

Eine Begegnung mit Neil Jordans Film *The Crying Game**

Christiane Schönfeld (Galway)

Es gibt Begegnungen, nach denen nichts mehr ist, wie es war. Solch eine Begegnung beeinflusst nicht allein das, was sein wird, sondern sie wirkt ebenso auf die Vergangenheit ein: Es geschieht dann etwas, das die Begegnenden übersteigt und nicht gänzlich auf ihre jeweiligen direkten Kontexte zurückzuführen ist. Aus diesem Grund sind solcherlei tiefgreifende Begegnungen allzumeist seltene Ereignisse. Je geringer aber die Wahrscheinlichkeit einer solchen Begegnung ist, desto stärker wird der Wunsch, dass sie sich einstelle. Und vielleicht treibt gerade dieser Wunsch die Leute ins Kino: "Ein Bild", sagt Jean-Luc Godard, "ist weder für noch gegen [contre] etwas, sondern ein Moment des Begegnens [rencontre]."¹

Zwei Annahmen bilden den Ausgangspunkt der folgenden Überlegungen: erstens, dass das Kino ein Schauplatz möglicher Begegnungen ist; und zweitens, dass dem kinematographischen Bild ein Moment des Begegnens innewohnt. Beide Annahmen implizieren die Behauptung, dass Begegnungen im Kino sich im Bild und nur vermittels des Kinos ereignen. Diese Annahmen sollen im Folgenden an einem Beispiel erläutert werden, in dem Begegnungen selbst thematisch werden: *The Crying Game* (1992) von Neil Jordan.

Jordan wurde 1950 in Sligo, Irland, geboren. Seit seiner Jugend hatte ihn der Nordirlandkonflikt beschäftigt. Er hatte verstanden, dass ein Film über die *Troubles* in Nordirland keine Parteinahme und Propaganda sein kann. Dementsprechend verzichtet sein Film konsequent auf Schuldzuweisungen und eine Erklärung von Ursprung und Geschichte des Konflikts. Statt dessen wird die Frage aufgeworfen, was den Konflikt überhaupt antreibt und wie eine Befriedung möglich sein könnte. Ausgangspunkte des Films sind sowohl eine spezifische Taktik der IRA als auch zwei klassische Texte der irischen Literatur. Frank O'Connor erzählt in seiner Kurzgeschichte *Guests of the Nation* (1931) die Geschichte einer Gefangennahme britischer Soldaten durch ein irisches Bataillon: Obwohl sich eine Freundschaft zwischen irischen und britischen Soldaten anbahnt, erschießen die Iren schließlich die feindlichen Soldaten. Brendan Behans Theaterstück *An Giall* (1957), das ein Jahr später in englischer Übersetzung als *The Hostage* in Großbritannien und den USA zur Aufführung gelangte, erzählt die Geschichte von dem jungen britischen Soldaten Leslie Williams, dessen Entführung durch die IRA der Gefangennahme eines jungen IRA-Mitglieds durch die britische Polizei gegenübergestellt wird. Wenn das Todesurteil an dem jungen Iren vollstreckt wird, stirbt auch Leslie Williams im britischen Kugelhagel. Was bleibt ist die Erinnerung – das Versprechen einer jungen Irin, ihn nie zu vergessen. Diese Texte und ihre

Fragestellungen sind ebenso in Jordans *The Crying Game* eingeflossen wie eine spezifische Taktik, die die IRA in den 1970er Jahren im Kampf gegen die britische Armee einzusetzen begann: Irin verführt britischen Soldaten, der dann entführt oder ermordet wird. Die Repräsentation dieser spezifischen *femme fatale* lehnt sich – vor allem in ihrer Stilisierung als Werbeikone für den amerikanischen Markt – zudem an einen Klassiker des deutschen Kinos an: Georg Wilhelm Pabsts *Die Büchse der Pandora* (1929).

