

Perspektiven

Heinz-B. Heller

Filmland Irland?

Anmerkungen zum irischen Film

1.

Filmland Irland? Einige Kinoereignisse scheinen darauf hinzudeuten, daß hier in den letzten Jahren etwas Neues und Bedeutendes entstanden ist. Nicht weniger als 19 Nominationen für einen Oscar gab es in den letzten Jahren für Filme der irischen Autoren und Regisseure Neil Jordan und Jim Sheridan. Und auch ökonomisch erfolgreich waren sie allemal: Neil Jordans *The Crying Game* (1992), eine Produktion, die gerade einmal 4 Mill. Dollar gekostet hatte, spielte allein in den USA mehr als 60 Mill. Dollar an der Kinokasse ein; rechnet man noch die zusätzlichen Einnahmen aus dem Videogeschäft und dem Kabelfernsehen mit, dann kommt man auf Gesamteinnahmen von über 100 Mill. Dollar: der bislang erfolgreichste ausländische Film aller Zeiten, der in den USA auf den Markt gebracht wurde. Auch in Deutschland haben Filme aus Irland neuerdings Konjunktur. Die Filme nach den Buchvorlagen des irischen Autors Roddy Doyle, *The Commitments* (1991) und *The Snapper* (1993), genießen hierzulande fast schon Kultstatus; der im letzten Herbst in die Kinos gekommene Film *The Van* (1996), die Verfilmung des dritten und letzten Teils der nach dem fiktiven Dubliner Stadtteil benannten *Barrytown*-Trilogie von Roddy Doyle, ist auf dem besten Wege dazu. Und der gerade bei uns angelaufene Film *Michael Collins* (Neil Jordan, 1996) kommt mit der Empfehlung, in Venedig mit dem Goldenen Löwen ausgezeichnet worden zu sein. – Ein kleines Filmwunder also in Irland, so wie es in den siebziger Jahren für kurze Zeit etwa ähnlich in Deutschland zu beobachten war? Oder nur die Spitze eines Eisberges der irischen Filmgeschichte, dessen weitaus größter Teil unter der Wasserlinie der irischen See uns Westeuropäern mit dem Blick über den Atlantik verborgen blieb?

Bereits ein etwas näherer Blick auf die gegenwärtigen Verhältnisse zwingt uns zu differenzieren. *The Commitments* etwa weist als Regisseur den überwiegend in Hollywood arbeitenden Engländer Alan Parker aus, die Produzentin kommt aus Schottland (Lynda Myles), das Szenario nach Roddy DoYLES Romanvorlage schrieben im wesentlichen zwei englische Veteranen der TV-Sitcom (Dick Clement / Ian La Frenais), und finanziert wurde das ganze Projekt mit amerikanischen Mitteln. Lediglich Set und Darsteller waren irisch. – So wurde etwa die im Stoff so ur-irische Auswanderersaga *Far and away* (*In einem fremden Land*,

1992) zwar in großen Teilen in Irland gedreht, doch Regisseur (Ron Howard), Hauptdarsteller (Tom Cruise, Nicole Kidman), Drehbuchautoren und vor allem die Finanzierung kamen aus den USA. Kaum anders waren die Produktionsumstände für den 1992 realisierten Film *The Playboys*, bei dem ein Schotte (Gillies MacKinnon) Regie führte und der sich vollständig mit Geldern aus den USA finanzierte und dort dann zu einem 60 Mill. Dollar Blockbuster wurde. Und selbst der mit zwei Oscars ausgezeichnete Film *My left foot* (1989) von Jim Sheridan wurde zu mehr als 60% vom britischen Fernsehen finanziert; Sheridans nächster Film, *The Field* (1990), eine dramatische Bauerngeschichte um irischen Boden, wurde finanziell gar vollständig vom britischen Fernsehen getragen.¹ – Film in Irland, Film aus Irland: das heißt noch lange nicht, daß wir umstandslos auch von irischen Filmen reden können, von Filmen die eine unverwechselbare kulturelle Identität des Irischen aufweisen, was immer dies auch sein mag. Diese Relativierung erscheint mir selbst in Ansehung der jüngeren und jüngsten spektakulären Filme aus Irland angebracht; diese Relativierung gilt erst recht mit Blick auf jenen vermuteten Block der irischen Filmgeschichte unterhalb der Sichtlinie des von uns Kontinentaleuropäern Wahrgenommenen.

