

Philipp Hanke

Filmische Imaginationen von Zukunft und Nationalität in *Pride* und *Parada*

Eine Pride-Parade steht sowohl am Anfang, als auch am Ende des serbischen Films *Parada* (R: Srđan Dragojević, SRB/KRO/SLO/MKD/ME 2011). Sie taucht zum ersten Mal nach fünfeinhalb Minuten als Video auf.¹ Die körnigen Original-Aufnahmen von brutalen Übergriffen auf Teilnehmer*innen der Pride in Belgrad 2001 bilden den realen Hintergrund der filmischen Handlung. Regisseur Srđan Dragojević hat diese Übergriffe als ursprünglichen Anlass für seinen Film benannt:²

After the fall of the Milošević's regime, we thought that sexual minorities would finally gain their rights and dignity. In 2001, there was even an attempt to organize the first Pride Parade in the history of Serbia. The attempt ended in bloodshed – some thirty gay activists were brutally beaten up by football hooligans and neo-Nazis while the police just stood by doing nothing to stop this massacre. Images of this savage beating circled the globe and shattered the hope for the young Serbian democracy, and the European Union revoked €50 million of financial help for Serbia. A decade later, nothing has improved in this regard.³

Die Pride-Parade in Serbien (sowohl in ihrer realen, als auch in ihrer filmischen Form) ist in gewisser Weise befreit von gegenwärtigen Diskussionen um Homonormativität und eine Kommodifizierung von Paraden in den USA oder westlichen EU-Staaten. Sie ist abgeriegelt, bewacht und geprägt von gewaltvollen Ausschreitungen und Angriffen durch konservative Gruppierungen und einer in

¹ Es ist anzumerken, dass bereits die tonale Unterlegung der ersten Sekunden des Vorspanns auf die titelgebende Parade hindeutet, indem das Stimmengewirr einer Menschenmenge und das Geräusch von Polizeisirenen auf die Tabuisierung und den rechtlichen Kampf um ihre Austragung verweisen. Auch der Titel des Films weist eine gewisse Zweideutigkeit auf, verbindet er doch die Pride-Parade mit der militärischen Parade.

² Im Interview mit Doris Akrap und der *taz* betont Dragojević, dass er als ausgebildeter Psychotherapeut seine Filme als therapeutisches Mittel ansehe. Hierzu passt, dass der Film sich, seiner Aussage nach, nicht an liberal denkende, sondern homophobe Menschen richte (Akrap 2012).

³ Das Zitat ist aus dem offiziellen Statement von Regisseur Dragojević entnommen, das unter anderem auf der Seite der European Film Awards veröffentlicht wurde (siehe Dragojević 2012: o. P.).

breiten Teilen der Gesellschaft bestehenden Homophobie.⁴ Wie Aleksandra Krstić, Katy Parry und Giorgia Aiello in ihrer Analyse der Fernsehberichterstattung der Belgrade Pride im Jahr 2010 betonen, gibt es eine reiche Geschichte an Straßenprotesten und eine Demonstrationskultur in Serbien, die einen hohen symbolischen Wert aufweisen: „There is a rich history of street protest in Serbia where the struggle for the city plays out in highly symbolic performances of identity and belonging.“ (Krstić et al. 2017: 4) Diese Verbindung des Protests mit Fragen von Nationalität gewinnt umso größere Brisanz, da unter Miloševićs Regierung und noch bis 1994 Homosexualität nicht nur als eine Straftat geahndet, sondern von Seiten der Nationalist*innen auch mit nationalem Verrat gleichgesetzt wurde. Nach den blutigen Ausschreitungen der ersten Belgrade Pride wurde erst 2009 und mit der Einführung eines Anti-Diskriminierungsgesetzes ein neuer Versuch für die Organisation einer Pride angegangen. Doch auch dieser musste aus Sicherheitsgründen abgesagt werden (ebd.: 5f.). In dieser Hinsicht grenzt die Durchführung einer solchen Parade aufgrund vielfältiger Gegenmacht selbst noch zum Produktionszeitpunkt von *Parada* fast an ein Wunder. Ein Wunder jedoch, in das sich der Film selbst auch einschreibt.⁵

