
«The Troubled Terrorist»

Der IRA-Film als «kleines Genre»

Sophie G. Einwächter/Ludger Kaczmarek

«*Once in, never out.*»

The General, in *SHAKE HANDS WITH THE DEVIL* (1959)

«*You're never out, Fergus.*»

Jude, in *THE CRYING GAME* (1992)

«Half my fuckin' life I pissed away and all the good things in it», entföhrt es Danny Flynn, dem Protagonisten von Jim Sheridans *THE BOXER* (IRL / USA 1997), einem Film, der den mühevollen Weg eines ehemaligen IRA-Mitglieds zurück in die nordirische Gesellschaft der 90er-Jahre zeigt. Nach 14 Jahren Inhaftierung findet der eigentlich wortkarge Danny keinen Platz mehr bei seinen alten Freunden, die ihm nicht verzeihen können, dass er dem politischen Kampf den Rücken zukehren möchte. Einzig im Boxclub fühlt er sich willkommen, hier findet Gewalt innerhalb fester Grenzen – dem Ring – und nach definierten Regeln statt und stellt somit eine Antithese zur «irregulären» Gewaltausübung der terroristischen Vereinigung dar. Während Angehörige der IRA in ihren Äußerungen immer wieder das semantische Feld der Kriegsführung besetzen, indem sie ihre Vereinigung als «army» kennzeichnen, deren inhaftierte Kombattanten als «prisoners of war» zu klassifizieren seien, entlarvt der Film dies als reine Legitimationsrhetorik: Waffenstillstände werden nicht eingehalten, ein Kriegsrecht nicht befolgt. Die Gewalt im Ring bringt aber nicht nur

lebensweltliche Ordnung, sondern auch körperliche wie psychische Erleichterung für Danny: «When I got into the ring again, you can't imagine the relief it was to feel the pain», bemerkt er über seinen ersten Kampf nach langer Zeit, in dem er vor allem Nehmerqualitäten bewiesen hat.

Danny, der ehemalige Terrorist, hat die eine Gewalt gegen die andere getauscht, und seine Handlungen und Äußerungen verleihen einer inneren Qual Ausdruck, die im Folgenden als ein typisches Merkmal der Protagonisten in IRA-Filme verstanden wird (vgl. Einwächter 2010; Moser 2013). Bevor wir uns möglichen Bestimmungsmerkmalen eines solchen «kleinen Genres» zuwenden, bedarf es eines Abrisses der historischen Entwicklung der IRA, insoweit darauf innerhalb des Genres Bezug genommen wird.

I. Historie einer Selbstbezeichnung

Bereits im Jahr 1919 agiert die *Irish Republican Army* (IRA) unter diesem Namen als militärische nationalistische Organisation, die zu ihrem Ziel erklärt, eine die gesamte Insel vereinigende, politisch selbständige und von Großbritannien unabhängige Irische Republik zu errichten. Sie geht aus Teilen der 1913 gegründeten *Irish Volunteers* sowie anderen Organisationen und Verbänden hervor, die den Oster-Aufstand von 1916 gegen die britische Oberhoheit provoziert hatten. Im irischen Unabhängigkeitskrieg (1919–21) kämpft die IRA als faktische Guerilla-Organisation, aber mit Billigung des *Dáil Éireann* («Versammlung Irlands»), der provisorischen Regierung. Sie liefert sich zahlreiche Scharmützel mit den bewaffneten Hilfstruppen der *Royal Irish Constabulary*, die vor allem mit britischen Kriegsveteranen besetzt sind und (wegen ihrer Kleidung) unter dem Spitznamen «Black and Tans» bekannt wurden, sowie mit der ebenfalls britisch dominierten *Auxiliary Division*.

Der Anglo-Irische Vertrag von 1921 wird in Irland wegen seiner Kompromisse äußerst kontrovers diskutiert. Hierüber spaltet sich 1922 die alte IRA in die vertragsbefürwortende «offizielle» *Irish National Army* und die Vertragsgegner. Letztere führen weiterhin einen Bürgerkrieg (1922–23) gegen die ausgehandelte Teilung des Landes in den *Irish Free State* im Süden und das britisch regierte *Northern Ireland*. Diese als «Irreguläre» angesehenen Kämpfer nennen sich noch für mehrere Jahrzehnte *Irish Republican Army* (IRA), bis sich die Formation 1969 erneut spaltet.

In diesem Jahr teilt sich die Organisation in die radikale, traditionistisch-konservative *Provisional IRA* (PIRA) und in die marxistisch geprägte *Official IRA* (OIRA). Letztere politisiert sich zunehmend und

geht zu Beginn der 1980er-Jahre in der *Workers' Party* auf. Seither versteht man unter «IRA» bevorzugt die 1969 formierte *Provisional IRA*, die in der *Sinn Féin* einen einflussreichen politischen Arm besitzt.

Die militant gewordene IRA versucht bereits in den 1930er-Jahren, zur Durchsetzung ihrer Ziele Terror nach England zu tragen. Verstärkte Aktivitäten der Gruppierung in Irland in den 50ern veranlassen die Regierung der Republik, diese stärker zu kontrollieren oder zu unterbinden, seit 1972 per Gesetz, das 1976 verschärft wird.

