New Playboys/girls of the Western World?

von Peter Lenz

Martin McDonaghs Darstellung des irischen Westens vor dem Hintergrund der Werke seiner literarischen Vorläufer

Teil 1

> „Don't know what I want
> But I know how to get it
> I wanna destroy"[1]

Diese Aussage stammt nicht von Martin McDonagh, sondern von Johnny Rotten, Mitglied der kurzlebigen britischen Punkband Sex Pistols („Anarchy in the UK", 1977). Aber es ist kein bloßer Zufall, dass Kritiker des modernen irischen Dramas dazu neigen könnten, eine Aussage wie diese dem mittlerweile 42-jährigen, international überaus erfolgreichen Dramatiker zuzuschreiben. Der American Theatre Kolumnist Matt Wolf bringt seine Einschätzung des Mannes und Schriftstellers McDonagh auf den Punkt, indem er aus eigener Erfahrung bestätigt, "… that the writer's verbal pyrotechnics have often paled in comparison with his offstage, uh, brio" (48)[2]. Tatsächlich scheint es zumindest oberflächlich betrachtet so, als hätte McDonagh in jüngeren Jahren auch für sein Privatleben das übernommen, was er über seine Auffassung vom Theater äußerte: "My idea of theatre is some kind of punk destruction of what's gone on before" (McDonagh zitiert in Wolf, 48).[3]

Was also ist so andersartig, und was, wenn überhaupt irgendetwas, ist so neu an seinem Konzept dramatischen Schaffens, dass viele Kritiker McDonagh als den viel versprechendsten Dramatiker bejubeln, dessen Stern mit der Veröffentlichung seiner Leenane-Trilogy[4] so rasant am britisch-irischen Theaterhimmel aufgegangen ist (vgl. z.B. Christiansen; Feeney; O'Toole, 1998; Zoglin)? Hat sein Theater im Hinblick auf die irische Literaturtradition und die Stereotype, die diese geprägt haben, wirklich eine vergleichbare Auswirkung, wie dies die Pogues angeblich auf die traditionelle irische Folk-Musik hatten, d.h., mischt es also alles auf? Repräsentiert sein Drama eine neue Herangehensweise an kulturelle Analyse, indem es die Aufmerksamkeit auf die (fiktive) Gemeinde Leenane im Westen Irlands als das stereotype Beispiel für eine tote regionale (irische) Gesellschaft konzentriert? Oder ist Martin McDonagh lediglich der Epigone der Schauspielkunst eines Synge, O'Casey oder Beckett – ein Bühnenschriftsteller, der sich im Gegensatz zu ihnen die Konventionen des traditionellen irischen Dramas zum Zweck der unverhohlenen Unterhaltung zunutze macht? Schlachtet er also lediglich die leergefegte Hülle des kleinbäuerlichen Lebens für seine Zwecke aus, welches selbstgefällig belächelt wird vom zahlungskräftigen großstädtischen Theaterpublikum, das sich johlend auf die Schenkel klopft und die armen Seelen auf der Bühne als außerordentlich komische Kontrastfiguren zu ihrer eigenen Größe und Bedeutsamkeit ansieht? (vgl. Merriman 316)?

Martin McDonagh und der Kontext irischer Literatur

Wie die Gründungsmitglieder der Pogues wurde auch Martin McDonagh in eine Familie von irischen Emigranten in London geboren. Er selbst hat niemals für längere Zeit in Irland gelebt. Im Grunde stammt alles, was er über das Land seiner Vorfahren weiß, aus Erzählungen und aus Eindrücken, die er während der regelmäßigen Besuche bei seinen Verwandten in Connemara gewonnen hat (vgl., z.B., Feeney; Zoglin); eine Tatsache, die erklärt, warum einige Kritiker ihn einen "plastic Paddy" nennen (zitiert in Kiberd 2), "… just another London-Irish lad 'home' on holidays, moving into Connemara in search of the exotic" (Kiberd 2).[5]