2.

Konsultiert man die einschlägigen Filmgeschichten, um sich über die historische Entwicklung des Films in Irland zu informieren, stößt man zumeist in ein Nichts. Daß man in den Handbüchern von Gregor / Patalas oder, um ein jüngeres Beispiel zu nennen, bei Thompson / Bordwell nicht fündig wird, mag noch an dem begrenzten Umfang dieser Filmgeschichten liegen. Aber selbst die große sechsbändige Filmgeschichte des so kenntnisreichen Georges Sadoul erwähnt Irland mit keinem einzigen Wort. Der nicht minder renommierten fünfbändigen Darstellung von Jerzy Toeplitz sind die irischen Filmverhältnisse im vierten Band zwar ein eigens ausgewiesenes Kapitel wert, das dann aber nur magere 19 Zeilen umfaßt. Es wird eingeleitet mit dem lapidaren Satz: „Über Irland nur ein paar Worte. Hier gab es nie eine beachtenswerte Filmproduktion ...“, und es wird abgeschlossen mit dem vernichtenden Resümee: „Irland war das einzige neutrale Land in Europa, das nicht einmal die Konjunktur durch den [2. Welt-] Krieg auszunutzen versuchte.“²

Die Erklärung für diesen grundlegenden Sachverhalt ist leicht auszumachen – in der Vergangenheit wie in der Gegenwart: Kino und Film in Irland sind sowohl in der Vergangenheit wie Gegenwart in außerordentlichem Maße von ausländischen Produktionen, insbesondere US-amerikanischer Provenienz dominiert. Spätestens mit Beginn der Tonfilmära, also seit den späten zwanziger Jahren, wiederholt sich in Irland das, was sich schon im filmisch wie filmökonomisch ungleich eigenständigeren Großbritannien zeigte: Das Fehlen von Sprachbarrieren, die in anderen Ländern Europas immerhin gewisse Schutzzonen für den einheimischen Film boten, machte Großbritannien zum Überschwemmungsge-

biet US-amerikanischer Produktionen. Gleiches zeigte sich in Irland, wobei der Druck von außen, Verdoppelung des Dilemmas, noch zusätzlich durch britische Produktionen verstärkt wurde. Daran hat sich bis heute grundsätzlich nicht viel geändert. Einige Zahlen sprechen in dieser Hinsicht eine deutliche Sprache:

Während der Anteil US-amerikanischer Filme am nationalen Markt 1990 etwa in Frankreich bei 56,9 %, in Italien bei 69,4 %, in Spanien bei 72,5 % und selbst in so kleinen Filmländern wie Luxemburg bei 65,0 % oder Dänemark bei 77,0 % lag, betrug er in Irland 87,0 %; eine Quote, wie sie sich in Europa in dieser Höhe nur noch für Großbritannien (89 %) nachweisen läßt.³ Und was die Zahl der nationalen Eigenproduktionen an Spielfilmen betrifft, konkurriert Irland seit Jahren mit seinen 1-3 Eigen- und 1-3 internationalen Koproduktionen am untersten Ende der europäischen Statistik mit Ländern wie Luxemburg und Island. Selbst das kleine Dänemark realisiert vergleichsweise ein Mehrfaches davon.⁴