Jordan hat *The Crying Game* in Cinemascope gedreht. Dieses Format betonte einst – vor der Erfindung der Flachbildschirme – die Eigenständigkeit des Kinobilds gegenüber dem Fernsehen, das das Breitwandbild zwischen schwarze Balken klemmen musste. Einerseits entstanden in Cinemascope Kinofilme, die das neue Format mit bestimmten Genres, wie dem Western, und neuen Sujets verknüpften; andererseits wurde Cinemascope zu einem Markenzeichen der Nouvelle Vague, in der das neue Format, wie etwa in Fritz Langs Ausführungen zum Cinemascope in *Le Mepris*, selbst thematisch wurde. Wer im Zeitalter des Fernsehens in Cinemascope drehte, konnte nicht zuletzt herausstellen, was das Kinobild kennzeichnete und dadurch spezifisch für das Medium Kino war. Und auch Jordan hat das Format auf eine neuartige Weise benutzt. Sein Film ist von Anfang an dadurch gekennzeichnet, dass er die Eigentümlichkeit seines Mediums herausstellt. *The Crying Game* beginnt mit einer zweiminütigen Einstellung: Die Kamera fährt von rechts nach links auf einer Fußgängerbrücke, die unterhalb der Eisenbahnbrücke einen Fluss überspannt, und zeigt einen Jahrmarkt mit einem sich im Gegenuhrzeigersinn drehenden Riesenrad. Die Eisenbahnbrücke bildet den oberen Bildrand und lastet schwer und dunkel auf dem noch distanziierten Blick des Betrachters. Das ist zwar ein Anfang wie aus einem Lehrbuch formalistischer und strukturalistischer Erzählanalyse, das die Grenzüberschreitung als den archetypischen Beginn des Erzählens (Lotman) und das Fest als den Schauplatz, auf dem das Volk zum Akteur wird (Bachtin), ausgewiesen hat. Aber es ist zugleich ein Anfang, der die Bewegung der Kamera als dasjenige zeigt, auf das sämtliche Bewegungen in der Diegese zu beziehen sind, und einen Unterschied zwischen Sehen und Sehen-als herausstellt. Die Augen des Betrachters folgen einer Bewegung, die als eine Grenzüberschreitung gesehen wird, und einem Jahrmarkt, der einen spezifischen Schauplatz anzeigt. Riesenrad und Kettenkarussell rahmen eine sich um ihre eigene Achse drehende Rutschbahn ein, und der Zuschauer, der diese Rutsche als einen *helter-skelter* sieht, weiß, dass es sich um einen britischen Rummelplatz handelt. Schnitt. Die Kamera schwenkt, das Riesenrad dreht sich, und Percy Sledge singt "When a Man Loves a Woman". Schnitt zu dem Lautsprecher und auf die darunter liegende Bude, an der Forrest Whitaker geschickt Ringe über Kegel wirft und für seine blonde Begleiterin, Miranda Richardson, einen riesigen rosa Teddybär gewinnt. "And that ... that is Cricket, honey" sind seine ersten Worte. Er ist britischer Soldat, sie ist Irin, Mitglied der IRA. Mit der Aussicht auf Sex lockt sie ihn weg vom Rummel, an eine Stelle, wo er schließlich unbemerkt geschlagen, gefesselt und entführt wird.

Jordans Film wurde wegen seiner Darstellung des Nordirlandkonflikts kritisiert: So wurden ebenso die stereotype Darstellung Irlands wie auch die vermeintlich natur-

* Für seine Ideen und Kommentare zu diesem Aufsatz bin ich Armin Schäfer zu großem Dank verpflichtet.

1 Jean-Luc Godard, Reden mit Unterbrechungen. In: ders., *Liebe Arbeit Kino. Rette sich wer kann (Das Leben)*. Aus dem Französischen von Lothar Kurzawa und Volker Schäfer. Berlin: Merve Verlag, 1981 [= Internationaler Merve-Diskurs 99], S. 42-74, hier S. 53.

gegebenen, starren Charaktere beanstandet: "Once a scorpion, always a scorpion. Once gay, straight, IRA, Protestant, or whatever, always ...".² Auch wurden dem Film sachliche Fehler vorgeworfen und die Plausibilität der Geschichte hinterfragt. Jedoch ist ungewiss, ob die Geschichte des Nordirlandkonflikts und die Vielschichtigkeit der aus ihm resultierenden Verwundungen überhaupt zur Darstellung gelangen kann. Zumindest ist Jordan nicht der Vorstellung erlegen, dass es einen unmittelbaren Zugriff auf die Geschichte gebe. So sind die Stereotypen, die die Kritiker in dem Film erkennen, selbst schon das Resultat einer medialen Vermittlung des Konflikts; so ist die irische Literatur selbst schon ein Teil des irischen Nationalismus und Waffe im Nordirlandkonflikt; und so ist auch der Film selbst schon auf die Geschichte der medialen Vermittlung des Konflikts und die Filmgeschichte bezogen.

