunningham sogar vorübergehend bei Fassbender einzog, um die Tage mit dem Proben dieser Szene zu verbringen.

Die Resonanzen auf McQueens Film waren großteils sehr positiv und wider Erwarten nicht kontrovers oder feindselig. Bei der Erstaussstrahlung bei den Filmfestspielen in Cannes 2008 endete der Film mit standing ovations des Publikums. McQueen gewann die Goldene Kamera für den besten Debütfilm, gefolgt von zahlreichen weiteren Nominierungen und Auszeichnungen, wie beispielsweise den BAFTA-Film-Awards. Von internationalen Pressestimmen bekam der Film, bis auf wenige Ausnahmen, sehr lobende und positive Resonanzen. Selbst seitens der britischen Presse geriet das Portrait eines republikanischen Kriminellen nicht ins Kreuzfeuer der Kritik, was im Vergleich zu bisherigen, filmischen Repräsentationen der IRA eine überraschende Neuheit ist. Dies liegt daran, dass McQueen eine völlig andere Herangehensweise an diese sensible Thematik einschlägt als bisherige Dramatisierungen politischer Gewalt.

---

<sup>168</sup> Siehe: <http://uk.movies.yahoo.com/17102008/5/hunger-breaks-record-longest-single-shot-0.html>. Zugriff am 10.08.2009.

### 6.2.3 Dramaturgische Analyse im politischen und historischen Kontext

McQueen, however, approaching the topic from both outside the culture of Ireland and conventional film, offers, in terms of representations of the North, a distinctly novel approach. Gone are the generic imperatives that have dominated representations of the North, which have frequently attempted to apply familiar tropes of the thriller or drama genres against a Northern Irish context.<sup>169</sup>

Durch Texteinblendungen wird die Handlung kurz historisch und geographisch eingeordnet und der politische Kontext des bereits stattfindenden Blancket und Dirty Protests zusammengefasst. Der Film eröffnet mit einem lauten Schlagen von Mülleimerdeckeln auf den Boden. (Wodurch Nachrichten in republikanischen Vierteln – wie zum Beispiel der Tod eines Hungerstreikenden - verbreitet wurden.) „This unsettling and disturbing opening sets the tone, and cues the audience, for the film as a whole that includes some of the most harrowing and visceral representations of the Troubles.“<sup>170</sup>

Die Kamera begleitet den Gefängniswärter Raymond Lohan während seiner Morgenroutine vor Arbeitsbeginn. Er hält seine verletzten Hände in Wasser, schaut sich im Spiegel an, Unwohlsein und Stress sind im dabei ins Gesicht geschrieben. Er zieht sich an, frühstückt, überprüft sein Auto auf mögliche Bomben, fährt davon, während seine besorgte Frau ihm vom Fenster aus nachsieht. Auf der Fahrt sind Radionachrichten über den Protest der republikanischen Häftlinge und die Kriminalisierungspolitik der britischen Regierung zu hören.

Angekommen, zieht Lohan sich in der Umkleidekabine seine Uniform an, legt seinen Schlüsselbund, an dem ein Anhänger der englischen Flagge befestigt ist (Lohan ist Protestant) und seinen Ehering ab, hält seine verwundeten Hände erneut in Wasser. Das immer wiederkehrende Motiv der blutigen Hände Lohans ist ein subtiler Vorgriff auf die kommende Brutalität und Gewalttätigkeit gegenüber den Häftlingen. Lohan meidet seine Arbeitskollegen, das Gespräch mit diesen, schweigt, während die anderen Wächter im Hintergrund miteinander reden und scherzen. Dies alles geschieht ohne jeglichen Dialog. (Lohan spricht während des gesamten Filmes kein Wort.) Doch allein in seiner Mimik, in seinem Gesicht sieht man die Angst, den Stress, das bedrückende, schwermütige Unwohlsein vor dem, was während seiner Arbeitsroutine folgen wird. Lohan raucht draußen eine Zigarette. Es schneit.

Aesthetically, these moments are characterized by both their visual richness and complexity and the absence of dialogue. One is struck, for instance, by the evocative use of the colour blue, redolent of (among many things) both coldness and misery, throughout the opening third, apparent in one early suggestive scene when Lohan takes a cigarette break in the prison yard while the snow falls.<sup>171</sup>

---

<sup>169</sup> Crosson, Seán: Hunger. In Irish Film and Television – 2008. The Year in Review, Tony Tracy (ed.), In: Estudios-Irlandeses. URL: <http://www.estudiosirlandeses.org/>, Zugriff am 1.08.2009.

<sup>170</sup> Crosson, Seán: Hunger. In Irish Film and Television – 2008. The Year in Review, Tony Tracy (ed.), In: Estudios-Irlandeses. URL: <http://www.estudiosirlandeses.org/>, Zugriff am 1.08.2009.

<sup>171</sup> Crosson, Seán: Hunger. In Irish Film and Television – 2008. The Year in Review, Tony Tracy (ed.), In: Estudios-Irlandeses. URL: <http://www.estudiosirlandeses.org/>, Zugriff am 1.08.2009.

Diese Kälte der Atmosphäre schafft McQueen auch bei der folgenden Einstellung eines kalt wirkenden, leeren Waschrums. Über diese Aufnahme ist die Originalstimme Thatchers bei ihrer Rede über den politischen Status als Voice Over gelegt. Die Kälte der Wörter wird in der Kälte, der Leere des Raumes des Gefängnisses widergespiegelt. Thatcher nimmt in dem Film eine sehr abstrakte Position ein - der Klang ihrer Stimme, ihre Kommentare zu der Situation innerhalb des Gefängnisses werden immer wieder über Einstellungen von kalt wirkenden, leeren Räumen der Gefängnisanstalt gesetzt.