So beklagenswert diese Situation auch erscheinen mag, so muß gleichwohl konstatiert werden, daß es eine Film- und Kino-Szene in Irland gibt. Vielleicht ist nur die Perspektive falsch gewählt, wenn wir global nach dem 'Filmland Irland' fragen. Immerhin gab und gibt es in Irland – auch noch heute im Zeitalter des Fernsehens und des Videorecorders – ein interessiertes Publikum, das – prozentual an der Gesamtbevölkerung bemessen – sogar häufiger ins Kino geht als in der Bundesrepublik (2,5 Kinobesuche pro Jahr und Kopf in Irland gegenüber 1,7 in den alten, 1,3 in den neuen Bundesländern)⁵. Vor allem aber ist es diese Nische angesichts der ausländischen Dominanz, die den genuin irischen Film und das irische Kino bestimmt; eine Nische, aus der heraus sich im Verlauf der Geschichte charakteristische Tendenzen der Opposition *und* des Konformismus im Politischen, Ökonomischen und Ästhetischen erklären lassen; und vermutlich nicht zuletzt auch – so meine These – die für die jüngeren Filme aus Irland so eigentümliche Synthese von spezifischem sozialen Lokalkolorit *und* international populären Appeal.

3.

Wie zumeist anderswo in Europa stehen auch in Irland die Anfänge des Kinos im Zeichen der französischen Brüder Auguste und Louis Lumière.⁶ Nur wenige Monate nach der öffentlichen Vorstellung ihres Cinématographen in Paris fand am 20. April 1896 die erste Filmvorstellung in Irland statt: in Dan Lowry's Star of Erin Theatre of Varieties. Vor allem der soziale Ort der Aufführung ist bedeutsam: Frühes Kino ist wie fast überall in Europa angesiedelt im Variété, in der Music Hall und im Vaudeville-Theater. Und gezeigt werden kurze Stadt- und Landschaftsansichten aus aller Welt, aber auch schon kurze Spielfilmszenen, meist komische und phantastische, mit der filmischen Tricktechnik spielende Sketche. Dieser Kontext des populären Unterhaltungs- und Showtheaters bleibt in Irland indes unverhältnismäßig lange bestehen. Erst 1909, als etwa Deutsch-

land bereits mehr als 400 eigenständige Kinohäuser aufwies, wird in Dublin das erste eigenständige Kino, das Volta Picture Theatre, eröffnet; nur einen Tag nach dem Volta öffnet das Electric Cinema zwei Häuser in Cork, und in Belfast finden wir nur wenig später, 1910, bereits 5 Kinotheater etabliert. Gezeigt wurde vor allem, was auf dem von der französischen Filmindustrie beherrschten internationalen Filmmarkt erhältlich war: Ein abendfüllendes Programm bestand wie überall in Europa zu dieser Zeit aus einem Potpourri von sog. Aktualitäten, Grotesken, Melodramen, Landschaftsaufnahmen: jeweils zu einer Folge von Nummern von oftmals nicht mehr als 2-5 Minuten Länge.

Bemerkenswert in diesem Zusammenhang war allerdings die Aktivität eines damals unbekannten irischen Lektors und heimlichen Schriftstellers, den es nach Triest in Italien verschlagen hatte. Ein gewisser James Joyce sorgte dafür, daß über den irischen Impressario James T. Jameson schon sehr früh die damals aufsehenerregenden Historienfilme monumentalen Zuschnitts aus italienischer Produktion nach Dublin kamen: etwa *Quo Vadis* (1913) und *Cabiria* (1914). Zunehmend gelangten in diesen Jahren kurz vor Kriegsausbruch aber auch skandinavische Filme mit ihrer ausgeprägten Ästhetik nach Irland.

Einheimische Filmemacher lassen sich in dieser Vorkriegszeit nur schwerlich ausmachen. Es waren Ausländer, die die ersten Filme in Irland realisierten. So der britische Filmpionier Robert Paul, der 1908 den ersten Dokumentarfilm in Irland drehte: *A Cattle Drive in Galway*. So der Brite Arthur Melbourne-Cooper, der den wohl ersten irischen Spielfilm drehte: *Irish Wives and English Neighbors* (1907). Vor allem aber war es ein Kanadier irischer Abstammung, Sidney Olcott, der ein Beispiel auch für spätere Zeiten setzte. Als Direktor der Kalem Film Company of America vertrat er die Auffassung, daß Spielfilme an den Originalschauplätzen der Story spielen mußten. So kam er 1910 mit seiner Crew erstmals nach Irland, um in der Gegend um Cork und Kerry *The Lad from Old Ireland* zu drehen. Schon der Titel deutet die Tendenz und die Absicht des Unternehmens an: Vor allem mit Blick auf das amerikanische Publikum, das sich zu jener Zeit insbesondere aus den Unterschichten der Einwanderer rekrutierte (und die Iren stellten hier einen besonders hohen Anteil), wurde hier auf nostalgische Heimatgefühle spekuliert; hier entstand das Bild eines von der Moderne unberührten Gartens Eden namens Irland, das allerdings von dem Fluch der britischen Kolonialmacht belastet war. Gerade diese Mischung von Idyllisierung der irischen Landschaft wie Seele und von antibritischen Affekten sollte sich als höchst publikumswirksam und profitabel erweisen. Deshalb war es nur konsequent, daß sich Olcott in Killarney dauerhaft ansiedelte und in der Folge allein in dem nur kurzen Zeitraum bis Kriegsausbruch 1914 an die dreißig Filme dieses Zuschnitts drehte.