Von seiner ersten Einstellung an thematisiert *The Crying Game* Unterscheidungen, überschreitet Grenzen zwischen Gegensätzen und findet Bilder und Töne, die mehrdeutig sind. Schon der erste Blick des Zuschauers auf das ungleiche Paar bezieht den Betrachter mit ein: Es findet mehr und anderes als bloß eine Verknüpfung zwischen dem Zuschauer, der Irin und dem Briten statt. Wer hört, was gesagt wird, und sieht, was offensichtlich ist, fände seine Erwartungen, die das Geschehen weckt, sogleich in Frage gestellt. Während Jody seine Freundin umarmt, fragt er: "What did you say your name was?" Und sie antwortet: "Jude." Ein Männernamen für eine blonde Irin, deren dunkler Haaransatz bei jedem Windstoß sichtbar wird. Die Dinge sind nicht, wie sie scheinen, und was wir sehen, ist vielleicht etwas ganz anderes. Der britische Soldat, angetrunken, sieht nicht die Blicke, die Jude mit dem IRA-Mitglied Fergus (Stephen Rea) auf dem Rummelplatz tauscht, während sie Jody küsst; er sieht nicht, dass sich Maguire (Adrian Dunbar) über die Fußgängerbrücke in ihre Richtung bewegt, während Jude den Soldaten weglockt von der Menge. Als Betrachter sehen wir zwar die Blicke, aber erkennen sie nur, wenn wir uns nicht von der Logik der Bilder ablenken lassen.

Der Film exponiert ein Ensemble von Gegensätzen: weiß und schwarz, Mann und Frau, Irin und Briten, Katholiken und Protestanten, IRA und Militär.³ Die Figuren werden in ihren sozialen Rollen und Funktionen eingeführt. Die drei IRA-Mitglieder überwältigen Jody und stülpen ihm einen schwarzen Sack über den Kopf; Jody ist für die IRA ein britischer Soldat, dessen Name nichts zur Sache tut.

² Dudley Andrew, *The Theater of Irish Cinema*. In: *The Yale Journal of Criticism* 15/1 (2002), S. 23-58.

³ Siehe Dudley Andrew, *The Theater of Irish Cinema*, S. 44: "The *Crying Game*, that quintessential film about the politics of 'identity', is powered by a plethora of differences: black/white, male/female, Irish/British, IRA/Protestant, West Indian/British, workers/boss, gay/straight. Its first shot, a long track across a bridge, figures the crossings such differences will invite in the course of the film. Yet the most memorable of these proves disastrous for, in the parable that Jody relates to Fergus, both frog and scorpion drown when the latter exclaims upon stinging the frog midstream – in a line that becomes the film's refrain – 'It's in my nature.' Once a scorpion, always a scorpion. Once gay, straight, IRA, Protestant, or whatever, always ... And yet the film dramatizes a series of crossings that blur difference, nature, and – if I can say so – the nature of difference: Jody to Ireland; Fergus [sic] to England; Dil from male to female and back; Fergus [sic] from lover to friend to lover."

Nach und nach findet also zwischen dem Geschehen und dem Betrachter (nach Roland Barthes "selber schon eine Pluralität von anderen Texten"⁴) eine Begegnung statt. Wir sehen Unterschiede zwischen uns und den Figuren auf der Leinwand und noch haben wir nichts mit ihnen gemein. Im Verlauf des Films kommt es dann zu einer schrittweisen Annäherung zwischen den verschiedenen Horizonten, und die Grenze zwischen Betrachter und Betrachtetem wird zunehmend durchlässig.