Ein neuer Gefangener wird in die Gefängnisanstalt gebracht, verweigert das Tragen der Gefängnisuniform, muss sich vor den Wärtern ausziehen und wird nackt in seine Zelle gebracht. Dort befindet sich bereits ein Häftling, dessen Äußeres verdeutlicht, dass der *No-Wash* bzw. *Dirty Protest* seit langer Zeit stattfindet. Die Wände der Zelle sind mit Exkrementen beschmiert, der Boden voll von Fäkalien und Essensresten, in welchen Maden umher kriechen. McQueen zeigt dabei auf unerschrockene, authentische Weise jedes kleinste Detail dieser Lebensumstände. Durch die fast vollständige Abwesenheit von Ton bekommen kleinste Geräusche eine bedeutende Expression, wie zum Beispiel das Scheuern der Exkremente auf die Zellwände oder das Zuschlagen der schweren Eisentüren, was die klaustrophobische Atmosphäre des Gefängnisses auf sehr effektive Weise einfängt. McQueen verzichtet dabei auf schnelle Schnitte, auf Dialog und Filmmusik und zeigt in langen, stillen Einstellungen die inhumanen Lebensumstände der republikanischen Insassen.

In his personal writings, Bobby Sands, an elected MP and leader of the 1981 Hunger Strikes in the H-Blocks, described the animality of living conditions inside the Maze: 'I felt like an animal squatting in the corner of the cell among the rubbish and the dirt'.<sup>172</sup>

Genau das zeigt McQueen in einer entschlossenen Klarheit. Trotz schonungsloser Hässlichkeit schafft er dabei durch poetische, ruhige Bilder etwas Schönes, wobei Bilder mehr als viele Worte sagen.

It is a film that is rarely rushed in its recounting of events and includes moments of rare beauty, amongst the horror and filth of violence and the dirty protest in all its nauseating detail.<sup>173</sup>

Die kleinsten Gesten werden durch McQueens Regiestil zu epischen Handlungen, Hässlichkeiten zu schönen, poetischen Impressionen. So zum Beispiel als Davey durch eine kleine Fensteröffnung greift und sich eine Fliege auf seiner Hand niederlässt oder das aus Fäkalien hergestellte Wandkunstwerk. Die Häftlinge leeren ihren Urin unter der Zellentür aus, der auf dem Gang langsam zusammenfließt.

Während der Besuchszeit werden mit Familienangehörigen kleine eingeschmuggelte Nachrichten - sogenannte Comms - sowie Utensilien wie ein kleines Radio ausgetauscht.

---

<sup>172</sup> Rockett, Kevin and John Hill (edited by): National Cinemas and World Cinema. Studies in Irish Film 3. Dublin: Four Courts Press, 2006. S. 85.

<sup>173</sup> Crosson, Seán: Hunger. In Irish Film and Television – 2008. The Year in Review, Tony Tracy (ed.), In: Estudios-Irlandeses. URL: <http://www.estudiosirlandeses.org/>, Zugriff am 1.08.2009.

Szenen der brutalen Zwangssäuberung folgen, bei denen Bobby Sands das erste Mal vorgestellt wird, wobei man noch nicht weiß, dass diese Person Sands ist. Der nackte Häftling wird mit ständigen Schlägen in den Waschraum gezerrt, wo ihm von Lohan brutal ins Gesicht geschlagen wird. Auf gewaltvolle Weise werden ihm die Haare geschnitten und sein Körper gesäubert. Während der leblose Körper Sands wieder in die Zelle gebracht wird, hält Lohan seine blutigen Hände wieder in Wasser und schaut in den Spiegel. Wieder raucht er draußen eine Zigarette. Das erste und einzige Mal ist eine monotone, ruhige Musikuntermalung zu hören. Die Zellen werden gereinigt, die mit Exkrementen beschmierten Wände abgespritzt. Sands spricht während einer weiteren Besuchszeit mit seinen Eltern. Die übrigen Insassen tauschen Comms mit ihren Besuchern aus. In der darauffolgenden christlichen Messe werden die eingeschmuggelten Comms an Bobby Sands weitergereicht. Auf einem der Comms ist das Wort *Negotiate* zu lesen.

(Die republikanischen Häftlinge verhandelten schließlich. Die Bedingung für das Ende des Dirty Protests war, dass die Forderung nach eigener ziviler Kleidung erfüllt werden würde. Nach den brutalen Zwangssäuberungen und Desinfizierungen der Zellen wird die Forderung jedoch nur halbherzig erfüllt.) Die Insassen bekommen nicht ihre eigene Kleidung, sondern zivile, doch lächerlich aussehende, bunte Einheitsoutfits. Aus diesem faulen Kompromiss, der weiteren Demütigung, resultiert Wut und Demolierung der neu eingerichteten Zellen.

Ein Polizeitrupp – ausgerüstet mit Schutzschildern und Schlagstöcken – positioniert sich im Gang. Der laute, monotone Ton des kollektiven Schlagens der Stöcke zusammen mit aggressiven Schreien der Polizisten ist eine kraftvolle, akustische Expression der folgenden Gewalt, welcher die Insassen ausgesetzt werden. Die nackten Körper schleppen sich durch diesen Gang, während die Polizisten auf sie einschlagen. Dem folgt eine brutale anale und orale Durchsuchung. Diese sehr gewaltvolle Szene zeigt in ergreifend authentischer Art die unfassbare Demütigung, Unmenschlichkeit und bloße Gewalt. Während die Polizisten auf einen wehrlosen, am Boden liegenden nackten Körper einschlagen, sieht man wie einer der Polizisten hinter der Wand steht und weint. Das rhythmische Schlagen der Stöcke dauert während der folgenden Einstellung von Sands, der blutverschmiert auf dem Boden seiner Zelle liegt, weiterhin an, wird immer lauter. Die den Insassen zugefügte Gewalt wird dadurch weniger durch Bilder als durch die Akustik verdeutlicht, sodass man als Zuseher die unerträgliche Gewalt förmlich spüren kann - allein durch den Ton.