Seit den späten 60er-Jahren verliert die IRA durch ihr radikales Gebaren zunehmend an Rückhalt in der Republik Irland. Den wachsenden Unruhen in Nordirland begegnet die Regierung – auf Grundlage des *Special Powers Act* – mit der *Operation Demetrius* und lässt 342 mutmaßliche IRA-Sympathisanten ohne Gerichtsverfahren internieren, die meisten von ihnen auf dem alten Flugfeld von Long Kesh, dem späteren HM Prison Maze mit seinen gefürchteten, an Konzentrationslager erinnernden «H-Blocks». Es folgt ein Aufruhr mit zahlreichen Toten. Militante Splittergruppen, die mit der «offiziellen» politisch-militärischen Linie nicht einverstanden sind, machen durch gezielte Exekutionen und Terroranschläge auf sich aufmerksam. So zündet z.B. die sogenannte *Real IRA* 1972 in dem Dorf Claudy eine Autobombe, der vier Katholiken und fünf Protestanten zum Opfer fallen, und nach dem «Good Friday Agreement» sprengt sie am 15. August 1998 in der nordirischen Stadt Omagh 29 Menschen in die Luft und verletzt etwa 200.

Selten enden polizeiliche Ermittlungen zu politischen Morden und Terroranschlägen in Nordirland mit der Überführung der Attentäter, ihrer Drahtzieher oder Hintermänner. Für 1969 bis 1998 (Friedensabkommen) nimmt man über 3000 Tote bei ungeklärten Anschlägen an. Diese Zeit der gewalttätigen Auseinandersetzungen, die nicht nur in Nordirland, sondern auch in der Republik, in Schottland, England und auch in anderen Teilen Europas zwischen vorwiegend protestantischen Unionisten und Loyalisten und mehrheitlich katholischen Nationalisten und Republikanern um den politischen Status von Nordirland ausgetragen werden, nennt man landläufig *The Troubles*.¹ Sie hat ihren eigenen Niederschlag in den IRA-Filmen gefunden.

1 Allerdings findet sich die Bezeichnung *The Troubles* schon im 19. Jahrhundert für durch die politisch-sozialen Zustände in Irland verursachte Gewalttätigkeiten sowie heute für filmische Repräsentationen der Zeit von 1916 bis 1922 (Connelly 2012 spricht hier von «Troubles I»). – Eine (nicht unproblematische) Gruppe von acht Filmen, die in der *Troubles*-Zeit zwischen 1946 und 1990 in Nordirland und England spielen, analysiert Schröder 1994. Zu Repräsentationen der *Troubles* in Film und TV

II. Annäherung an ein «kleines Genre»

Am Ende seiner Monografie zum IRA-Film schreibt Connelly: «Like cowboys or gangsters, the IRA is best known through cinematic representations» (2012, 242).² Angesichts dieser lakonischen Feststellung populärkultureller Wissensbestände und der sie prägenden Ikonografien mag man den IRA-Mann einem gleichsam archetypischen Personal des irischen Kinos zugesellen wollen. Dies liegt nahe, wenn man sich an einen so einflussreichen Film wie John Fords *THE QUIET MAN* (USA 1952) erinnert, in dem allerdings die IRA-Verbindung der Hauptfigur Sean Thornton, ebenfalls ein ehemaliger Boxer, gegenüber der Romanvorlage weitgehend zurückgenommen ist, oder auch an David Leans Darstellung der IRA-Leute in *RYAN'S DAUGHTER* (GB 1970). Barton hat das feste Inventar von Figuren eines solchen Irland-Kinos («the buffoon, the long-suffering mother, the feisty colleen, the rebel son») beschrieben (2004, 7) und es in einer überwältigenden «heritage landscape» (Barton o.J.) verortet, vor deren Kulisse der politische Kampf zur melodramatischen «romance of armed struggle» wird (ibid.).

Wer eine solche Erwartung an das kleine Genre des IRA-Films heranträgt, mag sich durch die Betrachtung eines TV-Movies wie *JACK TAYLOR: THE PIKEMEN* (Stuart Orme, IRL / D 2011) herausfordern lassen: Serienheld Jack, der trinkfeste, raufstige und gerade aus dem Exil zurückgekehrte Ex-Polizist und Privatdetektiv – ein wahrer Bilderbuch-Ire –, muss in seiner Heimatstadt einen grausamen Mord aufklären, bei dem ein Mann mit einer altertümlichen Hellebarde förmlich hingerichtet wurde. Im Verlauf der Handlung sehen wir straff organisierte, maskierte Männer in schwarzen Tarnanzügen, die sich zu seltsamen Riten versammeln. Jemand wird in den Rinnstein gelegt und mit dem Auto überfahren. Jack, der sich zum Schein anwerben lässt, witzelt vom «berühmten Schuss in die Kniescheibe» als öffentlich ausgesetzte Strafe für Verräter. Exekutionsanordnungen ergehen – für Zuschauende kann es sich also nur um die IRA oder eine ihrer Fraktionen handeln. Genüsslich zelebriert der Film das Stereotyp, bis schließlich klar

vgl. auch Rolston 1991; Pettitt 1994; Rolston / Miller 1996; Neve 1997; McIlroy 2001; O Rawe 2004; Edge 2009; Savage 2010, 318–382; Sutherland 2010.