Einer Bemerkung von Samuel Fuller folgend ist jeder Film ein "Schlachtfeld". Der Stoff, aus dem Film gemacht ist, ist Affekt. Schon Rainer Werner Fassbinder hat sich auf Douglas Sirk (der als Detlef Sierck in Deutschland arbeitete, bevor er vor den Nationalsozialisten floh), berufen, um die Funktion des Affekts wie folgt zu beschreiben:

Douglas Sirk hat gesagt, Film, das ist Blut, das sind Tränen, Gewalt, Haß, der Tod und die Liebe. Und Sirk hat Filme gemacht, Filme mit Blut, mit Tränen, mit Gewalt, Haß, Filme mit Tod und Filme mit Liebe. Sirk hat gesagt, man kann nicht Filme über etwas machen, man kann nur Filme mit etwas machen, mit Licht, mit Blumen, mit Spiegeln, mit Blut, eben mit all diesen wahnsinnigen Sachen, für die es sich lohnt.⁵

Es sind diese "wahnsinnigen Sachen", die auch Jordans Film vorantreiben und uns, die das Geschehen betrachten, einbinden und verknüpfen mit den Bildern und Beziehungen auf der Leinwand.

Jordan hat aus der Einsicht, wie sie im Umfeld der Ereignisse um 1968 oft formuliert wurde, dass der Sex eine politische Angelegenheit sei, die Schlussfolgerung gezogen, dass sich das Verhältnis von Politik und Sex nicht in Allgemeinbegriffen thematisieren lässt. Der Film zeigt dasjenige, das sprachlich mit den Bezeichnungen von Politik und Sex gefasst wird, als eine Folge von konkreten Situationen, in denen jeder Körper, jede Berührung, jeder Blick – also jede *Begegnung* – seine Eigentümlichkeit besitzt. Auf diese Weise kommt ein Geschehen zum Ausdruck, das eine Unterscheidung von politischen und sexuellen Handlungen fragwürdig werden lässt. Auch wenn in der Entführung des Soldaten der Sex als ein Instrument für politische Zwecke dient und der Kuss Judes tatsächlich zum Judaskuss wird, funktioniert diese Entführung ja nur, weil Politik und Sex in Subjekten und deren Körpern nicht auseinander zu halten sind: Man ist nicht der Soldat oder der Liebhaber, sondern immer nur ein Soldat, der auch ein Liebhaber ist. So sehr die Ausdifferenzierung von sozialen Rollen eine öffentliche Wahrnehmung von Politik und Sex bestimmt, so sehr ist diese Ausdifferenzierung selbst bereits das Produkt einer Politik, die als Unterscheidung gegenüber dem Privaten definiert wurde. Die IRA hat eben nicht Jody entführt, sondern einen britischen Soldaten, der dementsprechend von dem Führer der Gruppe ebenso sachlich wie korrekt als "Soldier" angedredet wird. Die Sphären von Politik und Sex sind, so ließe sich zunächst schematisieren, entweder einander äußerlich: Sie sind getrennt, wie in der offiziellen Position der IRA, oder die Politik instrumentalisiert den Sex, wie in der Entführung. Oder beide Sphären sind vermischt, wie in der IRA-

⁴ Roland Barthes, *S/Z*. Aus dem Französischen von Jürgen Hoch. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1987, S. 12.

⁵ Rainer Werner Fassbinder, *Imitation of Life*. In: ders., *Filme befreien den Kopf*. Frankfurt a.M.: Fischer, 1984, S. 11. Erstdruck in: *Fernsehen und Film* 2 (1971), S. 8-13.

Gruppe, in der Fergus und Jude ein Paar sind, oder sie beginnen, sich zu vermischen, wie in der Begegnung von Fergus und Jody.