Ebenfalls eine wichtige Funktion kam den Dokumentarfilmen von Norman Whitten zu, die, gebündelt unter dem Titel *Irish Events*, als Aktualitätenshows vor allem für das irische Selbstverständnis bedeutsam wurden. Whitten kam als

ehemaliger Mitarbeiter des britischen Filmpioniers Cecil Hepworth 1912 nach Irland und richtete in Dublin in der heutigen Pearse Street ein Studio ein. Seine vor allem an politischen Alltagsereignissen, aber auch an spektakulären Geschehnissen (wie dem Oster-Aufstand von 1916) interessierten Dokumentarstreifen sind, auf's Ganze gesehen, nicht nur ein breiter Fundus für spätere Kompilationsfilme geworden. Vor allem trugen sie unmittelbar dazu bei, die vielfältigen Formen des Widerstands gegen die britische Besatzung publikumswirksam zu dokumentieren und zur Solidarisierung beizutragen. Beispielhaft eine Programmankündigung aus der Zeitschrift *The Irish Limelight*:⁷

IRISH EVENTS SPECIALS

Irish Sinn Fein Convention
Funeral of the Late Thomas Ashe
Release of the Sinn Fein Prisoners
South Armagh Election
Consecration of the Bishop of Limerick
Funeral of the Late John Redmond, M.P.
Waterford Election

The above Films are a few of the many interesting topicals which we have produced during the last few months. It has been proved that topicals such as any of the above will attract a larger audience than a six-reel exclusive.

THE CENERAL FILM SUPPLY Co.
17 GREAT BRUNSWICK STREET, DUBLIN.

Wohlgermerkt, diese ersten Initiativen eines irischen Filmschaffens gingen von Einzelpersonen aus, die aus dem Ausland kamen. Erst 1916 wurde auf Betreiben von James Mark Sullivan die erste, auch auf kommerzielle Spielfilme ausgerichtete irische Filmgesellschaft, die Film Company of Ireland, gegründet. Es ist sicherlich kein Zufall, daß dies das Werk eines Heimkehrers war: eines Juristen, Journalisten und Diplomaten, der lange Jahre in den USA verbracht hat-