- 2 Connellys Buch ist die bislang vollständigste Bearbeitung des IRA-Films in allen seinen Spielarten, allerdings verfasst aus der Sicht eines Historikers, nicht eines Filmwissenschaftlers. Vgl. daneben die Überblicke bei Rolston 1991; McIlroy 2001; Cliff / Walshe 2004; Hill 2006; McIlroy 2007b; Weitzel 2012; Ging 2013.

wird: Es geht gar nicht um die IRA oder eine politisch-militärische Splittergruppe, sondern um bürgerwehrartige Stadtteil-Vigilanten. Einem Anführer unterstehend, der wegen des Verlusts seiner kleinen Tochter traumatisiert ist, lehnen sie sich aus Unzufriedenheit mit den Behörden, Ordnungsfanatismus und Gerechtigkeitswahn an Vorbilder aus einem anderen Jahrhundert (die altertümlichen *Pikemen*-Rebellen des Filmtitels) an.

Kein IRA-Film also, und doch liefert dieses Beispiel wesentliche Bestimmungsstücke, um in stereotypentheoretischem Sinne (vgl. Schweinitz 1994) das «kleine Genre» von der Rezeptionsseite her zu umreißen. Noch mehr als bei Agenten oder Spionen werden unsere Imaginationen der IRA von medialen Repräsentationen befeuert, die sich mehr oder weniger um Rekonstruktionen der Organisation und ihrer Taten bemühen – oder es doch gleich auf bloße Fiktion hinauslaufen lassen: Was man nicht weiß, denkt man sich aus, stellt es sich vor. Das schränkt die Wirksamkeit solcher Fiktionen und ihr Nachwirken nicht ein, im Gegenteil.

In einer ersten Bestandsaufnahme lassen sich folgende Bestimmungsstücke zusammentragen:

1. Der (mythisch durchwirkte) Hintergrund: das Ziel einer freien, geeinten, friedfertigen Nation, deren Territorium die gesamte Insel Irland umfasst (vielfach zitiert unter der Parole: *The Cause*);
2. die Geschichtsbezogenheit;
3. das rebellische Erbe;
4. die Geheimhaltung von Organisationsstrukturen und der Hang zum Geheimbündlerischen;
5. der / die Anführer mit unbedingtem Gehorsamsanspruch sowie loyale Mannschaften;
6. der beitriftswillige Novize;
7. die auferlegten Prüfungen oder Bewährungsproben (bis hin zum Mord);
8. das Sektierertum, das sich aus Unzufriedenheit mit Maßnahmen oder mangelnden Ergebnissen ergibt;
9. aufkommende Zweifel an Ethik und Moral des eigenen Tuns, das Empfinden von Schuld und ihre emotionalen Auswirkungen;
10. die eiserne Regel von der Unmöglichkeit des Ausstiegs («once in, never out») inklusive Ahndungsandrohung, sozialer Ächtung und ritueller Bestrafung bis hin zur Exekution;
11. der Ausstiegsgedanke oder Verrat sowie der tatsächliche Versuch, die Gemeinschaft zu verlassen.

Kurz: Der IRA-Mann (seltener: die IRA-Frau) wird körperlich und seelisch in Mitleidenschaft gezogen, muss mit posttraumatischen Störungen kämpfen, lebt – auch innerlich – in *troubles*.

Das «kleine Genre» der IRA-Filme, die diese Merkmale in unterschiedlicher Zusammensetzung und Intensität anbieten, ist multifacetiert. Es lässt sich weitgehend im Sinne eines «dynamisch-strukturellen, diskursiv-kontextuellen» Genremodells auffassen, demzufolge Genres als «dynamische, historisch wandelbare, sich überlappende, kontextabhängige Strukturkomplexe» (Kuhn / Scheidgen / Weber 2013, 16) anzusprechen seien (ähnlich bereits Schweinitz 1994). Versteht man in dieser Perspektive das Genre «IRA-Film» als «diffus» in seiner geschichtlichen Entwicklung, dynamisch und zudem als offen korporiert, dann scheint es uns legitim, nicht allein die Nordirland-*Troubles*-Filme unter diesem Raffungsbegriff zu fassen. Vielmehr lassen sich dann auch diejenigen Filme hinzuzählen, die mit ähnlichen Thematiken und Motivgeflechten ausgestattet sind, jedoch gar nicht die IRA darstellen, sondern militante Splittergruppen oder gar die protestantisch-unionistische Gegenseite. So zeigt etwa das TV-Movie *FORCE OF DUTY* (Pat O Connor, IRL / GB 1992) die Tribulationen eines Beamten der *Royal Ulster Constabulary* (RUC), der einen Bombenanschlag auf ein Polizeiauto untersucht und dem dabei allmählich die Kontrolle über sein Leben entgleitet. Und auch *RESURRECTION MAN* (Marc Evans, GB 1998), der wohl blutigste Film des Samples, zeigt, obgleich angesiedelt in den Belfaster *Troubles* der Jahre 1975–77, keine Taten der IRA. Vielmehr handelt es sich um eine Geschichte von extremem, willkürlichem Straßenterror, den eine der loyalistischen *Ulster Volunteer Force* (UVF) nahestehende Gruppe von Katholiken-Hassern unter ihrem drogenabhängigen und psychopathischen Anführer ausübt.³