Martin McDonagh Foto © Focus Features

Dementsprechend hat zum Beispiel der Dramatiker Liam Heylin, ein Debütant aus Cork, angemerkt, sein eigenes Theaterstück [Ding Dong], im Gegensatz zum Drama McDonaghs, "… wouldn't have the same heavily stylised Irishness and would have a more contemporary feel" (Heylin zitiert in Roche 2).[6] Im Allgemeinen jedoch werden der Ton und die Atmosphäre in McDo-

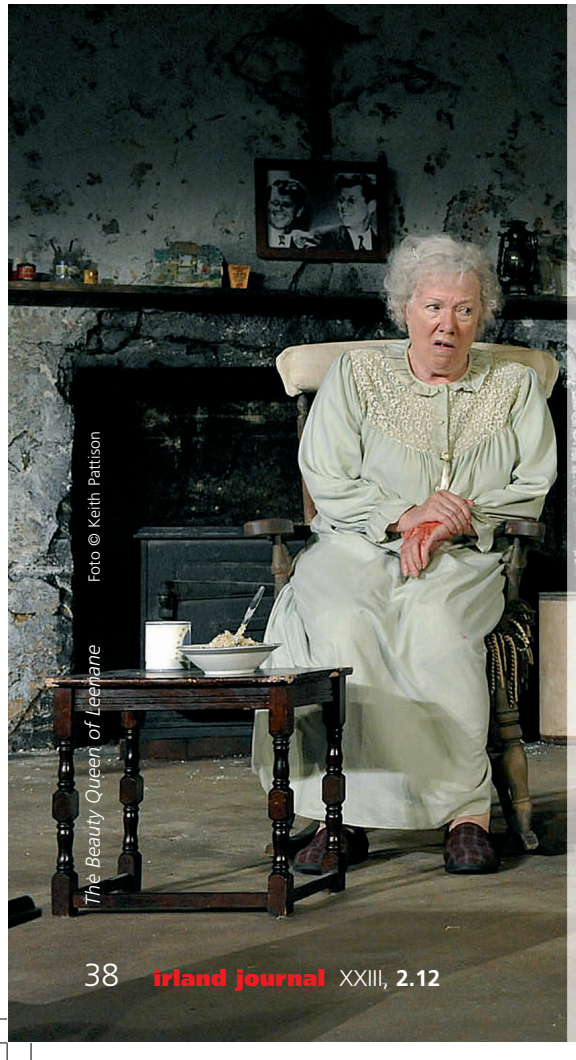
naghs Werken sehr wohl als authentisch irisch angesehen (vgl. z.B. Kiberd; Feeney; O'Toole 1998, 1999) (ein Werturteil, dessen Richtigkeit mir auch der irische Schriftsteller Thomas Kilroy bei einer Drama-Konferenz in Wien bestätigte).

Besonders im Hinblick auf die Gegenwart gilt als gemeinhin anerkannte Tatsache: "… [W]riters born and bred in Ireland have helped to shape English-speaking theatre across the world" (Anon. 1999 "Dramatic Strength of Long Tradition", 1).[7] In seiner Rezension der ersten Inszenierung von Brendan Behan's The Hostage in London im Jahr 1958 stellte Kenneth Tynan fest: "… [I]t has seemed to be Ireland's function, every twenty years or so, to provide a playwright who will kick English drama from the past to the present" (Tynan zitiert in O'Toole 1996, 21). Dies impliziert, dass eine entscheidende Funktion des irischen Theaters anscheinend schon immer darin lag, der Theaterkultur des großen Nachbarn jenseits der irischen See einen zeitgenössischen Impuls zu geben. Interessanterweise wird Tynans Feststellung indirekt in einem Artikel aufgegriffen, der in der Zeitschrift The Observer's Life erschien und in dem die damals neue Welle des Dramenschaffens auf den Britischen Inseln gefeiert wird, auch wenn dabei ein leicht bitterer Beigeschmack mitschwingt: "The only problem is that of the six main playwrights to receive a mention, three – Martin McDonagh … Conor McPherson … and Sebastian Barry … are not British, but Irish" (Anon. 1999 "Dramatic Strength of Long Tradition", 1).[8]