Die Begegnung von Fergus und Jody ist nicht zuletzt eine Geschichte sinnlicher Wahrnehmungen. Um es mit einem Vergleich zu sagen: Der gefangene Jody, dem bei der Entführung ein Sack über den Kopf gezogen wird, ist zunächst blind wie der Zuschauer im Kino. Im Kino verliert ja die alltägliche Wahrnehmung, in der Sehen und Hören auf scheinbar natürliche Weise zusammenspielen, seine Selbstverständlichkeit: Sehen und Hören werden, nachdem es im Saal dunkel geworden ist, auseinander gerissen und rekombiniert. Die Fähigkeit bzw. Unfähigkeit zu sehen zieht sich wie ein roter Faden durch Neil Jordans Film.

Das für den amerikanischen Markt produzierte schwarzweiße Filmplakat⁶ vermeidet jeglichen Hinweis auf den Nordirlandkonflikt und stilisiert stattdessen Miranda Richardson zur *femme fatale*: Frisur und Kostüm verschmelzen mit dem dunklen Hintergrund, vor dem sich das weiße Gesicht mit großen Augen und geschminkten Lippen, das scharf-geschnittene Dekolleté abhebt. Die rechte Hand tritt hervor, die mit lackierten Nägeln eine rauchende Pistole an die Wange drückt. Vorbild dieser *deadly doll* ist vor allem Lulu (Louise Brooks) aus G.W. Pabsts berühmtem auf Frank Wedekinds gleichnamigem Theaterstück basierendem Stummfilm *Die Büchse der Pandora*: die Frisur, das kontrastreiche Gesicht, die rauchende Pistole, und sogar der eigene Untergang am Ende des Films lassen das Filmplakat wie eine *hommage* an diese archetypische Frauengestalt erscheinen. Aber auch Emma Peel (Diana Rigg) aus der britischen Fernsehserie *The Avengers* der 60er Jahre hat ihre Spuren hinterlassen. Das Plakat kündigt an: "Sex. Murder. Betrayal. In Neil Jordan's new thriller, nothing is what it seems to be." Die *couch potatoes* werden gewarnt: "The Crying Game... play at your own risk." Die Suggestion ist überdeutlich: Der Betrachter ist eingeladen zu spielen und Grenzen zu überschreiten. Oder zumindest darf er zusehen, wie es andere tun. Die Werbestrategie zahlte sich aus: Während Jordans Film nach seiner Premiere in Großbritannien nur äußerst moderate Einspielergebnisse brachte, wurde er in Amerika zum Publikumserfolg.

Obwohl Jude erst gegen Ende des Films in dieser Aufmachung auf der Leinwand erscheint, wirkt sie auch im Aran-Strickpullover gefühllos und damit unsicher und gefangen. Im abgelegenen Unterschlupf angelangt, serviert sie zwar Tee und Sandwiches, reagiert aber erst auf Fergus' Aufforderung hin auf den erstarrten Gefangenen, der mittlerweile weiß, dass er (in intermedialem Bezug auf Frank O'Connor) "Gast" der IRA ist und wahrscheinlich nur noch drei Tage zu leben hat. Es sei denn, die britische Regierung lässt ein IRA-Mitglied frei, das im selben Moment von der Polizei verhört wird. Seine blinde Erstarrung löst sich erst durch eine Berührung.

Initiiert wird diese Berührung vom IRA-Mann Fergus (Rea), der schon unmittelbar nach der Entführung Interesse an mehr als der politischen Funktion des Gefesselten zeigte, als er nach dem Namen des Soldaten fragte. Zwölf Stunden später schweigt Jody jedoch noch immer und sitzt regungslos und blind in der Speisekammer der kleinen, abgelegenen Hütte, die der Gruppe als Unterschlupf dient. Während Jude und

⁶ Siehe zum Beispiel: http://en.wikipedia.org/wiki/Image:The_Crying_Game_Poster.jpg.

Fergus den Gefangenen bewachen, erinnert uns die Kameraführung an die folgenreiche Begegnung zwischen Jude und dem britischen Soldaten. Während die Kamera von der am Boden sitzenden Jude zu Jody schwenkt, der gefesselt, mit schwarzem Sack auf dem Kopf auf einem Stuhl sitzt, fordert Fergus in einer Mischung aus Mitleid und Neugier Judes Anteilnahme ein: "Have a look on him!" Und er insistiert trotz ihrer wiederholten Weigerung – "See if he's still alive. Poke him or something."