Im Einzelnen ließe sich zudem nachweisen, dass die von uns dem IRA-Genre zugewiesenen filmischen Exemplare mit den übergeordneten «Ur- oder Kerngenres» (nach Kuhn / Scheidgen / Weber 2013, 24) weitgehend kreuzklassifizierbar sind. Viele der *major genres* von der klassischen Maltby-Liste sind auch im IRA-Film anzutreffen: Western, Komödie (z.B. *DIVORCING JACK* [David Caffrey, GB / F 1998]; *THE CRAIC* [Ted Emery, AUS 1999]; *AN EVERLASTING PIECE* [Barry Levinson, USA 2000]; *THE MOST FERTILE MAN IN IRELAND* [Dudi Appleton, GB / IRL 2000]), Kriegsfilm, Thriller (z.B. *HIDDEN AGENDA* [Ken Loach, GB 1990]), Kriminal- oder Gangsterfilm, Horrorfilm, Science-

3 Reales Vorbild waren die sogenannten *Shankill Butchers*, die bis 1982 in Belfast 28 Menschen abschlachtenen.

Fiction-Film und, erweitert, auch Detektivfilm, Epos, Social-Problem-Film, Jugendfilm,⁴ Biopic (prominent in MICHAEL COLLINS) und Action-Abenteuer, zudem Melodram (z.B. THE BOXER) und Erotikfilm. Zwar scheint das Musical zu fehlen, doch sei auf die bedeutende Rolle hingewiesen, die die sorgfältig ausgewählten und dokumentierten Songs nicht nur hier, sondern in Filmen mit irischen Thematiken ohnehin spielen.

Ebenso sind über typische Handlungselemente Zuordnungen zu Subgenres der zuvor genannten möglich. Stellvertretend aufgeführt seien hier Politthriller, Paranoia-/Verschwörungthriller, Terroristenfilm, Vigilantenfilm, *heist movie*, Gerichtsfilm (etwa IN THE NAME OF THE FATHER [Jim Sheridan, IRL / GB / US 1993]), Gefängnisfilm (wiederum dieser), *prison break movie*, City-Film, gar das *martial arts movie*.⁵ Und noch weitere übergeordnete Klassifizierungen wären möglich: Dokumentarfilm (vgl. Heathwood 2013), Experimentalfilm,⁶ Historienfilm,⁷ Familiensaga,⁸ Roadmovie.⁹

Wie bei genretheoretischen Überlegungen oft der Fall, sind auch in unserem Sample die Grenzfälle, die man eher an der Peripherie als im Zentrum des Spektrums ansiedelt, am aufschlussreichsten.

- 4 So SHERGAR (Den[n]is C. Lewiston, GB / USA 1999), in dem eine IRA-Fraktion ein teures Rennpferd entführt, um Geld zu erpressen, und es mit einem jugendlichen Halbweisen zu tun bekommt. Dieser Film lässt sich auch als Tierfilm lesen. Anders als etwa die Geschichte über eine interkonnessionelle Freundschaft zweier Kinder unter den Bedingungen der *Troubles* um 1970, wie sie MICKYBO AND ME (Terry Sloane, IRL / GB 2005) erzählt, ist der Film für ein jugendliches Publikum konzipiert.
- 5 Z.B. MOVING TARGET (Paul Ziller, IRL / USA 2000) oder auch die Kickboxer-Action RIOT (Joseph Merhi, USA 1996), in dem die Tochter des irischen Botschafters im weihnachtlichen Los Angeles von der IRA entführt wird.
- 6 Ein Beispiel ist ELEPHANT (Alan Clarke, GB 1981), ein 39-minütiger TV-Film aus der *Troubles*-Zeit der frühen 1980er-Jahre, der ohne Erzählstruktur und ohne irgendeinen rechtfertigenden Kommentar 18 stilisierte Hinrichtungen oder Erschießungen aneinanderreihet. Völlig ohne inneren Kontext, kann er auch nur sehr indirekt als «IRA-Film» angesprochen werden.
- 7 Etwa das TV-Movie THE TREATY (Jonathan Lewis, IRL 1991).
- 8 So beispielsweise die Fahrnisse einer irisch-protestantischen Familie in den 1920er-Jahre in FOOLS OF FORTUNE (Pat O Connor, GB 1990) oder die TV-Miniserie über das harte Leben der Familie eines ehemaligen IRA-Aktivisten in Westirland in den 1950er-Jahren: AMONGST WOMEN (Tom Cairns, IRL / GB 1998).
- 9 Z.B. die hochsymbolische Erlösersuche dreier Kinder in 48 ANGELS (Marion Comer, IRL / GB 2006).