Ein im Folgenden angeführter Vergleich mit der britischen Produktion *Pride* (R: Matthew Warchus, UK 2014), um die Solidarisierung von Lesben und Schwulen-Aktivist*innen mit streikenden Bergleuten Mitte der 1980er-Jahre, erscheint nicht nur thematisch naheliegend, sondern ist aufgrund der Verbindung zwischen dem Kampf um LGBTIQ+-Rechte und Fragen von Nationalität relevant. Im Folgenden möchte ich beide Filme hinsichtlich der sich daraus ergebenden, reaktionären sowie progressiven Dynamiken in der Imagination von einer ‚besseren Zukunft‘ betrachten. Hierbei gilt es herauszustellen, inwiefern eine erweiterte Analyse ihrer Erzählweise und eines zugrundeliegenden komödiantischen Tons auch mögliche queere Lesarten um die ambivalente Konstruktion und Performativität von Geschlecht und Zeitlichkeit anbietet.

⁴ Siehe hierzu die Aussagen Dragojevićs (2012) in seinem Artist’s Statement zum Film sowie im Interview mit Akrap (2012).

⁵ *Parada* war von einer schwierigen Finanzierung und einem lang andauernden Produktionsprozess geprägt. So lag das Original-Skript bereits 2004 in Teilen vor, wurde 2007 vervollständigt und sollte zwei Jahre später gedreht werden. Tatsächliche Pride-Aufnahmen von 2009 sollten hierfür Eingang in den Film finden, die Parade musste aber abgesagt und so auch die Dreharbeiten um ein Jahr verschoben werden.



Abb. 1: Mirko und die NGO „Tolerancija“, *Parada* (SRB/KRO/SLO/MKD/ME 2011).⁶

Verstellte Zukunft in *Parada*

Ein junges schwules und in Belgrad lebendes Paar, der Tierarzt Radmilo und der Theaterregisseur Mirko, werden mit täglicher Diskriminierung und Homophobie konfrontiert, sei es durch Beleidigungen auf offener Straße oder durch Schimpfwörter, die auf ihrem Auto hinterlassen werden. Das Alltagsleben der beiden wird als ruhig und zurückgenommen dargestellt. Ihre Zukunft scheint jedoch verstellt: So kann Mirko seinem gelernten Beruf nicht nachgehen, sondern arbeitet als Hochzeitsplaner – ohne selbst eine eheliche Verbindung mit Radmilo eingehen zu können – sowie nebenberuflich als Organisator einer Pride-Parade für eine NGO, deren Meetings nicht nur durch die kritischen Fragen von Journalist*innen, sondern auch wiederholt von rechtsradikalen Angriffen gestört werden (Abb. 1). Die Kund*innen für Mirkos neueste Hochzeitsplanung sind der Kriegsveteran Micky Limun und seine Freundin Pearl. Limun, ein ehemaliger Krimineller, leitet eine Judoschule für ehemalige Gefängnisinsassen und ist im Sicherheitsdienst tätig. Er dient den Zuschauer*innen als ambivalente und widersprüchliche Identifikationsfigur und vereint in sich die im Film angesprochenen ‚zwei Serbien‘. So garantiert er als Sicherheitskraft die reibungslose Räumung einer Wohnsiedlung, auf deren Gebiet sich ein modernisiertes Belgrad neu erschaffen möchte. Zudem wird die Versöhnung mit seinem Sohn aus erster Ehe, der als Neonazi agiert, zu einer die Narration des Films begleitenden Entwicklung. In ihm scheinen gleichzeitig ein der Vergangenheit und der Tradition zugewandtes Serbien, dessen Legitimation und Grenzen in den Jugoslawien-Kriegen umkämpft waren und das sich über Gewalt definierte, und ein neues, progressives Serbien auf, dessen Zukunft durch eine reflexive Auseinandersetzung mit der Geschichte des Landes aufgebaut werden soll.

⁶ Verwendung des Bildmaterials von *Parada* mit freundlicher Genehmigung der Neue Visionen Medien GmbH.