Erst sein "Go on, have a heart!" lässt sie aufstehen und – wiederum gefolgt von der Kamera – mit ihrem Schuh zweimal an den des Gefangenen stoßen. So losgelöst sie emotional von der verzweiferten Situation des Gefangenen scheint, so amputiert scheint ihr Fuß in Nahaufnahme, der sich nur über einen kurzen Stoß vom Leben eines Menschen überzeugen mag. Erst als sie den Sack anzuheben beginnt und sich dem Unbewegten zuneigt, explodiert dieser in eine wutentbrannte Vorwärtsbewegung und wirft sich auf Jude: "You fucking bitch! You fucking whore!"

Sie rennt nach draußen, stößt den Soldaten von sich und wird wiederum vom mitfühlenden Fergus beruhigt: "Tough work, that." – "Yeah, well, someone's gotta do it."

Die IRA-Kämpferin Jude passt sich an, erfüllt ihre Rolle, die sie zum Instrument der IRA hat werden lassen. Weil aber der Zweck die Mittel nicht wirklich heiligt, erstarrt sie zum Stereotyp. Später wird sie Jody wieder einen Sack über seinen Kopf stülpen und ihn hart mit der Pistole ins verdeckte Gesicht schlagen. In einer Detailaufnahme sehen wir Jodys Mund, seine Lippen, die zu Beginn des Films Judes küsst und aus denen nun langsam das Blut sickert. Der schwarze Sack aus grobem Leinen rahmt den Mund, der wie eine riesige, blutende Wunde ins Zentrum des Cinemascope Bildes gerückt ist. "Women are trouble, did you know that, Fergus? ... Some kinds of women are."

Jude tritt in drei Rollen auf: als Köder in Minirock und Jeansjacke instrumentalisiert sie Sexualität, als teekochende irische Nationalistin im Aran-Strickpullover im abgelegenen *cottage* wirkt sie mütterlich und doch gefühllos, und als Terroristin mit schwarzer Perücke, Kostüm und Handschuhen, die entschlossen mit der Waffe umzugehen vermag, verkörpert sie schließlich das Klischee der *femme fatale*. Ihr Tod ist Programm. Wie für Pabsts bzw. Wedekinds Lulu wird die Bestrafung der gewalttätigen Frauengestalt mit dem Tod zur unausweichlichen Konsequenz der narrativen Struktur. In der Figur Judes wird durch das Spiel mit dem Klischee im Film das Unzureichende jeder Konfliktanalyse, die letztlich in Stereotypen denkt, verdeutlicht. Ihre Ambivalenz stellt binäre Strukturen und Erklärungsmodelle in Frage⁷ und damit auch unsere Begegnung mit dem Gesehenen. Jordan zieht keine Grenzen, er verdeutlicht ihre Fragwürdigkeit.

Im Cinemascope Format schafft Jordan deutliche visuelle Beziehungen, die durch gezielte Gegenüberstellungen ihre eigene Geschichte erzählen. Die Kameraeinstellungen und Schnitte zwischen Jude, Fergus und dem gefesselten Jody unterstreichen Judes erkaltetes Gefangensein im nationalistischen Rollenverständnis und Fergus' neugierige Menschlichkeit. Als Jody in das angrenzende Gewächshaus verlegt

⁷ Siehe u.a. Mary Ann Doane, *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. New York: Routledge, 1991.

wird, wird Fergus sein Bewacher und nimmt dem Gefangenen auf sein Bitten den Sack vom Kopf. Denn Jody hat ihn bereits gesehen und beschreibt seinen Bewacher als "handsome" – "with a killer smile and a babyface". Das Kompliment, das dem Täter die Möglichkeit seiner Identifizierung verdeutlicht, trägt das Todesurteil des Entführten in sich, und ist doch weder vom Fatalismus des Gefangenen noch der Angst des Entführers geprägt. Die Begegnung zwischen dem weißen Iren Fergus und dem schwarzen Briten Jody wird zum Ereignis, da in der Gegenüberstellung zweier gegensätzlicher Pole und dem Überschreiten der Grenze zwischen ihnen ein Kern Menschlichkeit aufscheint, was Konsequenzen haben wird.