Angesichts des großen Einflusses traditioneller politischer und historischer Zusammenhänge auf die Entstehung irischer Literatur von George Moore bis **zum Ende der 1970er hat Samuel Beckett einst behauptet, dass ein Ire, der aufgefordert wird, einen Aufsatz über ein Kamel zu schreiben, sicherlich über "The camel and the fight for Irish freedom" (Beckett zitiert in Kosok 15) schreiben würde. Dies trifft jedoch nicht mehr auf das gegenwärtige irische Theater zu. Laut dem Schriftsteller und Kritiker Fintan O'Toole ist Irland außergewöhnlich, da es in der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts den Übergang von der Tradition zur Postmoderne absolviert hat, ohne jemals wirklich modern zu werden (vgl. O'Toole zitiert in Anon. 1999 "Dramatic Strength of Long Tradition", 1). Anstatt zu versuchen, das Internationale einheimisch zu machen, haben die neuen irischen Dramatiker das Einheimische universell gemacht. Einerseits weist das neuere irische Theater ein ausdrückliches Interesse für poetische Sprache um ihrer selbst willen auf. Andererseits ist es, vor allem bedingt durch die Arbeit des äußerst begabten Regisseurs Gary Hynes, höchst empfänglich für die Umsetzung der Auffassung, dass Wörter lediglich eine Form der Bühnensprache sind. Dementsprechend präsentiert es eine reiche Vielfalt an visuellen und physischen Elementen. Fintan O'Toole fasst diesen Wandel wie folgt zusammen: "… [T]he country has become acutely aware that there isn't a single way to be Irish any more, and that therefore there can't be a standard Irish theatrical form" (O'Toole 1996, 23)** [9]

McDonagh weist einige Gemeinsamkeiten mit seinen irischen Schriftstellerkollegen auf, ist jedoch gleichzeitig anders. Er ist ebenfalls einer der Er-

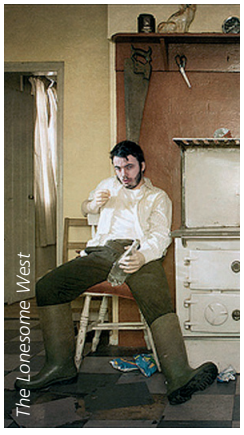
ben des textgesteuerten irischen Dramas, auch wenn seine Dialoge das Augenmerk zuerst auf Rhythmus und dann auf Struktur legen, wodurch die Sprache seiner Stücke ebenso irisch wird wie die von Synge – und ebenso angreifbar hinsichtlich des Anspruchs ihrer Authentizität (vgl. Feeney 28). Vielleicht liegt es daran, dass Filme der vorrangige Einfluss auf die Entwicklung der kreativen Veranlagung McDonaghs waren, dass ein Kritiker in der Zeitschrift "Applause" anmerkte, der Schriftsteller sei "… a born natural … unhampered by literature" (Anon. zitiert in Feeney 28).[10] Analog hierzu hat McDonagh einst angemerkt, die Hauptsache für ihn sei, "… that someone pays to see one of my plays and then, without any baggage, comes and tells me they liked it" (McDonagh zitiert in Donovan 1).[11] Jedoch deutet sein offen bekundetes