Die folgende Szene zeigt Lohan bei dem Besuch seiner senilen Mutter im Altersheim, während dem er von einem IRA-Schützen erschossen wird. Sein blutiger Kopf fällt in den Schoß der geistig abwesenden Mutter.

Obwohl der Film eigentlich über Bobby Sands handelt, dauert es etwa 40 Minuten bis sich der Fokus auf ihn richtet. In diesem ersten Teil des Films wird der Zuschauer allmählich, auf subtile Weise mit dem Protagonisten vertraut gemacht. Zunächst führt McQueen in die Welt, die Lebensumstände um Sands ein. Auch auf die Gewalt wird auf subtile, un-

terschwellige Weise – wie durch das Motiv der Hände Lohans – hingeführt, wobei McQueen hauptsächlich Bilder sprechen lässt. Mit einer fast vollständigen Abwesenheit an Dialog konzentriert sich McQueen auf das Physische, auf die Körper der Insassen, auf die Gewalt, Entwürdigung und Brutalität.

Der Film zeigt zwar die Brutalität der Wärter, doch leugnet McQueen dabei nicht die republikanische Gewalt dieser Zeit. In der Erschießung von Lohan zeigt die kompromisslose Vergeltungspolitik der IRA und auch in der Texteinblendung am Schluss des Filmes macht McQueen auf die, durch die IRA während des Protestes exekutierten Gefängniswärter aufmerksam. McQueen zeigt dabei Individuen beider Seiten – einerseits Lohan und andererseits Davey – um dadurch eine Objektivität zu schaffen. Beide sind in einem politischen Mechanismus gefangene Individuen. Auch der Polizist, der weint, während seine Kollegen Gewalt ausüben, unterstreicht die Menschlichkeit der Gegenseite. Laut McQueen ist nichts schwarz oder weiß wenn es um einzelne Individuen geht. Er sagt diesbezüglich: "I identify with Raymond just as much as I identify with Bobby Sands. I identify with him because it's a situation where, no matter which side you're on, you have to make choices. He was a man doing his job."<sup>174</sup> Die Wärter, die Polizisten sind ebenso Menschen, mit Familie, mit Emotionen, mit persönlichen Geschichten und hohem psychischem Stress. Obwohl Lohan den gesamten Film über kein Wort spricht, ist all dies in die Bilder impliziert.

Ist dieser erste Teil eine Reihung an poetischen, stillen Impressionen, an Bildern – mit einem Minimum an Dialog, ist das Mittelstück des Filmes das genaue Gegenteil.

Nach all dieser rohen Brutalität und Gewalt, der stillen Konzentration auf das Physische, folgt eine Szene, die gefüllt ist mit Dialog und zur Untersuchung des Psychischen dient.

However, watching Steve McQueen's *Hunger*, one is struck by two prominent features of the film – both an absence of dialogue, and a real concern to facilitate it when the opportunity arises.<sup>175</sup>

Die vollständige Konzentration in dieser Einstellung liegt auf dem Gesprochenen, auf Wörtern, während das Visuelle unverändert bleibt, wodurch das Publikum zum Zuhören gezwungen werden soll.

Yet when dialogue does enter the film at length, it is facilitated in a manner rarely seen in contemporary film. This is an almost 17 minute unedited two-shot sequence, written by Enda Walsh, from one static camera angle of Sands and the priest Father Moran, discussing the decision to go on Hunger strike.<sup>176</sup>

---

<sup>174</sup> Dupont, Joan: 'Hunger': An artist-turned-filmmaker's take on a coming-of-age protest. In: The New York Times, 21. 05.2008. URL: [http://www.nytimes.com/2008/05/22/arts/22iht-fmmcqueen.1.13079912.html?\\_r=1](http://www.nytimes.com/2008/05/22/arts/22iht-fmmcqueen.1.13079912.html?_r=1) Zugriff am 10.08.2009.

<sup>175</sup> Crosson, Seán: Hunger. In Irish Film and Television – 2008. The Year in Review, Tony Tracy (ed.), in Estudios-Irlandeses. URL: <http://www.estudiosirlandeses.org/>, Zugriff am 1.08.2009.

<sup>176</sup>Crosson, Seán: Hunger. In Irish Film and Television – 2008. The Year in Review, Tony Tracy (ed.), in Estudios-Irlandeses. URL: <http://www.estudiosirlandeses.org/>, Zugriff am 1.08.2009.

Erst in diesem Mittelteil wird der politische Umfang, das bisher Gezeigte erklärt, davor wurden Informationen lediglich in Bildern illustriert und impliziert. Die sehr intensive Unterhaltung beginnt mit *Small Talk*, mit Scherzen und belanglosen Wörtern. Es wirkt wie ein Warmmachen für den verbalen Kampf, der folgen wird. Durch den anfänglichen, unpolitischen Dialog soll sich auch der Zuseher langsam auf das Gespräch einlassen, bis dieses in eine ernsthafte Auseinandersetzung mit dem geplanten Hungerstreik mündet. Moralische, theologische, sentimentale, humanitäre Argumente werden dabei der ideologischen, politischen Einstellung Sands gegenüber gestellt. Der geplante Protest wird von allen nur möglichen Seiten beleuchtet, zeigt die Gründe für die Determination Sands', sein Leben für die politische Ideologie zu opfern und wirft dabei Gegenfragen auf, die diesen radikalen, republikanischen Standpunkt auf moralische und humanistische Weise hinterfragen. So wirft Father Moran Sands zum Beispiel vor, als Märtyrer sterben zu wollen, für den Tod seiner Kameraden verantwortlich zu sein, während Sands seine Tat als Opferung für die republikanischen Kameraden sieht. Der Priester setzt auf Verhandlungen, auf Dialoge während Sands in radikalen, aktiven Taten den einzigen Ausweg sieht. Nach so vielen Jahren an unmenschlichen Bedingungen ist es schwer, ohne die gewünschten Ziele erreicht zu haben, aufzugeben. Dabei lässt die starke Objektivität Raum zur eigenen Urteilsbildung. McQueen zeichnet Sands weder als Held noch als Verbrecher, erklärt durch diesen Dialog die psychische, politische, ideologische Motivation ohne zu werten.