Handlungsmuster und Motive

Der erste uns bekannte Film des Genres, *THE INFORMER* (USA 1914), ein gelegentlich Reginald Barker zugeschriebener *Two-Reeler* der Domino Film Corp., beginnt – noch vor dem eigentlichen Aufkommen der Bezeichnung *IRA* – mit einem Thema, das in der weiteren Entwicklung eine feste Größe des *IRA*-Films bilden wird: Verrat in Form von Weitergabe von Informationen an die britischen Behörden, heimliche Liebe, Eifersucht, Terror, Erpressung und Tod am Galgen; er führt zudem die Figur des Informanten/Verräters ein.¹⁰ Mindestens 25 Filme beschäftigen sich mit der Zeit bis 1922, dem Erringen der Unabhängigkeit bei gleichzeitigem Einrichten der Grenze zu Nordirland. Neben Robin-Hood-artigem Heldenepos, Geschichtsschilderungen und -klitterungen (selbst die Propagandamaschine der deutschen Nationalsozialisten versucht Kapital aus der Lage in Irland zu schlagen)¹¹ sowie Biopics vornehmlich zum Helden/«Verräter» Michael Collins¹² finden sich in mehrfacher Bearbeitung Auseinandersetzungen mit dem ethisch-moralischen Dilemma, in das ein *IRA*-Mann gerät, der einen Kriegsgefangenen zu bewachen hat, Freundschaft mit ihm schließt und dann den Befehl zu dessen Exekution erhält.¹³

Die Zersplitterung der *IRA* als offizielle Armee nach der faktischen Zwei-Staaten-Lösung bewirkt Risse, die durch Familien gehen: In *THE WIND THAT SHAKES THE BARLEY* (IRL/GB/D/I/SP/F/B/CH 2006), Ken Loachs Epitomisierung jener frühen Epoche, stehen die Brüder Damien und Teddy sich plötzlich als Feinde gegenüber. Gleiches gilt für die Freundschaft von Politikern wie Michael Collins und Harry Boland in Jordans *MICHAEL COLLINS* (1996) – der Vertrag spaltet das Lager.

10 Die Bedeutung des Verrats belegen zahlreiche Filme von *THE INFORMER* (Arthur Robison, GB 1929) bis *SHADOW DANCER* (James Marsh, GB/IRL/F 2012), in denen er den Plot wesentlich prägt.

11 Dafür stehen die beiden deutschen Irland-Filme unter der Regie von Max H. Kimnich: *DER FUCHS VON GLENARVON* (1940) und *MEIN LEBEN FÜR IRLAND* (1941). Auf die Nazis greift auch Tay Garnett in *A TERRIBLE BEAUTY* (GB/USA 1960) zurück. – Zu den Hintergründen der Verbindung *IRA*-Nazis vgl. die TV-Doku *SHAMROCK AND SWASTIKA* (Irina Maldea & Brendan Culleton, IRL 2001).

12 Vgl. den dramatischen Monolog *HANG UP YOUR BRIGHTEST COLOURS: THE LIFE AND DEATH OF MICHAEL COLLINS* (Antony Thomas, 1973/93) sowie *THE SHADOW OF BÉALNABLÁTH* (Colm Connolly, 1989/91; eine TV-Doku mit Reenactment), *THE TREATY* (Jonathan Lewis, IRL 1991) und natürlich Neil Jordans *MICHAEL COLLINS* (GB/IRL/USA 1996).

13 So in *GUESTS OF THE NATION* (Denis Johnston, IRL 1935).

Verrat und seine möglichen Motive bleiben weiterhin ein Thema der Filme über die bis in die 1960er-Jahre reichende *Troubles*-I-Phase. Doch hinzu kommen Bearbeitungen der neuen Strategien, mittels derer angesichts der Fakten – der Errichtung einer Grenze, die Nation und Territorium zerreißt – die Einheit Irlands doch noch zu erreichen sei. Von nun an wird Terror und Terrorexport in vielfältigen Erscheinungsformen zum Kampfmittel von IRA-Abspaltungen und Untergruppierungen. Der Terror wird ins Mutterland der verhassten Besatzer, nach Großbritannien, und, wenn dies spektakulär erscheint, auch ins sonstige Europa und in die ganze Welt getragen. Der Terror-Tourismus irischstämmiger Freiwilliger aus den USA fügt ebenfalls eine neue Facette hinzu. Die Filmnarrationen wissen das Potenzial zu nutzen.

Zahlreiche der fiktionalen Aufarbeitungen der *Troubles*-II-Phase zeigen eine zutiefst verunsicherte, innerlich unfreie Gesellschaft, die von gegenseitiger Überwachung und Misstrauen geprägt ist. In einer solchen Gesellschaft, errichtet auf konfessioneller Grundlage, gebunden an historische Ehrenkodexe und gefangen in mythologischen Geschichtsvorstellungen wie der «illusion of the purity of militant republicanism in pursuit of an United Ireland» (McIlroy 2007a, 265), führen bereits geringe Anlässe zu Folter, Terror, Hinrichtung, Mord und Bombentod.