te. Sullivans Politik ist es zu verdanken, daß er in diese bedeutendste irische Produktionsgesellschaft der Stummfilmzeit das künstlerische Potential des Abbey Theatre, der renommiertesten Bühne des Landes, einzubringen vermochte. Filme wie *Knocknagow* (1918), ein Drama über einen Konflikt zwischen Landlord und Pachtbauern in der Zeit der Great Famine, der großen Hungersnot von 1848, und *Willie Reilly and his Colleen Bawn* (1918), ein in der Mitte des 18. Jahrhunderts angesiedeltes Drama zwischen einem Katholiken und einer Protestantin, gehören zu den herausragenden Produktionen dieser Gesellschaft. Doch insgesamt fanden diese Aktivitäten, so nationalistisch sie auch grundiert waren, keine Unterstützung des 1922 unabhängig gewordenen Staates. Allzu sehr trug der Film noch an dem Ruch, ein Medium volkstümlich plebejischer, und das heißt auch subversiver Phantasien zu sein, wie sie sich in den Music Halls, den Varietés und Vaudevilles der Jahrhundertwende artikuliert hatten. Deshalb gestalteten sich die Bedingungen für die weitere Entwicklung des Films alles andere als günstig. Unübersehbar waren schon vor der politischen Unabhängigkeit die öffentlich wirksamen Tendenzen der politischen Xenophobie und der konservativen katholischen Moral; und so war es nur konsequent, daß die politische Führung des jungen unabhängigen Staates alle Energien darauf verwendete, auch im kulturellen Bereich eine protektionistische Politik durchzusetzen, die sich gegen alle Einflüsse abzuschotten und zu immunisieren versuchte, die die offizielle, ihrem Wesen nach prämoderne gälische und katholische Kultur gefährden könnten. Im Zeichen des Katholizismus irischer Prägung, des wohl reaktionärsten in Europa, und im Zeichen des Gälischen wurden Kino, moderne Musik (vor allem Jazz), aber auch Literatur (man lese nur James Joyces einschlägige Kommentare) und Formen der modernen Populärkultur in ein ideologisch konformes Korsett gezwängt.

Ein überaus wichtiges Instrument zur ideologischen Abschottung und Disziplinierung stellte die Filmzensur dar. Der 1923 erlassene „Censorship of Films Act“ gab einem „Official Film Censor“ das Recht und die Mittel an die Hand, alle Filme zu beschneiden oder zu verbieten, die als „indecent, obscene or blasphemous“ angesehen wurden oder die „contrary to public morality“ seien. So willkürlich auslegbar diese Kriterien waren, so eindeutig und konsequent war allerdings über Jahrzehnte hinweg deren prohibitive Anwendung. So wurden etwa jegliche Filme, die das Thema der Empfängnisverhütung oder gar der Abtreibung nur tangierten; Filme, die außereheliche Beziehungen und die (übrigens 1937 verfassungsmäßig untersagte) Scheidung in einem verständnisvollen Licht zeichnen, oder Filme, die Vergewaltigungen oder homoerotische Beziehungen zeigten, entweder radikal beschnitten oder total verboten. Die Statistik läßt an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig⁸: Zwischen 1922, dem Gründungsjahr der freien Republik, und 1965 wurden etwa 3.000 Filme mit einem Totalverbot belegt, etwa 8.000 Filme mehr oder weniger radikal beschnitten; ganz zu schweigen von der unkalkulierbaren Anzahl von Filmen, die wohl in realisti-

scher Einschätzung der Verhältnisse dem Zensor gar nicht erst zur Prüfung vorgelegt wurden. Unter den Filmen, die mit einem Totalverbot überzogen wurden, gehören etwa David Leans Klassiker *Brief Encounter* (1945) oder Tay Garnetts mehrere Remakes stimulierender Film *The Postman Always Rings Twice* (1946). Verboten wurden in den fünfziger Jahren etwa alle filmischen Adaptionen des Dramatikers Tennessee Williams: *A Streetcar Named Desire* (Elia Kazan, 1951), *Baby Doll* (Elia Kazan, 1956), *Cat on a Hot Tin Roof* (Richard Brooks, 1958), *Suddenly Last Summer* (Joseph L. Mankiewicz, 1959). Komplette Verbote oder von der Zensur auf's ärgste geschnitten wurden in den späten Fünfzigern und frühen Sechzigern die meisten Filme der Free Cinema Bewegung aus England; jenes sozialkritischen Realismus eines Tony Richardson (*Look Back in Anger*, 1959; *A Taste of Honey*, 1961), eines Karel Reisz (*Saturday Night and Sunday Morning*, 1960) oder eines Lindsay Anderson (*This Sporting Life*, 1963). Erst Mitte der sechziger Jahre sollten sich in Irland unter dem Druck von Anti-Zensur-Kampagnen Liberalisierungstendenzen bemerkbar machen.