It is a sequence that required the employment of specially altered film stock (with 35mm film reels lasting normally only ten minutes) a symbolic point in terms of the new ways of thinking about identity and conflict in the North that was required to bring an end to the conflict.<sup>177</sup>

Was für den einen Selbstmord ist, ist für den anderen Mord der britischen Regierung. Sands ist sich seiner Beweggründe und der Auswirkungen des Hungerstreiks bewusst. Mit entschlossener Hingabe ist er determiniert zu sterben. Dies unterstreicht er am Schluss des Dialoges mit einer Geschichte seiner Kindheit. Als Jugendlicher nahm Sands bei einem Ausflug einer Geländelaufgruppe teil. An einem Bach im Wald findet der junge Sands ein halbtotes Fohlen, das sich in den letzten Augenblicken des Lebens in großen Schmerzen befindet. Während die anderen Jungen darüber diskutieren, was man nun tun solle, das Leid des Fohlens zu lindern, ertränkt Bobby das Tier.

‘I will act and I will not stand by and do nothing.’ Dieselbe Überzeugung hat Sands auch gegenüber dem politischen Protest.

Man bekommt zwar am Anfang durch die Texteinblendung einen kurzen politischen Kontext vermittelt, doch sind alle politischen Aspekte in diesem Mittelstück des Filmes.

Nach dieser intelligenten, verbalen Reibung, der Klärung der Gründe und Überzeugungen

---

<sup>177</sup> Crosson, Seán: Hunger. In Irish Film and Television – 2008. The Year in Review, Tony Tracy (ed.), in Estudios-Irlandeses. URL: <http://www.estudiosirlandeses.org/>, Zugriff am 1.08.2009.

beginnt der dritte Akt des Filmes und die Handlung wird wieder hauptsächlich auf das Physische reduziert. Damit die Zuseher die geballte Ladung an Wörtern, an Informationen verarbeiten, reflektieren können, setzt McQueen unmittelbar an den Dialog eine Szene, in welcher der von Urin überflutete Gang des Gefängnisses gewischt wird. Vom reinen Zuhören wird dabei wieder auf Zusehen umgeschaltet. In dieser fast 10 Minuten langen Einstellung wird der gesamte Flur gewischt, das monotone Geräusch des Wischens verfestigt sich dabei im Gehör. Das Wegwischen wirkt wie ein routinierter Akt. McQueen selbst sagt, dass die Handlungen des Filmes allesamt Routinen, Rituale sind – Rituale des Reinigungspersonals, die tägliche Arbeitsroutine der Wächter, routinierte Gewalt und das Ritual des Protestes der republikanischen Häftlinge. Über der Szene des Flurwischens ertönt am Schluss erneut Thatchers Stimme, die den bevorstehenden Hungerstreik mit nüchternen, kalten und entschlossenen Worten kommentiert.

Der Schluss des Filmes zeigt in ruhigen, klaren und stillen Bildern den allmählichen Hungertod von Sands. In einer Einstellung sieht man Sands im Hintergrund im Bett liegen, während eine Feder vor der Kamera zu Boden schwebt, womit die Zerbrechlichkeit, die Schwäche des abgemagerten Körpers verdeutlicht wird.

Yet it is the final third of the film that presents the greatest challenge to the viewer as we witness the gradual physical disintegration – and indeed at times humiliation – of Sands himself in considerable detail and explicitness. Michael Fassbender went on a supervised extreme diet to depict the scenes, losing over 50lb in the process, and his performance ranks as one of the most moving and convincing in cinema of the Troubles to date.<sup>178</sup>

Die körperlichen Folgen der Nahrungsverweigerung werden zunächst von einem Arzt den Eltern von Bobby Sands erklärt, später visuell sowie akustisch verdeutlicht. Ein Besucher Sands' redet auf ihn ein, doch man nimmt das Gesagte als schwachen Ton aus der Perspektive Sands' auf, dessen Sinne langsam schwinden.

Der erste Akt des Filmes ist geprägt von roher Gewalt und Brutalität, während die körperliche Schwäche am Ende des Filmes eine sanfte, fürsorgliche Behandlung des republikanischen Insassen zulässt. Unmittelbar vor seinem Tod kehrt Sands in seine Kindheits-erinnerung zurück. Er läuft dabei durch den Wald. " 'What I wanted was to show that freedom,' McQueen says. 'It was the opposite to the situation that we see him restricted to his bed, immobile; he's older, he's weak. But you see the young, running boy in the countryside.' "<sup>179</sup> Diese Freiheit steht im starken Kontrast zu dem hier und jetzt, wo er gefangen ist in der Gefängnisanstalt, in seiner politischen Ideologie und in seinem sterbenden Körper. Auch das immer wiederkehrende Motiv von Vögeln, akustisch durch Flügelschläge untermalt, kontrastiert die Immobilität Sands. Nach seinem Ableben wird die Leiche aus den Räumlichkeiten des Gefängnisses herausgeschoben.

Informationen über den weiteren Verlauf des Hungerstreiks folgen in Texteinblendungen.

---

<sup>178</sup> Crosson, Seán: Hunger. In Irish Film and Television – 2008. The Year in Review, Tony Tracy (ed.), In: Estudios-Irlandeses. URL: <http://www.estudiosirlandeses.org/>, Zugriff am 1.08.2009.

<sup>179</sup> Dupont, Joan: 'Hunger': An artist-turned-filmmaker's take on a coming-of-age protest. In: The New York Times, 21. 05.2008. URL: [http://www.nytimes.com/2008/05/22/arts/22iht-fmmcqueen.1.13079912.html?\\_r=1](http://www.nytimes.com/2008/05/22/arts/22iht-fmmcqueen.1.13079912.html?_r=1) Zugriff am 10.08.2009.