Der Film verbindet dieses nationale Projekt mit einem Appell für mehr Toleranz und für die Förderung von Rechten queerer Minderheiten, indem Limun und sein Sicherheitsteam dafür eingesetzt werden sollen, die geplante Parade zu begleiten. Im Gegenzug soll Mirko die Hochzeit von Limun und Pearl organisieren. Eine gelingende Pride-Parade wird auf diese Weise mit einer harmonischen Versöhnung aller Parteien, aber auch einer neu konstituierten, bestätigten Heterosexualität Limuns zusammengebracht, dessen Sexualität, und darüber definiert seine Männlichkeit, stets auf dem Spielfeld steht. Sein ständiges Scheitern und seine Entmännlichung durchziehen den gesamten Film, beginnend bei der Eingangsszene des Films, die ihn in abtastenden, beinahe fetischisierenden Nahaufnahmen unter der Dusche zeigt. Seine ‚Homosexualität‘ wird durch doppeldeutigen Wortwitz, aber auch durch die narrative wie auch bildliche Paarung mit Radmilo in Szene gesetzt und angespielt. So erweist sich Radmilo nicht nur bereits zu Beginn des Films als Lebensretter von dessen geliebter Bulldogge, sondern wird auch zu seinem Reisepartner quer durch Serbien auf dem Weg in benachbarte Balkanländer wie Kroatien, Bosnien-Herzegowina oder Mazedonien. Denn weil auch Limuns Sicherheitsteam jegliche Unterstützung untersagt hat, suchen sie drei seiner langjährigen Freunde auf, gegen die er zwanzig Jahre zuvor Krieg geführt, aber mit denen er anschließend auch Freundschaft geschlossen hat.

Dragojević wollte mit seinem Film einen bewusst politisch inkorrekten Film machen und sich mit der Kriegsvergangenheit des Balkans auf subversiv-komische Weise auseinandersetzen. Die Zusammenstellung der Freunde Limuns als Verbildlichung des zurückliegenden Krieges wird dann zu einem Spiel mit Geschlecht und Männlichkeit, als es die Frage der Impotenz und damit der scheiternden Reproduktion Limuns fortsetzt. Radmilo mag zu Beginn dieses ‚Road Trips‘ noch als Sidekick fungieren, der nur in einzelnen Momenten die Rolle der Hauptfigur übernehmen darf, seine Funktion als Tierarzt erweist sich jedoch nicht nur für Limuns Bulldogge als lebensrettend. Bei ihrer Suche in einem kroatischen Dorf führt Radmilo eine Steißgeburt bei einem Esel durch, die tödlich zu enden drohte. Die Szene, unterlegt mit traditionell kroatischer Musik, fügt sich in den komödiantischen Ton des Films ein, legt jedoch auch nahe, dass die Frage von (nationaler) Reproduktion fortan nicht mehr (nur) eine Sache von Heterosexualität sein muss. Diese lebensgebende Funktion Radmilos wird auf ihrer Reise nicht noch einmal wiederholt, schlägt sich aber in einer zunehmenden Ununterscheidbarkeit der vor allem über ihre Nationalität definierten Männer nieder: So werden auch die homophoben Schriftzüge auf Radmilos und Mirkos Auto von nationalistisch geprägten Beleidigungen überdeckt. Diese Art einer Verbindung von Nationalität mit Homosexualität wurde bereits durch den Vorspann des Films eingeführt. So reiht dieser eine Serie von Beleidigungen aneinander, um die identifikatorische Gemeinsam-

keit über gegenseitigen Hass und Homophobie auszustellen und vorzuführen.⁷ Der Film deutet diese ‚Gemeinsamkeit‘ um und skizziert stattdessen eine Allianz (Abb. 2), die für die Beteiligten auch zu einer Hinterfragung von Nationalität und zur Formulierung von einer damit verbundenen Zukunftsfrage führt:

Roko: Ich hab' Menschen getötet. Ich hab' Serben getötet. Ich hab' in Deutschland und in Schweden geraubt, ich hab im Krieg für drei Seiten gekämpft. Aber ich hab' noch nie in meinem Leben Schwuchteln beschützt. Tja, man muss alles mal ausprobieren.