The Beauty Queen of Leenane Foto © Keith Pattison

fehlendes Interesse an einer kritischen Analyse darauf hin, dass er womöglich vorrangig sowohl irische literarische Wesenszüge, als auch die gegenwärtige Situation in den Gemeinden im Westen ausnutzt, um vor allem einen oberflächlichen Unterhaltungseffekt zu erzielen. Stereotype entwickeln sich aufgrund des spezifischen historischen, sozialen und kulturellen Kontexts eines Volkes. In McDonaghs Werken hat sich dieser Kontext größtenteils aufgelöst, merkwürdigerweise sind jedoch die Stereotype noch erhalten. Gewiss sind Themen wie Drogen, Arbeitslosigkeit, Gewalt und die Perspektivenlosigkeit der jungen Generation in Kombination oder im Vergleich mit stereotypen Charakteren, Themen, Motiven oder Verhalten nichts Neues in der irischen Literatur; in McDonaghs Stücken jedoch muss noch die Frage gestellt werden, zu welchem Zweck sie eingesetzt werden. Und diese Frage ist womöglich entscheidend, wenn man McDonagh mit John B. Keane, Thomas Kilroy, Tom Murphy, Frank McGuinness, Brian Fiel, Dermot Bolger oder Conor McPherson vergleicht. Das v.a. bei jungen irischen Dramatikern immer noch hochgeschätzte Field Day-Projekt hat sich zum Ziel gesetzt, "… to contribute to the solution of the present crisis by producing analyses of the established opinions, myths and stereotypes which had become both a symptom and a cause of the current situation" (Andrews 115).[12] Oberflächlich betrachtet haben besonders McPhersons Stücke einiges mit denen McDonaghs gemeinsam: die (bisweilen) vulgäre Sprache, die zentralen Themen der Deprivation und Trostlosigkeit. Jedoch analysiert McPherson – anders als McDonagh – Irlands reale Gesellschaft und deren Lebensraum auf konstruktive Weise.

Für Martin McDonagh zählen Bühnenstücke zu den einfachsten Kunstformen: "Just get the dialect, a bit of a story and a couple of nice characters, and you're away" (McDonagh zitiert in Feeney 25).[13] Die Zutaten hierfür hat er in der irischen literarischen Tradition gefunden, und er hat sich daraus reichlich bedient. Dies ist einigermaßen überraschend, da er einst behauptete, sich damit nicht zu beschäftigen: "… he thinks he has read Synge's The Playboy of the Western World … but shrugs if you mention Beckett or Friel" (Christiansen 4).[14] Jedoch sind intertextuelle Anspielungen auf Beckett, Yeats, Synge und auch Pinter in McDonaghs Dramen offensichtlich. Die Reihe ländlicher Charaktere, der Schauplatz des irischen Westens, die Themen der Einsamkeit, Deprivation und blindgläubigen Religiosität, die Motive der Paralyse


The Lonesome West

und des Exils, der Kontrast zwischen Irland und Großbritannien oder den USA, der Einfluss von Alkohol auf die Persönlichkeit, paradoxe Logik genauso wie das Makabre und Groteske werden alle im Hexenkessel seines dramatischen Schaffens zusammengemischt, um eine fesselnde Handlungssequenz mit den dazu gehörigen Charakteren daraus hervorzuzaubern, die an Beckett, Synge, O'Casey und Flann O'Brien zu ihren besten Zeiten erinnern.