*Hunger* ist alles andere als konventionell, sei es in der Struktur, in ästhetischen und akustischen Techniken, Genreverschachtelung, der Bildsprache, Narration, dramaturgischem Aufbau oder der Identifikation mit dem Protagonisten. McQueen setzt dabei nicht auf Emotionen, auf zwischenmenschliche Beziehung, sondern konzentriert sich auf Objektivität, auf eine authentische Wiedergabe der sozialen und politischen Umstände dieser Periode. Er regt den Zuschauer nicht zum Mitfühlen an, sondern lässt ihn selbst eine Meinung über die Ereignisse bilden, ein Urteil darüber fällen.

Instead for McQueen it is firstly the visual and secondly the interactive possibilities of cinema that are exploited, apparent in the manner through which the film features striking visual compositions without the necessity to explain or explicate and also allows a space for the audience to engage and contemplate at recurring moments.<sup>180</sup>

Dabei wird das Publikum zum Mitdenken, zum Schlussfolgern und zum selbstständigen Reflektieren gezwungen, ohne emotionale Beeinflussung, sentimentale Umwege oder technische Ablenkung, liegt die Konzentration dabei rein auf dem politischen und sozialen Inhalt.

McQueen zeigt den Protest, die Gewalt am eigenen Körper, als rein politisch motiviert, ausgelöst durch die Härte der britischen Regierung und die Grausamkeiten in der Gefängnisanstalt. So zeigt er zwar einen politischen Überblick, doch nimmt er keinen politischen Standpunkt ein, dämonisiert keine der beiden Seiten. " 'In *Hunger* there is no simplistic notion of "hero", or "martyr" or "victim". My intention is to provoke debate in the audience, to challenge our own morality through film,' McQueen said."<sup>181</sup> Der Regisseur baut weder eine Sympathie noch eine Antipathie bezüglich der IRA auf und verdeutlicht zugleich die rein politische Motivation der paramilitärischen Bewegung. Sands findet sich auf einmal in einem politischen Mechanismus wieder, der sich stetig hochschaukelt und in unfassbaren Schritten endet. Ebenso geraten die Gefängniswärter in diesen politischen Konflikt. McQueen spiegelt dabei die nordirische Gesellschaft wider, ohne sich auf eine der Seiten zu stellen. Durch die Darstellung Lohans, eines Protestanten, werden beide Hälften der tragischen Geschichte des nordirischen Konflikts gezeigt.

Der Film ist durch diese mutige, schonungslose Objektivität eine Ausnahme der bisherigen Repräsentationen des Nordirlandkonfliktes. Was Steve McQueen in seinem Werk geschaffen hat, ist ein überwältigendes und komplexes Bild der Umstände und des Lebens im Maze Gefängnis dieser Zeit. Durch stille, doch sehr gewaltige Bilder wird die Atmosphäre sowie die Lebensumstände auf sehr bewegende, artistische und schonungslose

---

<sup>180</sup> Crosson, Seán: *Hunger*. In *Irish Film and Television – 2008. The Year in Review*, Tony Tracy (ed.), In: *Estudios-Irlandeses*. URL: <http://www.estudiosirlandeses.org/>, Zugriff am 1.08.2009.

<sup>181</sup> Thorpe, Vanessa and Henry McDonald: Anger as new film of IRA hero Bobby Sands screens at Cannes. In: *The Observer*, 11. 05.2008. URL: <http://www.guardian.co.uk/film/2008/may/11/cannesfilmfestival.northernireland>, Zugriff: 8.08.2009.



Weise eingefangen und wiedergegeben. McQueen setzt dabei auf ein scharfsinniges Gespür für kleine Details.

McQueen believes in the importance of these details. He researched every inch of the conflict and the intimacy of prison life, from the prisoners' nakedness to their violent beatings. 'I was interested in things that weren't in the history books, in the information that fell between the cracks: what the weather was like. People didn't know what really went on.'<sup>182</sup>

In einer unkonventionellen Dramatisierung der Ereignisse untersucht er Fakten und setzt diese in aussagekräftige, durchdachte Bilder um.

Der Nordirlandkonflikt wurde bisher noch nie mit so einer rauen Intensität, unerbittlichen Klarheit, intelligenten Blickwinkel und ästhetischen Kunstsinn filmisch umgesetzt.

Durch diesen Film bricht McQueen mit der bisherigen Sichtweise auf den Konflikt und die politische Gewalt Irlands und deckt zugleich Parallelen zu gegenwärtigen Ereignissen auf.

'When Jan Youngusband at Channel 4 approached me at the beginning of 2003 there was no Iraq War, no Guantanamo Bay, no Abu Ghraib prison, but as time's gone by the parallels have become apparent. History repeats itself, lots of people have short memories and we need to remember that these kinds of things have happened in Britain,' said McQueen.<sup>183</sup>

In Zeiten von starker Kritik an unmenschlichen Behandlungen von Insassen wie in Guantanamo Bay will McQueen darauf aufmerksam machen, dass selbiges zwei Jahrzehnte zuvor in Großbritannien passiert ist.

## **7. SCHLUSSBEMERKUNG**

In meiner Analyse habe ich politische Gewalt der Irish Republican Army anhand von Filmbeispielen irischer Regisseure, die unmittelbar nach dem Nordirlandkonflikt entstanden sind, mit zwei kürzlich erschienenen Werken britischer Filmemacher verglichen.