Die Entführung ist Einschnitt und Wunde, an die das verkrustete Blut in Jodys Gesicht erinnert. Die Begegnung zwischen Fergus und Jody ist so unerwartet wie das Mitgefühl des Entführers und der Humor des Entführten. Auf der Kinoleinwand entwickelt sich eine Freundschaft, die die unausweichliche Hinrichtung des britischen Soldaten unmöglich werden lässt. Die beiden Männer sprechen über ihre Frauen, Sport (Cricket – "best game in the world!" / Hurling – "best game in the world!"), England und Irland, ihre Herkunft und eine Zukunft, die schwankt zwischen Hoffnung und Furcht. Jordan zeigt sowohl in den Dialogen als auch Bildkompositionen die Unterschiede und Grenzen zwischen diesen zwei Menschen auf, doch dienen diese in erster Linie dazu, Verbindungen zu schaffen, Gemeinsames anzudeuten und Begegnungen zu ermöglichen. Wie in Behans *An Giall* stirbt Jody allerdings trotzdem: durch ein britisches Militärfahrzeug, dessen Fahrer nicht mehr rechtzeitig bremsen kann, als der flüchtende Jody aus dem Wald auf die Straße stürzt.

Der Tod des britischen Soldaten, der nicht ausgeführte IRA Befehl, sowie der gleichzeitig stattfindende Angriff durch die britische Armee, doch vor allem das Wissen um das Unrecht und ein Versprechen an den Toten lässt Fergus ebenfalls fliehen: nach England, zum Heimatort Jodys. In Tottenham muss Fergus ein Versprechen einlösen: Jodys Freundin Dil soll wissen, dass er sie liebte. Jodys Versicherung klingt nach: "Dil is no trouble... no trouble at all".

Fergus stellt sich der Verantwortung für Jodys Tod und ist bereit, die Konsequenzen zu tragen. Das Versprechen, Jodys letzte Bitte, schafft eine ethische Beziehung⁸ und damit eine weitere Bedeutungsebene: "Die eigentümliche Schwäche des Begriffs des moralischen Rechts [...] besteht darin, daß der, der das Recht hat, dieses zwar einfordern kann, aber über den Appell an die moralische Ordnung hinaus über keine Mittel verfügt, dieser Forderung Nachdruck zu verleihen"⁹, schreibt Ernst Tugendhat. Ohne das Gute im Menschen, ein Besinnen auf seine Menschlichkeit, verläuft sich das moralische Recht im Nichts.

Die Begegnung der beiden Männer, der Tod des einen, entleert vorgefasste Erklärungsmuster und Lesarten. Jordan lässt diese Annäherung, den Zweifel am *status quo* und die dadurch erwachsende Möglichkeit der Veränderung im zentralen Mittelteil des Films zur Entfaltung kommen.

Die schiere Größe des Bildausschnitts im Cinemascope schafft immer wieder Platz für ein Affektbild, das gleichzeitig zwei Großaufnahmen zeigt. Zwei Gesichter, die affektiv miteinander im Gewächshaus kommunizieren, obgleich sie visuell meist durch einen Mauervorsprung getrennt bleiben. Erst ein Gespräch über das starre Verhaftetsein im Stereotyp anhand der Parabel über Frosch und Skorpion – ein Skorpion bleibt ein Skorpion und Töten liegt in seiner Natur – wird im Kontext des Nordirlandkonflikts zur Kritik beider Seiten. Obwohl Jody die Parabel erzählt und Fergus passiv zuhört, verdeutlichen die Kameraeinstellungen das Gefangensein beider Männer in stereotype Denkmuster und Rollenmodelle. Wenn Jody vom Zwang des Skorpions zu Töten spricht – der den giftigen Stachel in die Seite des Frosches senkt, obgleich der Tod des Frosches auch seinen eigenen Untergang bedeutet – steht Fergus hinter einem verrosteten Regal, das ihn rahmt und mit Gitterstäben versieht. Den gefesselten Jody sehen wir aus seiner Perspektive wiederum durch die Querstreben des Regals, die auch ihn rahmen, teilen und einsperren. Erst die Frage nach der Bedeutung der Parabel – "a scorpion does what's in its nature" – lässt Fergus hinter dem Regal hervortreten und sich so von den Eingrenzungen lösen. Er bricht hier visuell mit den Rahmenbedingungen seiner derzeitigen Existenz, noch bevor er tatsächlich unfähig ist, den britischen Soldaten zu erschießen und stattdessen nach England flieht.