McDonaghs Anknüpfen an die irische Literaturtradition in der Leenane-Trilogy

So wie in The Beauty Queen of Leenane sind die unverheiratete Jungfer oder der Junggeselle, die sich um ein betagtes Elternteil kümmern müssen und daher nicht heiraten können, schon prominente Charaktere in der realistischen irischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. In der irischen Erzählprosa zu Beginn und zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts spielt unter anderem die Figur des desorientierten Jugendlichen eine wichtige Rolle. Er oder sie ist traditionsgemäß im verworrenen Netz von strikten sozialen oder moralischen Mustern gefangen. In Leenane Trilogy jedoch sind die Jugendlichen Ray, Mairtin und Girleen als Folge der Abwesenheit jeglicher ethischer und sozialer Strukturen desorientiert. Der Priester als markantester Charakter der traditionellen irischen Literatur hat immer schon grundlegende Wesenszüge der irischen Gesellschaft verkörpert, wobei er entweder strenge moralische und sozial restriktive Prinzipien, in seltenen Fällen (z.B. Frank O'Connors Father Fogarty oder Bishop Gallogly) auch einen Hauch von Liberalismus repräsentiert. McDonaghs Father Welsh hingegen steht für keinen dieser Wesenszüge. Auch der Polizist als weiteres Individuum, das typische Verhaltensmuster der irischen Gesellschaft widerspiegelt, wurde u.a. in Frank O'Connors Erzählwerken effektiv eingesetzt (am eindrucksvollsten in "The Majesty of the Law") und natürlich in Flann O'Brien's The Third Policeman, das die Faulheit und Selbstbefangenheit der irischen Gesellschaft parodiert. Der Ordnungshüter Thomas Hanlon in "A Skull in Connemara" ähnelt seinem Kollegen in "The Third Policeman". Tom ist ein nichtsnutziger Möchtegerndetektiv, der in der Traumwelt billiger amerikanischer Gangsterfilme gefangen ist und sich paradoxerweise gleichzeitig Lungenzüge mittels einer Zigarette und eines Inhalators einverleibt (A Skull in Connemara 88). Im Gegensatz zu denen seiner literarischen Vorgänger richten sich McDonaghs Charaktere nicht nach irgendwelchen der ausgeprägten Verhaltensmuster, die ihnen die Gesellschaft oder Religion auferlegt hätten. Sie repräsentieren eine starre, in sich selbst gefangene ländliche Gemeinde, die oberflächlich eine Kopie der Gesellschaft zu sein scheint, die im irischen kitchen sink realism der 1950er nachgezeichnet wird. Darüber hinaus beschwört McDonagh jedoch "… the mental universe of people who live on the margins of a globalized culture" (O'Toole 1999, xiii-iv)[15] herauf.

Die Hauptcharaktere in Leenane-Trilogy, die uns sogleich an die stereotype Lähmung der Charaktere in Joyces, O'Faoláins und Connors literarischen Werken, aber auch an Becketts Vladimir und Estragon, sowie Pozzo und Lucky aus "Waiting for Godot" erinnern, sind aufeinander angewiesen und daher unfähig, diese Beziehung aufzubrechen – auch wenn Hass das stärkste Bindeglied zwischen ihnen ist. Maureen in "The Beauty Queen of Leenane" ist augenscheinlich unfähig ihre Mutter zu verlassen, selbst nachdem sie diese mit dem Schürhaken erschlagen hat. Valene und Coleman in "The Lonesome West" bleiben zusammen, obwohl sich die Gewalt zwischen ihnen immer wieder wegen Nebensächlichkeiten bis hin zu einem tödlichen Grad aufschaukelt. Aber selbst dies deutet darauf hin, dass die beiden feindseligen Brüder das Ganze im beckettschen Sinne eher spielerisch sehen und nicht ernst nehmen. Versöhnungen und Entschuldigungen kommen ebenso unerwartet wie Ausbrüche plötzlicher Gewalt aus heiterem Himmel: "Valene: This is a great oul game, this is, apologising" (181).[16] Im Allgemeinen gewinnt man den Eindruck, dass in diesen Dramen eine Menge passiert, allerdings ohne irgendwelche Folgen nach sich zu ziehen. Father Welsh und der Polizist Hanlon, die dem traditionellen Konzept der irischen Gesellschaft entsprechend Hüter der moralischen und gesetzlichen Prinzipien sein sollten, sind in Wahrheit sittlich verwahrloste Indi-