Man sollte meinen, angesichts dieses moralisch-politischen Protektionismus hätte der irische Staat für die Förderung einer eigenständigen irischen Filmproduktion sorgen müssen; doch weit gefehlt. Hier standen wirtschaftliche Überlegungen vor, die jahrzehntelang die staatliche Filmpolitik bestimmten. Für ideologisch konforme Filme im Geist des irischen Katholizismus und des gälischen Kulturerbes waren die Exportchancen auf dem internationalen Markt denkbar schlecht; gleichzeitig war der irische Binnenmarkt einfach zu begrenzt, um auf eine Amortisation der Produktionskosten eines solchen Films hoffen zu können: schließlich beträgt der wirtschaftliche Anteil Irlands an Box Office Einnahmen im Weltmaßstab nur 0,5 %, im europäischen Maßstab lediglich 1,1 %.⁹

Da erwies es sich schon als profitabler, ausländische Produzenten mit wirtschaftlichen Anreizen ins Land zu holen, um hier in der unvergleichlichen irischen ländlichen Szenerie Filme für ein internationales Publikum drehen zu lassen. Man konnte dies um so unbedenklicher tun, als sich die ausländischen Filmemacher, vorzugsweise amerikanischer Provenienz, nach Kräften bemühten, das Klischee der agrarischen Idylle mit seiner rothaubzig-sympathischen Bevölkerung zu bestätigen, kurz: sich irischer als die Iren selbst zu geben. Diese Einschätzung trifft beispielhaft für den irischstämmigen Amerikaner John Ford zu; etwa für seinen 1952 in Irland gedrehten Film *The Quiet Man* (Der Sieger), wo übergrünes landschaftliches Lokalkolorit mit einer derb handfesten Fabel verschweißt werden – und dies in einer gerade für Amerikaner ebenso attraktiven wie nostalgischen Perspektive: Ein ehemaliger amerikanischer Boxer (John Wayne) kommt in das Land seiner Väter, um sich eine irische Frau zu suchen. Er heiratet eine kratzbürstige, natürlich rothaarige Dorfschöne (Maureen O'Hara) ohne Mitgift und zeigt ihr und ihrem Bruder handgreiflich, wer Herr im Hause ist; eine 'widerpenstige Zähmung' amerikano-irischen Zuschnitts, die John Ford sogar einen Oscar einbrachte. Lang ist die Liste solcher ausländischen Filme, die ein derart

romantisierendes Irlandbild perpetuierten und verfestigten: Der berühmte Dokumentarfilm *Man of Aran* (1934) des Amerikaners Robert Flaherty liefert dafür ein vergleichsweise frühes, die britische Spielfilm-Großproduktion *Ryan's Daughter* (1970) des Engländers David Lean vielleicht das bekannteste Beispiel aus jüngerer Zeit.

Höhepunkt dieser staatlichen Politik, aus wirtschaftlichen Überlegungen ausländische Produzenten nach Irland zu locken, um sich gleichzeitig ignorant bzw. indifferent gegenüber kulturellen Bemühungen um ein eigenständig irisches Filmschaffen zu zeigen, – Höhepunkt dieser Politik war die mit massiver staatlicher Unterstützung 1958 betriebene Gründung der Ardmore Studios nahe Dublin. Der Erfolg ließ nicht lange auf sich warten: Die Bereitstellung modernsten Equipments in Verbindung mit den Vorzügen niedriger Personalkosten, die Irland als Billiglohnland besaß, ließen dort zahlreiche ausländische Produktionen entstehen. Doch irische Filme, in denen sich zeitgenössische soziale und kulturelle Erfahrungen und Probleme artikulieren würden, waren dies keinesfalls: Terence Fishers *Sword of Sherwood Forest* (1960) oder Martin Ritts *The Spy Who Came in From the Cold* (1966) ebenso wenig wie etwa John Boormans *Excalibur* (1981).

4.

Wo liegen nun die Gründe und Besonderheiten für jene Filme, die manche Kritiker von einer (Wieder-)Geburt eines neuen irischen Films reden lassen? Wo liegen dessen Besonderheiten?