Der Startschuss einer irischen Filmkultur ging mit dem Friedensprozess einher – beide Faktoren hatten zur Folge, dass nationale Filmemacher begannen, verschiedene Aspekte irischer Vergangenheit filmisch aufzuarbeiten. Durch den kommerziellen Imperativ jedoch wurde der Blick nationaler Filmemacher auf politische Ereignisse durch Hollywood Konventionen getrübt, die soziale und politische Analysen stark in den Hintergrund gerückt, weshalb diese Filme eine Fortsetzung der oberflächlichen Repräsentation politischer Gewalt der IRA darstellen. Auf diese mangelnde politische Auseinandersetzung wirkte sich auch das politische Klima dieser Zeit aus. Während des laufenden Friedensprozesses war die Thematik der IRA, vor allem für nationale Filmemacher, ein Mienenfeld, das so gut es ging umgangen wurde. Allein die Pressereaktionen auf Filme, welche die IRA, wenn auch oberflächlich, tangierten, verdeutlicht die Explosivität der Thematik zu dieser Zeit. So ist in den besprochenen Filmen von Neil Jordan und Jim Sheridan eine tiefe Analyse der so-

---

<sup>182</sup> Dupont, Joan: 'Hunger': An artist-turned-filmmaker's take on a coming-of-age protest. In: The New York Times, 21. 05.2008. URL: [www.nytimes.com/2008/05/22/arts/22iht-fmmcqueen.1.13079912.html?\\_r=1](http://www.nytimes.com/2008/05/22/arts/22iht-fmmcqueen.1.13079912.html?_r=1)  
Zugriff am 10.08.2009.

zialen und politischen Auslöser für die politische Gewalt nicht vorhanden. Vielmehr greifen die Filme die bis dahin durch Medien sowie britische und US-amerikanische Film verankerte, stereotype und vereinfachte Darstellungen der IRA auf. Diese ist durch ein starkes schwarz-weiß Muster gekennzeichnet. Die Repräsentanten der paramilitärischen Organisation sind dabei entweder eiskalte Fanatiker oder sympathische, wandlungsfähige Charaktere – ohne wirklich tiefe politische Ideologie.

Der Fokus der Filme liegt dabei eindeutig auf subjektiven, melodramatischen und emotionalen Angelegenheiten – auf Sentiment. Unterschiedliche Filmwissenschaftler untersuchten diese Thematik und kritisierten die irischen Regisseure für ihre unzulängliche Auseinandersetzung mit der nationalen Vergangenheit. Hierzu möchte ich ein bereits erwähntes Zitat wiederholen:

It is, as Hill puts it, to exacerbate ‘the bias against understanding’. This is not to suggest that there is then a ‘correct’ interpretation of the conflicts that films about Ireland should be supporting. What it does imply, however, is that the ability to respond intelligently to history, and the willingness to engage with economic, political and cultural complexity, would need to be considerably greater than that which the cinema has so far demonstrated.<sup>184</sup>

Den genau dies gelang, wie ich zu zeigen versucht habe, zehn Jahre später zwei britischen Regisseuren - Ken Loach und Steve McQueen. Beide Filme untersuchen – wenn auch auf völlig unterschiedliche Weise – die politische Ideologie der IRA, wobei die politische und soziale Analyse klar im Vordergrund steht. So zeigen Loach und McQueen sehr viel grau in dem bisherigen schwarz/weiß Spektrum – dämonisieren die IRA genauso wenig wie sie die politische Gewalt heroisieren.

Das Kapitel heißt English Resentment, da der Antrieb beider britischer Filmemacher der Unmut, die Wut darüber war, wie über die historische Vergangenheit in ihrem eigenen Land geschwiegen wurde und wie die Verantwortung Großbritanniens für die Entwicklung in Irland größtenteils ignoriert wurde.

Die nötige zeitliche Distanz ermöglichte den Filmemachern, eine neue Herangehensweise an das Thema zu beschreiten. Ken Loach entwirft durch eine tiefe soziale und politische Analyse des frühen 20. Jahrhunderts ein komplexes Geschichtsbild. Steve McQueen schreitet einen sehr künstlerisch-objektiven Weg ein, durch den er die politische und soziale Atmosphäre auf sehr authentische Weise einfängt.

Die Nordirland Thematik ist ein noch nicht abgeschlossenes Kapitel innerhalb der Filmproduktion. So entstanden allein in den vorangegangenen Monaten zwei weitere Filme, die neue, interessante Aspekte der Thematik aufgreifen und die politische Gewalt Nordirlands thematisieren. *50 Dead Men Walking* (Kari Sogland, 2008) konzentriert sich, basie-

---

<sup>183</sup> Thorpe, Vanessa and McDonald, Henry: Anger as new film of IRA hero Bobby Sands screens at Cannes. In: The Observer, 11. 05.2008. URL: [www.guardian.co.uk/film/2008/may/11/cannesfilmfestival.northernireland](http://www.guardian.co.uk/film/2008/may/11/cannesfilmfestival.northernireland) Zugriff am 08.08.2009.

<sup>184</sup> McLoone, Martin: Irish Film - The Emergence of a Contemporary Cinema. London: British Film Institute, 2000. S.184.

rend auf einer wahren Begebenheit, auf einen nordirischen jungen Mann, der für die britische Polizei als IRA-Spitzel arbeitet. *Five Minutes of Heaven* (Oliver Hirschbiegel, 2009) ist ein Fernsehfilm über ein UVF-Mitglied, das nach langjähriger Haftstrafe auf ein Familienmitglied eines seiner Opfer trifft. Es bleibt zu hoffen, dass weitere Filme folgen werden, die die Gewaltakte der IRA nicht pauschal dämonisieren, sondern dem eine komplexe Analyse entgegensetzen, um zur Beendigung des allgemeinen Unverständnisses über die politische Gewalt Nordirlands beizutragen.