Skull in Connemara

viduen. Beide repräsentieren nur Leerhüllen von Organisationen, deren ehemalige Macht des sozialen Einflusses verschwunden ist. Father Welsh ist der rostige Dreh- und Angelpunkt dieser toten irischen Gesellschaft und spiegelt deren Verdorbenheit wider. Auf diese Art und Weise ist er das genaue Gegenteil seiner geistlichen Brüder in der traditionellen irischen Literatur. Er verwendet die gleiche ausfällige Sprache wie die anderen, ihm fehlt jegliche Spur geistlicher Würde, er wird als Abschaum behandelt – ein Alkoholiker mit stark depressiven Neigungen. McDonaghs Stücke sind durchdrungen vom Makabren und Grotesken, einem typischen Merkmal irischer Literatur (vgl. Mercier 47), hauptsächlich verwendet im Kontext gälischer Riten oder, wie in "Shaws John Bull's Other Island", um als sarkastische Kritik eines desolaten Status Quo zu dienen. Aber so wie sein ausgiebiger Gebrauch von Gewalt auf der Bühne nicht neu ist und die explizite Bezugnahme auf einen politischen Hintergrund vermissen lässt, so bringt auch McDonaghs Einsatz des Makabren und Grotesken kein politisches Argument an. Die Sprache, die seine Werke prägt, ähnlich dem Leben der Charaktere, befindet sich im kompletten Niedergang und ist reduziert auf Obszönitäten und Gefluche. Fintan O'Toole bringt es mit seiner Feststellung auf den Punkt: "You are drawn into the comfortable, melodramatic rush of the plot … wondering why conversations keep throwing up images of violence and death, trying to remember if these people are coming from a funeral or a party" (O'Toole 1999, xii).[17] Gleich dem Polizisten Hanlon begeht Father Welsh letztendlich Selbstmord durch Ertränken, obwohl er kurz zuvor noch diese Art des Suizids "a horrible way to die" (The Lonesome West 150) genannt und argumentiert hatte: "You can kill a dozen fellas, you can kill two dozen fellas. So long as you're sorry after you can still get into heaven. But if it's yourself you go murdering, no. Straight to hell" (The Lonesome West 154).[18] Wiederum kommt einem letztere Aussage im traditionellen irischen katholischen und literarischen Kontext bekannt vor, u.a. fand sie in Frank McCourts "Angela's Ashes" Verwendung, wobei sie in "The Lonesome West" allerdings für das widersprüchliche Wesen der Charaktere und des ganzen Textes steht. In Werken der realistischen irischen Literaturtradition, wie etwa O'Flaherty's "The Good Shepherd" oder O'Connors "This Mortal Coil" lag die seitens der katholischen Kirche postulierte restriktive Moral den Suiziden oder Suizidversuchen junger Leute zugrunde. Bei McDonagh ist dies, wie alles andere auch, genau umgekehrt. Die Menschen selbst – ihres Glaubens, sozialen Gewissens und jeglicher Moral beraubt – und der Ort, in dem sie leben, beschwören eine todbringende Atmosphäre herauf. Der Schauplatz der drei Stücke ist die Gemeinde Leenane im Westen Irlands, u.a. bekannt als Drehort des Films "The Third Man". Dies ist jedoch nicht wirklich von Wichtigkeit, auch wenn das real existierende Leenane tatsächlich im Bistum Galway liegt, dessen Bischof, der ehemalige kirchliche Hardliner Eamonn Casey, sein Amt niederlegen musste, nachdem bekannt wurde, dass er ein Kind mit einer Amerikanerin hat. Colemans flapsige Bemerkung Father Welsh gegenüber, er sei ein ausgezeichneter Priester, da er im Gegensatz zur Hälfte aller Priester in Irland nicht dazu neigt, "[to] go abusing five-year olds" (The Lonesome West 135)[19], ist ein Hinweis auf Fälle des Kindesbrauchs, in die irische Priester involviert waren; aber selbst hier kann man sich nicht des Gefühls erwehren, dass McDonagh eher schockieren anstatt eine wirklich kritische soziale Beurteilung bewirken will. Fintan O'Toole scheint recht zu haben mit seiner Aussage, dass die Stücke genauso bei den australischen Aborigines oder den Ureinwohnern Amerikas spielen könnten – kurzum in jeglicher Kultur, die ihre traditionelle Lebensweise verloren hat (O'Toole 1998, 17). Sie präsentieren ein moralisches Endspiel als Konsequenz einer Zivilisation, die Religion und Gemeinschaftssinn durch das Hohelied auf den Konsum und den Müßiggang ersetzt hat. Es ist womöglich kein bloßer Zufall, dass der Hauptschauplatz des mittleren Stücks "A Skull in Connemara" ein Friedhof ist; jedoch zeugt auch die vorherrschende Atmosphäre sowohl in "The Beauty Queen of Leenane", als auch in "The Lonesome West", von vollkommenem Verfall.