Eines ist vorab gewiß: Das irische Fernsehen hat daran *keinen* Anteil. Anders als in Großbritannien, wo Channel Four nachgerade eine ausgeprägte Mäzenatenfunktion für die Ausbildung und Entwicklung des Neuen Britischen Film von Frears über Greenaway bis Derek Jarman zukam, hat das irische Fernsehen Radio Telefís Éireann (RTE) auch nicht annähernd eine vergleichbare Rolle übernommen. Nicht einmal eine eigenständige Tradition des Fernsehspiels (als Ausbildungsterrain für Filmnachwuchs), wie sie etwa in England die BBC wahrnahm, hat es begründen können. Im Gegenteil: Es war der britische Channel Four, der irische Filmemacher wie etwa Neil Jordan bei seinen ersten Filmen *Angel* (1982), *The Company of Wolves* (1984) oder *Mona Lisa* (1986) als maßgeblicher Koproduzent unterstützte.

Mehrere Faktoren scheinen mir verantwortlich zu sein für dieses neue Phänomen von attraktiven Filmen aus Irland:

1. Das tendenzielle Umdenken in Sachen Filmpolitik. Sichtbarster Ausdruck ist das 1981 gegründete Bord Scannán na hÉireann / Irish Film Board; eine Einrichtung, die bis 1987 mit einer minimalen Ausstattung, dann nach einer Umstrukturierung 1993 mit steigenden Etats die Anschubfinanzierung für eine eigenständige irische Filmproduktion leistete. Neil Jordans *Angel* (1982), Pat Murphys

Anne Devlin (1984) oder Joe Comerfords *Reefer and the Model* (1987) haben davon profitiert.

2. Gleichzeitig beginnen die von der EU in den späten achtziger Jahren aufgelegten MEDIA-Programme (derzeit insgesamt neunzehn) zu greifen: von der Drehbuchförderung über Produktionsbeihilfen bis hin zur Vertriebsförderung; insgesamt ein Paket von Subventionen, dem das Konzept zugrunde liegt, gegenüber der übermächtigen US-amerikanischen Konkurrenz auf dem internationalen Markt einem massenattraktiven europäischen Film der Koproduktionen zur Geltung zu verhelfen, der gleichzeitig die kulturelle Vielfalt in den EU-Mitgliedsstaaten widerspiegelt. Zugegeben, diese Konzeption mutet wie die Quadratur des Kreises an, aber manchmal scheint sie zu gelingen. Jim Sheridans *My Left Foot* (1989) oder Neil Jordans *The Crying Game* (1992) sind dafür die schlagendsten Beispiele.

3. Auffallend ist, daß die meisten der aktuell präsenten irischen Regisseure und neuerdings auch Regisseurinnen (z. B. Margo Harkin) der Generation der in den späten vierziger und fünfziger Jahre Geborenen angehören. Auf der einen Seite sind sie aufgewachsen mit den Erfahrungen des internationalen Films der Nachkriegszeit, vor allem amerikanischer Prägung, dem neuen Medien Video und seinen Verwendungsmöglichkeiten und nicht zuletzt mit den Formen der seit den sechziger Jahren international sich durchsetzenden Jugendkultur, sind also mit den avanciertesten populären medialen Ausdrucksformen von Jugend an vertraut. Auf der anderen Seite haben sie den in den späten sechziger Jahren einsetzenden gesellschaftlichen Modernisierungsprozeß in Irland aus nächster Nähe miterlebt; ein Prozeß, der durch die EU-Integration dramatisch beschleunigt werden sollte, gleichzeitig aber auch die Fragwürdigkeit traditioneller konservativer Vorstellungen von Staat, irischer Kultur und Gesellschaft als einem weitgehend autonomen, an vorindustriellen Idyllen orientierten und aus den Keimzellen Kirche und Familie generierten Gemeinwesen hat evident werden lassen.