Für die bisher letzte Phase in der Ausdifferenzierung der *Troubles*-Filme hat McIlroy (2007a) die Bezeichnung *Irish Commemorative Cinema* vorgeschlagen. Dazu zählt er insbesondere die Filme *SOME MOTHER'S SON* (Terry George, IRL / GB 1996) und *H₃* (Les Blair, IRL / GB 2001), die von dem Hungerstreik im berühmten Maze-Gefängnis 1981 handeln, bei dem 400 Einsitzende gegen Schikanen und Übergriffe, gegen ihre Kriminalisierung und für die Anerkennung als Kriegsgefangene kämpften. In dieser Reihe ist auch Steve McQueens Debütfilm *HUNGER* (GB / IRL 2008) zu nennen, der den «dirty protest» und den Hungerstreik bis zum Tod des IRA-Aktivisten Bobby Sands als herausragende humanitäre Widersetzlichkeit gegen staatliche Willkür und Gewalt und als Tat von erheblicher politischer Tragweite darstellt (vgl. Liptay 2011).

Auch die Rolle der Mütter dieser einsitzenden Männer sowie generell die Einbindung von Frauen in den Gefängnisstreik werden thematisiert (so in *SILENT GRACE*, Maeve Murphy, IRL 2001). Paul Greengrass *BLOODY SUNDAY* (IRL / GB 2002) sowie das TV-Movie *SUNDAY* (Charles McDougall, GB / IRL 2002) behandeln den niedergeschossenen friedlichen Protestmarsch in Derry am 30. Januar 1972. Margo Harkins Filmdokumentation *BLOODY SUNDAY: A DERRY DIARY*



1 HUNGER (Steve McQueen, 2008)

(IRL/D/GB 2006) berichtet von der verschleppten Aufarbeitung dieser Vorfälle.

Den vorläufigen Kulminationspunkt dieses Entwicklungsstrangs des «kleinen Genres» sieht McIlroy in *OMAGH* (Pete Travis, IRL/GB 2004), in dem Betroffene des Anschlags von 1998 ihr Trauma zu bewältigen suchen. Für derartige Filme, die zeigen, wie Menschen vor, während und nach einer solchen Gräueltat leben oder überhaupt weiterleben können, hat McIlroy den Terminus *Monumentary* geprägt.

Terrorists, troubled

Auffällig ist die Häufung bestimmter Konflikte, die diese Figuren umgeben und ihnen die Eigenschaften getriebener, belasteter oder innerlich zerrissener Charaktere zuschreiben. Mit *troubled* ist deshalb nicht nur die Situierung der Figuren innerhalb des militanten nordirischen Unabhängigkeitsbestrebens gemeint (eben jener Situation, die mit *The Troubles* benannt wird). Der Ausdruck kennzeichnet darüber hinaus eine innere Betroffenheit der Figuren, welche sie über ihre Rollenzuweisung als zerstörende, leidverursachende Täter hinaus als Leidende charakterisiert, die oftmals selbst zu Opfern geworden sind.

Neben dem national-politisch motivierten Konflikt lassen sich vier weitere wiederkehrende Konfliktfelder identifizieren, in denen die Terroristenfigur ihren spezifischen Ort einnimmt und die zur Beschreibung des Genres nutzbar gemacht werden können:

1. Konflikte der Identität (national, politisch): Der Protagonist weiß nicht, zu welchem «Lager» er gehört. Damit ist auch *gender trouble*

gemeint, wie an Figuren wie Dil in *THE CRYING GAME* (Neil Jordan, GB/J 1992), Brendan während des Zweiten Weltkriegs in *BORSTAL BOY* (Peter Sheridan, GB/IRL 2000) oder an der des irischen Transvestiten Patrick / «Kitten» im London der späten 60er-Jahre in *BREAKFAST ON PLUTO* (Neil Jordan, IRL 2005) deutlich wird. Transsexualität (auch Bisexualität) wird hier als Metapher oder Allegorie genutzt und wirft implizit Fragen nach der Konstruiertheit von nationalen Identitäten auf: Wenn sexuelle Identität, eine vormals als rein biologisch angenommene Kategorie, sozial konstruiert sein kann (so die an Judith Butler angelehnte These), müssen wir dann nicht auch politische Identität, nationale Zugehörigkeit als sozial statt ethnisch und geografisch verstehen (Dahlmann 2002)? Implizit wird damit nationale und somit auch Konflikte betreffende und auch erst bereitende, im Kontext unseres «kleinen Genres» auf *The Cause* zielende Zugehörigkeit in Frage gestellt, relativiert und (ver)kompliziert, denn mit dem Schwinden der eigenen Identität wird auch die der vermeintlichen Gegner und Feindbilder zunehmend unklar.