## 8. LITERATURVERZEICHNIS

### Filme

- Angel. Regie: Neil Jordan. Drehbuch: Neil Jordan. IR/ UK. 1982
- Bloody Sunday. Regie: Paul Greengrass. Drehbuch: Paul Greengrass. UK/IR. 2002.
- Elephant. Regie: Alan Clarke. Drehbuch: Bernard MacLaverty. UK. 1989
- Fifty Dead Men Walking. Regie: Kari Skogland. Drehbuch: Kari Skogland. UK/ CA. 2008
- Five Minutes in Heaven. Drehbuch: Oliver Hirschbiegel. Drehbuch: Guy Hibbert. UK. 2009
- Hidden Agenda. Regie: Ken Loach. Drehbuch: Jim Allen. UK. 1990
- Hunger. Regie: Steve McQueen. Drehbuch: Enda Walsh und Steve McQueen. UK/IR. 2008
- In the Name of the Father Regie: Jim Sheridan. Drehbuch: Terry George und Jim Sheridan. UK/IR. 1993
- Man of Aran. Regie: Robert J. Flaherty. Drehbuch: Robert J. Flaherty. UK. 1934.
- Michael Collins. Regie: Neil Jordan. Drehbuch: Neil Jordan. UK/ IR/ USA. 1996.
- My Left Foot. Regie: Jim Sheridan. Drehbuch: Shane Connaughton. IR/ UK. 1989
- Nothing Personal. Regie: Thaddeus O'Sullivan. Drehbuch: Daniel Mornin. UK/ IR. 1995
- Odd Man Out. Regie: Carol Reed. Drehbuch: F.L. Green. UK. 1947.
- Omagh. Regie: Pete Travis. Drehbuch: Paul Greengrass, Guy Hibbert. IR/ UK. 2004.
- Resurrection Men. Regie: Marc Evans. Drehbuch: Eoin McNamee. UK. 1998
- Some Mother's Son. Regie: Terry George. Drehbuch: Jim Sheridan und Terry George. IR/USA. 1996
- The Boxer Regie: Jim Sheridan. Drehbuch: Jim Sheridan und Terry George. USA/ IR. 1997
- The Crying Game. Regie: Neil Jordan. Drehbuch: Neil Jordan. UK/ Japan. 1992
- The Quiet Man. Regie: John Ford. Drehbuch: Frank S. Nugent- USA. 1952.
- The Wind that Shakes the Barley. Regie: Ken Loach. Drehbuch: Paul Laverty. IR/ UK/ GER/ IT / ES / FR. 2006

## **Bibliographie**

- Ashby, Justine, Higson, Andrew (Edited by): *British Cinema - Past and Present*. London: Routledge, 2000.
- Barton, Ruth: *Irish National Cinema*. London: Routledge, 2004.
- Barton, Ruth: *Jim Sheridan - Framing the Nation. Contemporary Irish Filmmakers*. Dublin: The Liffey Press, 2002.
- Barton, Ruth, O'Brien, Harvey (Edited by): *Keeping it real - Irish Film and Television*. London: Wallflower Press, 2004.
- Beckett, J.C.: *The Making of Modern Ireland 1603- 1923*. London: Faber and Faber, 1966.
- Bew, Paul: *Ireland, The Politics of Enmity 1789-2006*. Oxford: University Press, 2007.
- Bittner, Joachim; Knoll, Christian Ludwig: *Ein unperfekter Frieden - die IRA auf dem Weg vom Mythos zur Mafia*. Frankfurt/Main: Fischer. 2000.
- Boyce, D.George and Alan O'Day (edited by): *The Making of modern Irish History, Revisionism and the revisionist controversy*. London: Routledge. 1996.
- Breuer, Rolf *Irland- eine Einführung in seine Geschichte, Literatur und Kultur*. München: Wilhelm Fink, 2003.
- Caughie, John with Kevin Rockett: *The Companion to British and Irish Cinema*. London: Cassell, 1996.
- Coogan, Tim Pat: *Ireland in the Twentieth Century*. London: Hutchinson, 2003.
- Coogan, Tim Pat: *Michael Collins*. London: Hutchinson. 1992.
- Coogan, Tim Pat: *The IRA*. London: HarperCollins*Publishers*, 2000.
- Doherty, Gabriel & Dermot Keogh (edited by): *De Valera's Irelands*. Cork: Mercier Press. 2003.
- Flynn, Arthur: *The story of Irish film*. Dublin: Currach Press, 2005.
- Hayward, Anthony: *Which Side Are You On? Ken Loach and His Films*. London: Bloomsbury Publishing, 2004.
- Hennessy, Thomas, *Northern Ireland: The Origins of the Troubles*. Dublin: Gill & Macmillan, 2005.
- Herron, Tom and John Lynch: *After Bloody Sunday. Ethics, Representation, Justice*. Cork: University Press, 2007.
- Hill, John: *Cinema and Northern Ireland - Film, Culture and Politics*. London: British Film Institute, 2006.
- Hopkinson, Michael: *The Irish War of Independence*. Dublin: Gill & Macmillan, 2002.

- Horgan, John, O'Connor, Barbara, Sheehan, Helena (edited by): Mapping Irish Media, Critical Explorations. Dublin: University College Dublin Press, 2007.
- Maurer, Michael: Kleine Geschichte Irlands. Stuttgart: Reclam, 1998.
- McGee, Patrick: Cinema, theory and political responsibility in contemporary culture. Cambridge: University Press, 1997.
- McIlroy, Brian: Shooting to kill - Filmmaking and the „Troubles“ in Northern Ireland. Trowbridge: Flicks Books, 1998.
- McKillop, James (edited by): Contemporary Irish Cinema - From The Quite Man to Dancing at Lughnasa. New York: Sayracuse University Press, 1999.
- McLoone, Martin: Irish Film - The Emergence of a Contemporary Cinema. London: British Film Insitute, 2000
- McLoone, Martin: Film, Media and Popular Culture in Ireland Cityscapes, Landscapes, Soundscapes. Dublin: Irish Academic Press, 2008.
- Morrison, Danny: Aus dem Labyrinth - Schriften auf dem Weg zum Frieden in Nordirland. Münster: Unrast, 1999.
- Mulholland, Marc The longest War – Northern Ireland's Troubled History. Oxford: University Press, 2002.
- Neumann, Peter: IRA - Langer Weg zum Frieden. Hamburg: Rotbuch, 1999.
- Noetzel, Thomas: Geschichte Irlands- Vom erstarken der englischen Herrschaft bis heute. Darmstadt: Primus, 2003.
- Otto, Frank: Der Nordirlandkonflikt - Ursprung, Verlauf, Perspektiven. München: Beck, 2005.
- Pettitt, Lance: Screening Ireland - Film and television representation. Manchester: University Press, 2000.
- Rockett, Emer and Kevin: Neil Jordan - Exploring Boundaries. Contemporary Irish Filmmakers. Dublin: The Liffey Press, 2003.
- Rockett, Kevin and John Hill (edited by): National Cinema and Beyond. Studies in Irish Film 1. Dublin: Four Courts Press, 2004.
- Rockett, Kevin and John Hill (edited by): Film History and National Cinema. Studies in Irish Film 2. Dublin: Four Courts Press, 2005.
- Rockett, Kevin and John Hill (edited by): National Cinemas and World Cinema. Studies in Irish Film 3. Dublin: Four Courts Press, 2006.
- Rockett, Kevin and John Hill (edited by): Irish Films, Global Cinema. Studies in Irish Film 4. Dublin: Four Courts Press, 2007.
- Sheehan, Helena: The Continuing Story of Irish Television Drama - Tracking the Tiger. Dublin: Four Courts Press LTD, 2004.
- Tieger, Manfred: Nordirland - Geschichte und Gegenwart. Basel: Birkhäuser Verlag, 1985.