Im letzten Teil des Films werden noch einmal unsere Sehgewohnheiten und herkömmliche Grenzziehungen in Frage gestellt: Dil, die Fergus in England aufsucht und zu der er sich schnell hingezogen fühlt, ist eine wunderschöne Frau – und zugleich Mann. Dils *cross dressing* wird zum Spiegelbild der Maskerade Judes, die in England als Bilderbuch-*femme fatale* auftaucht, um Fergus zur Beihilfe bei einem politischen Mord zu zwingen. Während Jude sich vor dem Attentat vor einem dreigeteilten Spiegel schminkt, der ihre Uneindeutigkeit unterstreicht, fesselt Dil den schlafenden Fergus ans Bett und verhindert so seine Täterschaft. Denn sie weiß nun, dass er schon zum Täter geworden ist. Und so büßt er seine Schuld am Ende des Films im Gefängnis, zu dem er aufgrund des Mordes an Jude verurteilt worden ist, den eigentlich Dil begangen hat. Und zu Dil, die ihn bei ihrem Besuch im Gefängnis nach dem Grund für sein Opfer fragt, sagt er: "it's in my nature." Denn das ist es eben genau nicht.

Vom Anfang des Films an zeugen erst die Fragen, die Fergus stellt, und schließlich seine Taten von seiner Menschlichkeit. Diese wird in Jordans Film zu einer Kraft, die vorgegebene Strukturen und Ordnungen verändert und in ontologischer Hinsicht zum Ereignis¹⁰ wird. Und so lernen auch die Betrachter von dieser Menschlichkeit, beginnen zu verstehen und werden verknüpft mit dem Geschehen auf der Leinwand. Jude, die politische Zielsetzungen verabsolutiert, verharrt im Klischee und muss sterben. Am Ende leben nur noch Fergus und Dil. Sie sitzen sich im Gefängnis gegenüber, sind beide unvollkommen, verwundet, einzigartig – und vielleicht gerade deshalb zur eingangs beschriebenen Begegnung befähigt.

Jordan glaubt an unsere Fähigkeit zu sehen. An das Kino, das unsere Blicke lenken kann, uns mit dem Geschehen auf der Leinwand verknüpft und uns eine Möglichkeit der Begegnung und des Erkennens bietet. Er glaubt an Begegnungen, die zu Er-

⁸ Vgl. Ernst Tugendhat, *Vorlesungen über Ethik*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1993, S. 339-341.

⁹ Tugendhat, *Vorlesungen über Ethik*, S. 349.

¹⁰ Ereignis = von althochdeutsch *irougen*, also zeigen, vor Augen stellen.

eignissen werden. Im Kino finden sie ihren Schauplatz. Wie in den gewalttätigen *Troubles* führt der Weg der sich um ihre eigene Achse drehenden Rutschbahn zu Beginn des Films nur nach unten. *Helter-skelter* heißt im Englischen auch verwirrt und hastig, überstürzt und wahllos. Ein Konflikt, der von inadäquaten Stereotypen, Vereinfachungen, Unwissenheit und letztlich Gleichgültigkeit geprägt ist und dabei ist, das zu zerstören, das es zu erhalten gilt. Wie Judas, der sich selbst am meisten verraten hat.

Neil Jordans eigentümliche mediale Vermittlung des Nordirlandkonflikts ist letztlich eine Liebeserklärung – an all diejenigen, die zweifeln, mutig Grenzen überschreiten, sich der Vielschichtigkeit und Mehrdeutigkeit des Gesehenen stets bewusst sind. Rainer Werner Fassbinder folgend erwächst solcherart – und vielleicht *nur* solcherart – eine Liebeserklärung an den Menschen und an die wahnsinnigen Sachen, für die es sich lohnt.