2. Konflikte des Gewissens oder auch der ethisch-moralischen Instanz (Schuld, Leid des Täters durch ausgeübte Gewalt): Auch hier findet eine Auseinandersetzung mit Überzeugungen statt, da diese anderen, religiösen oder humanistischen, entgegenstehen.
3. Traumatisierung und Opferstatus (durch erfahrene Gewalt): Als wesentliche Szenarien sind das gewalttätige Vorgehen der britischen *Black and Tans* gegen die irische Zivilbevölkerung anfangs der 1920er-Jahre zu nennen, das kollektive Trauma der Teilung der Nation, aber auch «privatere» Traumatisierungen beim Verlust eines geliebten Menschen durch sinnloses Morden oder aufgrund von Rissen, die Verwandte und Freunde einander entfremden. Der Terrorist ist zwar Täter, aber immer auch Spielball höherer Mächte und wird möglicherweise zum Bauernopfer auf einem weit größeren Schachbrett.
4. Soziale Spannungen (belastetes Alltagsleben in der Gemeinschaft, Aufeinanderprallen individueller und kollektiver Interessen): Die Terrorgemeinschaft ist ein Kollektiv, das sozialen Druck nach innen und außen aufbaut. Aber auch jene Teile der Gesellschaft, die sich dem Terrorismus ferner wähnen, geraten zwischen die Fronten – das Private ist politisch und kann dem Blick der Gemeinschaft nicht entzogen werden (vgl. Einwächter 2010).

Das Resultat extremer politischer Überzeugung kann Einzelhaft heißen, soziale Isolation, Hungerstreik, Tod. Aber auch verlorene Über-

2 Informantin
wider Willen:
Collette in
SHADOW DANCER
(James Marsh,
2012)



zeugungen isolieren gesellschaftlich – wie das Schicksal der IRA-«Aussteiger» in *THE BOXER* (1997) oder in *THE CRYING GAME* (1992) zeigt (vgl. Einwächter 2010, 30ff). Aussteigen heißt fortan: allein zwischen den Stühlen sitzen, nicht auf Hilfe hoffen dürfen – «old friends vs. new life». Gerade dort, wo für die nationale Freiheit und *The Cause* gekämpft wird, kann eine engstirnig konfessionell geprägte Gesellschaft die wenigen Freiheitsgrade, die dem Einzelnen zugestanden werden, noch weiter einschränken: Grenzen, Grenzüberschreitungen, Grenzverletzungen, reale und symbolische, sind denn auch ein immer wieder ausgelotetes Thema innerhalb des Genres.

Die Terroristen-Figur als *troubled person* wird innerhalb des Genres vornehmlich als männliche identifiziert. Ausnahmen sind Figuren wie Alexis in *PATRIOTS* (Frank Kerr, USA 1994), Eileen und Áine in ihrer Gefängniszelle in *SILENT GRACE* (Maevé Murphy, IRL 2001) oder Andrea im TV-Movie *THE BOMBMAKER* (Graham Theakston, GB 2001). Der Film *SHADOW DANCER* (2012) mit seiner Protagonistin Collette legt eine Übertragbarkeit unserer vornehmlich im Hinblick auf männliche Figuren getätigten Beobachtungen auf weibliche Terroristenfiguren nahe. Der Thriller ist am Ende der *Troubles*-II-Phase angesiedelt und handelt von einer jungen Terroristin, die sich aus Sorge um ihr Baby vom Geheimdienst MI5 zum Verrat pressen lässt. Die Beziehung von innerem zu äußerem Konflikt und das Hineinwirken politischer in private Sphären werden hier besonders deutlich. Im Regelfall sind die – seltenen – weiblichen Vertreterinnen der *troubled terrorists* jedoch als eindimensionale Randfiguren angelegt.

Schlussbemerkung

Ein Film ist nicht einfach deshalb ein IRA-Film, weil er in Irland spielt (in der Republik oder im Norden), auch nicht, weil eine Figur Mitglied der IRA war oder ist oder weil ein Terrorist einen irisch klingenden Namen trägt. Die im Spannungskino willkommene Kommodifizierung und Exploitation der Figur des auf sich selbst gestellten IRA-Manns als Sprengstoffexperte, Kidnapper, gedungener Attentäter oder Söldner – alles Funktionen, die abgelöst sind von *The Cause* – hält das «kleine Genre» zwar wach, fügt seiner Entwicklung aber nichts wirklich Weiterführendes hinzu und läuft daher stets Gefahr, Grenzen auszuradieren zugunsten beliebiger Genres mit einem Minimum an *IRA-plot involvement*. Unter dieser Perspektive sind Spielfilme wie der Spionagethriller *THE MAN WHO NEVER WAS* (Ronald Neame, GB 1956), das Caper-Movie *THE LEAGUE OF GENTLEMEN* (Basil Dearden, GB 1960), der mexikanische Revolutions-«Western» *GIÙ LA TESTA* (I 1971, Sergio Leone), die Medienzensurkritik von *ACCEPTABLE LEVELS* (GB 1984, John Davies) oder der Terroristen- und Politthriller *THE GLORY BOYS* (GB 1984, Michael Ferguson) keine IRA-Filme, selbst wenn sie IRA-Figuren aufweisen. Es fehlt ihnen ein übergeordneter Bezug auf *The Cause* und somit jegliche Motivierung hin auf Thematiken des Kampfs der IRA, gleich welcher Fraktion oder Splittergruppe. Trotzdem finden sie immer wieder – zu Unrecht, wie wir zeigen wollten – als IRA-Filme Erwähnung.