Ich denke, aus diesem Widerspruch heraus lassen sich wesentliche Eigenarten der neuen Filme aus Irland erklären: Die ästhetischen Mittel, die andersorts die internationale mediale Populärkultur ausgebildet hatten, setzen diese Filme gezielt ein, um mythologisch aufgeladene und lange Zeit von einer offiziellen Ausdeutung überformte irische Sujets auf der Leinwand diskursiv zu verhandeln. Da ist das irische Land nicht länger eine bukolische Idylle, sondern Ort erbittertster sozialer Auseinandersetzungen (Jim Sheridan: *The Field*, 1990). In einer solchen Szenerie verliert selbst der fern im Westen Irlands heimlich seinen Whiskey brauende Schwarzbrenner seinen Mythos (Bob Quinn: *Poitín*, 1978). Mit diesem Blick verlagert sich auch die Perspektive: Immer mehr gerät die Stadt, genauer: das proletarische Suburbia mit seinen sozialen Problemen ins Blickfeld. Die auf Roddy DoYLES *Barrytown*-Trilogie aufbauenden Filme sind

dafür ein beredtes Beispiel, – gerade auch, was die ästhetisch-mediale Ausdrucksform angeht. Daß in diesem Kontext die Regisseure die Engländer Alan Parker und Stephen Frears sind, steht dazu nicht in Widerspruch; es unterstützt nur unsere Ausgangsthese: Irische Filme von heute beziehen ihre Identität aus dem Spannungsfeld von unverwechselbar Regionalem und internationalem Appeal.

Immer wieder Bruch mit den Konventionen und dem traditionellen ideologischen Einverständnis auf den unterschiedlichsten Ebenen: Ungemein häufig arbeiten Filme gegen die katholische Mutterschaftsideologie: Schwangerschaft ist eben kein Gottesgeschenk, und der Gedanke an Abtreibung kein Tabu mehr (vgl. Margo Harkin: *Hush-A-Bye Baby*, 1990). Ebenso wenig wird Sexualität länger nur im ehelichen Rahmen kirchlich domestizierter Fortpflanzung praktiziert, sondern hat auch etwas mit Lust zu tun; erst recht gilt dies für die jahrzehntelang tabuisierte Homosexualität (vgl. Joe Comerford: *Reefer and the Model*, 1987). Und selbst der Inbegriff nationaler irischer Identität: die IRA und ihr Befreiungskampf, muß sich in Frage stellen lassen. In Neil Jordans *The Crying Game* (1992) geht es buchstäblich um ein Vexierspiel von Identität: nicht nur der politischen, sondern auch der des sexualisierten Körpers.

Ich erinnere an meine Eingangsbeobachtungen zur fragwürdigen Identität der neuen Filme aus Irland und ihrer internationalen Einschüsse. Als Resümee bietet sich ein für Irland naheliegender Vergleich an: Sicher hat ein Single Malt Whiskey seinen besonderen Reiz; aber auch ein Blended Whiskey ist nicht zu verachten. Im Gegenteil!

Anmerkungen

- 1 Zahlenangaben hier und im folgenden nach: Border Crossing. Film in Ireland, Britain and Europe. Ed. by John Hill, Martin McLoone, Paul Hainsworth. Belfast 1994. – John Caughie / Kevin Rockett: The Companion to British and Irish Cinema. London 1996.
- 2 Jerzy Toeplitz: Geschichte des Films. Bd. 4: 1939-1945, München 1993, S. 365f.
- 3 Vgl. Tabelle „US Films' Share of National market 1980 – 1990“. In: Border Crossing, S. 75.
- 4 Vgl. Tabelle „Film Produced 1965-1990“. In: Border Crossing, S. 74. – Tabelle „Film Production Figures“. In: Caughie / Rockett, S. 194-197.
- 5 Stand 1995; Zahlen nach Caughie / Rockett, S.12 bzw. Media Perspektiven. Basisdaten. Daten zur Mediensituation in Deutschland. Frankfurt/M. 1996, S. 62.
- 6 Vgl. zur Geschichte des irischen Films: Kevin Rockett / Luke Gibbons / John Hill: Cinema and Ireland. London, Sidney 1987. – Brian McIlroy: World cinema 4: Ireland. Trowbridge 1989. – Liam O'Leary: Cinema Ireland. 1896 – 1950. From the Liam O'Leary Film Archives. Dublin 1990.
- 7 Vgl. Faksimile in Liam O'Leary, S. 15.
- 8 Vgl. dazu John Caughie / Kevin Rockett, S. 11.
- 9 Vgl. ebd., S. 12.