- Townshend, Charles: Easter 1916, The Irish Rebellion. London: Penguin Books, 2005.
- Townshend, Charles: Political Violence in Ireland, Government and Resistance since 1848. London: Oxford University Press, 1983.

### **Internet**

- ARTE: <http://www.arte.tv/de>
- Estudios Irlandeses: <http://www.estudiosirlandeses.org>
- The Guardian: <http://www.guardian.co.uk>
- The Internet Movie Database: <http://www.imdb.com>
- The New York Times: <http://movies.nytimes.com>
- Die Zeit: <http://www.zeit.de>

## **9. APPENDIX**

### **9.1 DANKSAGUNG**

Da es nur wenige Gelegenheiten im Leben gibt, wo man ein ewiges Danke hinterlassen kann, möchte ich an dieser Stelle meinen Eltern danke sagen. Nicht nur danke ich ihnen, dass sie mir mein Studium und eine wundervolle Zeit in Wien ermöglicht haben. Ich danke ihnen vor allem dafür, dass sie mit Liebe, Wärme und Humor den Menschen aus mit gemacht haben, der ich heute bin. Ich danke ihnen für die Mischung aus elterlicher Fürsorge und Freiheit, durch die sie mich durchs Leben begleiten.

Weiters sei hier den Menschen gedankt, die mich nicht nur während des Schaffens dieser Arbeit unterstützt haben, sondern mein Leben durch ihre Freundschaft bereichern.



## 9.2 ABSTRACT

In der vorliegenden Arbeit wird die Darstellung politischer Gewalt der *Irish Republican Army* in Filmen zeitgenössischer irischer und britischer Filmemacher untersucht und miteinander verglichen.

Aus der historisch tief verankerten Ideologie der IRA resultierte einer der längsten Bürgerkriege zeitgenössischer Geschichte – der Nordirlandkonflikt. Erst nach dem langwierigen Friedensprozess der 90er Jahre konnte der jahrzehntelange Konflikt beigelegt werden. Zeitgleich zu den ersten Schritten in Richtung Frieden in Irland Anfang der 90er Jahre begann auch eine dauerhafte nationale Filmproduktion. So entstanden während des sensiblen politischen Klimas dieser Zeit zahlreiche Filme irischer Regisseure, welche sich mit der jüngsten Vergangenheit Irlands auseinandersetzten. Anhand von ausgewählten Filmbeispielen der zwei irischen Regisseure Neil Jordan und Jim Sheridan wird in einer dramaturgischen Analyse die Darstellung der politischen Gewalt der IRA untersucht.

In *The Crying Game* (Regie: Neil Jordan, 1993), *Michael Collins* (Regie: Neil Jordan, 1996), *In the Name of the Father* (Regie: Jim Sheridan, 1993), *Some Mother's Son* (Regie: Terry George, 1996) und *The Boxer* (Regie: Jim Sheridan, 1997) wird von der politischen Dimension stark durch zwischenmenschliche, emotionale Aspekte abgelenkt. Die Neigung zu mangelnder politischer und sozialer Analyse resultierte einerseits aus dem politischen Klima der Zeit, so war der Frieden in Irland noch sehr brüchig. Andererseits wirkte sich die Entwicklung der nationalen Filmkultur auf die Orientierung irischer Filmemacher aus. Aus einer stark kommerziellen Ausrichtung der irischen Filmproduktion entwickelte sich die Tendenz nationaler Regisseure, spezifische politische und soziale Angelegenheiten durch universelle, sentimentale Aspekte in den Hintergrund zu drängen. Damit setzten die irischen Regisseure die bis dahin gängige Tradition der stereotypen, vereinfachten Darstellung der politischen Gewalt der IRA fort.

Etwa zehn Jahre nach dem Friedensprozess sind es zwei britische Regisseure, welche die irische Vergangenheit erneut filmisch umsetzen und dabei eine neue Sichtweise auf die politische Thematik offenlegen. *The Wind that Shakes the Barely* (Regie: Ken Loach, 2006) und *Hunger* (Regie: Steve McQueen, 2008) zeigen im Gegensatz zu bisherigen Repräsentationen der IRA eine komplexe Auseinandersetzung mit der Vergangenheit Irlands. In einem dramaturgischen Vergleich werden die zwei kürzlich entstandenen Werke britischer Filmemacher den vorherigen Filmbeispielen irischer Regisseure gegenübergestellt. Nicht zuletzt durch die nötige zeitliche Distanz zu den historischen Ereignissen liegt das Augenmerk bei Loach und McQueen auf einer tiefen politischen und sozialen Analyse – ohne sentimentale Umwege.