Literatur

- Barton, Ruth (2004) *Irish National Cinema*. London / New York: Routledge.
- (o.J.) MAEVE (1981) [Filmkritik]. In: *BFI Screenonline*; <http://www.screenonline.org.uk/film/id/748819/> (zuletzt aufgerufen am 1.12.2013).
- Burns-Bisogno, Louisa (1997) *Censoring Irish Nationalism: The British, Irish, and American Suppression of Republican Images in Film and Television, 1909–1995*. Jefferson, NC: McFarland.
- Caparrós Lera, José María (2003) *La cuestión irlandesa y el IRA: una visión a través del cine*. Valladolid: Fancy Ediciones.
- Cliff, Brian / Walshe, Éibhear (Hg.) (2004) *Representing the Troubles: Texts and Images, 1970–2000*. Dublin / Portland, OR: Four Courts Press.
- Connelly, Mark (2012) *The IRA on Film and Television: A History*. Jefferson, NC: McFarland. [Website zum Buch: <http://www.theiraonfilmandtelevision.com> (zuletzt aufgerufen am 1.12.2013)].

- Dahlman, Carl (2002) Masculinity in Conflict: Geopolitics and Performativity in *THE CRYING GAME*. In: *Engaging Film: Geographies of Mobility and Identity*. Hg. v. Tim Cresswell & Deborah Dixon. Lanham, MD.: Rowman & Littlefield, 123–127.
- Edge, Sarah (2009) Negotiating Peace in Northern Ireland: Film, Television and Post-feminism. In: *Visual Culture in Britain* 10,2, S. 177–187.
- Einwächter, Sophie G. (2010) *Terroristen im Film. Ein interkultureller Vergleich: Kaschmir- und Nordirlandkonflikt*. Saarbrücken: VDM.
- Ging, Debbie (2013) *Men and Masculinities in Irish Cinema*. Basingstoke / New York: Palgrave Macmillan.
- Heathwood, Peter (o.J.[2013]) Peter Heathwood's List of Television Documentaries, 1981–2005; <http://cain.ulst.ac.uk/othelem/media/heathwood/> (zuletzt aufgerufen am 1.12.2013).
- Hill, John (2006) *Cinema and Northern Ireland: Film, Culture and Politics*. London: BFI.
- Kuhn, Markus / Scheidgen, Irina / Weber, Nicola Valeska (2013) Genretheorien und Genrezkonzepte. In: *Filmwissenschaftliche Genreanalyse. Eine Einführung*. Hg. v. Markus Kuhn, Irina Scheidgen & Valeska Weber. Berlin / Boston: de Gruyter, S. 1–36.
- Liptay, Fabienne (2011) Un / reine Sichtbarkeit oder: Wer hat Angst vor Kot, Blut, Urin? In: *Montage AV* 20,2, S. 125–147.
- McIlroy, Brian (2001) *Shooting to Kill: Filmmaking and the «Troubles» in Northern Ireland* [1998]. Überarb. Ausg. Richmond, BC: Steveston.
- McIlroy, Brian (2007a) Memory work: OMAGH and the Northern Irish Monumentary. In: McIlroy 2007b, S. 261–272.
- (Hg.) (2007b) *Genre and Cinema: Ireland and Transnationalism*. Abingdon / New York: Routledge.
- Moser, Joseph Paul (2013) *Irish Masculinity on Screen: The Pugilists and Peacemakers of John Ford, Jim Sheridan and Paul Greengrass*. Jefferson, NC: McFarland.
- Neve, Brian (1997) Cinema, the Ceasefire and «The Troubles». In: *Irish Studies Review* 20, S. 2–8.
- O Rawe, Des (2004) The Northern Other: Irish Cinema and the «Troubles». In: Cliff / Walshe 2004, S. 93–105.
- Pettitt, Lance (1994) A Camera-Woven Tapestry of Troubles. In: *Irish Studies Review* 8, S. 54–56.
- Rolston, Bill (Hg.) (1991) *The Media and Northern Ireland: Covering the Troubles*. Basingstoke / New York: Macmillan.
- / Miller, David (Hg.) (1996) *War and Words: The Northern Ireland Media Reader*. Belfast: Beyond the Pale Publications.

- Savage, Robert J. (2010) *A Loss of Innocence? Television and Irish Society, 1960–72*. Manchester / New York: Manchester University Press.
- Schröder, Gottfried (1994) Nordirland im Film. In: *Nordirland in Geschichte und Gegenwart / Northern Ireland – Past and Present*. Hg. v. Jürgen Elvert. Stuttgart: Steiner, S. 469–486.
- Schweinitz, Jörg (1994) «Genre» und lebendiges Genrebewußtsein. Geschichte eines Begriffs und Probleme seiner Konzeptualisierung in der Filmwissenschaft. In: *Montage AV* 3,2, S. 99–118.
- Sutherland, Heather (2010) «Embedded» Actors as Markers of Authenticity: Acting the Real in «Troubles» Docudramas. In: *Studies in Documentary Film* 4,3, S. 267–281.
- Weitze, Almut (2012) *Raum-Zeit des Terrors. Struktur und Inszenierung des Terrorismus und seine Darstellungen im Film*. Würzburg: Königshausen & Neumann.