Zum ggf. besseren Verständnis des Textzusammenhanges werden die im laufenden Text verwendeten englischsprachigen Zitate nachfolgend in der (mehr oder weniger freien) deutschen Übersetzung seitens des Verfassers aufgeführt:

[1] „'Hab keinen Plan, was ich eigentlich will / Aber ich weiß, wie ich's krieg / Ich will alles zerschlagen."

[2] „…dass das sprachliche Feuerwerk, das der Autor auf der Bühne zündet, verglichen mit der Art und Weise, wie er privat die ‚Sau raus lässt', oftmals verblasst."

[3] „Für mich ist Theater eine Art Punk-Stil Zerstörung all dessen, was vorher die Norm war."

[4] Unter dem Begriff Leenane-Trilogy werden in der Kritik die Dramen The Beauty Queen of Leenane, A Skull in Conemara und The Lonesome West zusammengefasst.

[5] „…bloß so ein Kerl auf Heimaturlaub, eine Mischung aus Londoner und Ire, der in Connemara einfällt und dort das Exotische aufspüren will ."

[6] „…sei wesentlich zeitgemäßer, ohne die [für McDonagh so typische] übertrieben stilisierte Irishness."

[7] „…in Irland geborene und dort aufgewachsene Autoren einen entscheidenden Beitrag zur Entwicklung des englischsprachigen Theaters weltweit geleistet haben."

[8] „Das einzige Problem dabei ist, dass drei der sechs hervorgehobenen Dramatiker – Martin McDonagh … Conor McPherson … und Sebastian Barry … nicht Briten, sondern Iren sind."

[9] „Irland ist sich dessen voll bewusst geworden, dass das einzig wahre Irentum nicht mehr existiert, und dass es dementsprechend auch keine Standardform irischen Theaters geben kann".

[10] „…ein Naturtalent, von der Literaturtradition absolut unberührt."

[11] „…dass jemand dafür bezahlt, wenn er ein Stück von mir sehen will, und er danach zu mir kommt und mir sagt, dass es toll war."

[12] „…einen Beitrag zur Lösung der gegenwärtigen Misere mittels kritischer Analysen der vorherrschenden Meinungen, Mythen und Stereotype, die sowohl Symptom wie Ursache der gegenwärtigen Situation geworden waren, zu leisten."

[13] „Man nehme ein gerüttelt Maß an Dialekt, eine kleine Geschichte und ein paar nette Charaktere – das wär's schon."

[14] „…Er glaubt sich zu erinnern Synges „The Playboy of the Western World" gelesen zu haben, zuckt aber die Schultern, wenn man die Namen Beckett oder Friel erwähnt."

[15] „…das geistige Universum von Menschen, die an den Außenrändern der globalisierten Kultur leben."

[16] „…das is' 'n hypercooles Spielchen sich gegenseitig zu entschuldigen."

[17] „Man fühlt sich in den rasanten melodramatischen Handlungsablauf hineingezogen und wundert sich sogleich, warum die Dialoge fortlaufend Bilder von Gewalt und Tod evozieren. Dabei muss man immer wieder versuchen sich zu erinnern, ob diese Menschen von einem Begräbnis oder von einer Party her kommen."

[18] „…eine schreckliche Art und Weise das Zeitliche zu segnen". (…) „Du kannst ein Dutzend Kerle umlegen, oder zwei Dutzend. Hauptsache ist, Du empfindest danach Reue darüber. Dann kannst Du immer noch in den Himmel kommen. Aber wenn Du Dir selbst den Garaus bereitest, dann ist endgültig Schluss: Das führt für Dich schnurstracks in die Hölle."

[19] „…fünfjährige Kinder sexuell missbraucht."

Ende Teil 1, Fortsetzung im ij 3.12

Wir teilen längere Beiträge ungerne auf, hier dem fehlenden Platz geschuldet. **Wer jetzt aber gleich weiterlesen will, kann den ganzen Beitrag bei uns ab sofort per Post anfordern – oder im Internet lesen: www.irland-journal.de**