Radmilo: Das ist ganz fantastisch für Ihre Vita! (01:05:14)



Abb. 2: Radmilo, Limun mit den Ex-Soldaten, *Parada* (SRB/KRO/SLO/MKD/ME 2011).

Es ergibt sich eine Verbindung von (nationalem) Fortschrittsglauben und Queerness, die auch Karl Schoonover und Rosalind Galt in *Parada* vertreten sehen, aber auch als Merkmal einer ganzen Reihe von transnational und global ausgerichteten, queeren Filmen feststellen:

These films maintain a certain hetero perspective, navigating how to mainstream lgbt visibility for a mass audience, but they also complicate assumptions about the relationship of queerness to transnational identities and its representation on the world stage. Queerness's apparently inherent alterity may be referenced by these films, but its destabilizing power is refracted through mainstream film form. Such mainstreaming may undermine queerness (and some of our examples

⁷ In der deutschen Sprachfassung des Films wird im Vorspann folgende Auflistung gemacht: „Tschetnik: Abwertende Bezeichnung für Serben. Wird von Kroaten, Bosniaken und Kosovo-Albanern verwendet; Ustascha: Abwertende Bezeichnung für Kroaten. Wird von Serben, Bosniaken und Kosovo-Albanern verwendet. Balija: Abwertende Bezeichnung für Bosniaken. Wird von Kroaten, Serben und Kosovo-Albanern verwendet. Skipetar: Abwertende Bezeichnung für Kosovo-Albaner. Wird von Bosniaken, Kroaten, und Serben verwendet; Peder: Abwertende Bezeichnung für Homosexuelle. Wird von allen benutzt.“

demonstrate the pitfalls of popularity), but it can also articulate queerness's narrative correspondence to globalism. Queerness (co-)occupies the space of the masses. Those characters who cannot see the queerness of popular space are reformed, punished by, or expelled from the narrative. (Schoonover/Galt 2016: 170f.)

Queerness als transnationales, liberalisierendes Modell wird auch in *Parada* aus einer heteronormativen Perspektive gelesen und produktiv gemacht. Inwiefern sie hier zwar destabilisierenden Einfluss auf die Idee von Nation hat und damit die Heterosexualität Limuns gleichzeitig hinterfragt, aber auch wieder bestätigt, soll anschließend anhand ihrer sowohl progressiven, als auch konservativen Effekte gezeigt werden. Zuvor jedoch soll zum Vergleich auf einen weiteren Film eingegangen werden, der eine Allianz zwischen queeren und nationalistisch-konservativen Gruppen zum Thema hat und hierüber die Frage nach der Idee von Nationalität, vermittelt über eine queere Zukunft, stellt.

Retro-Aktivismus in *Pride*

Auch der britische Film *Pride* des Regisseurs Matthew Warchus aus dem Jahr 2014 geht zurück auf eine ungewöhnliche Allianz zweier Gruppen, während des einjährigen Bergarbeiterstreiks, der 1984 unter der Regierung Margaret Thatchers stattfand und die Macht der britischen Gewerkschaften langfristig verringerte.

Im Mittelpunkt steht die Kampagne Lesbians and Gays support the Miners (LGSM) einer homosexuellen Aktivist*innengruppe in London, die streikende Bergarbeiter in den walisischen Regionen Vale of Neath und Swansea Valley durch das Sammeln von Geldspenden unterstützte. Auch *Pride* schreibt sich in eine filmische Imagination von Nationalität und Zukunft ein, indem er performativ Bezug nimmt auf eine zur kollektiven Erfahrung gelangte nationale Vergangenheit und gleichzeitig diese Vergangenheit mit der Gegenwart (der Filmproduktion und weitergehend der Rezeption der Zuschauer*innen) in Relation setzt und als progressiv inszeniert. Das (Selbst-)Verständnis des Films als massenkommensurable, verändernde mediale Kraft kann auch hier als Ermöglichung und Grundlage einer Zukunftsvision gedacht werden. Ähnlich wie bei *Parada* sind originale Video-Aufnahmen, in diesem Fall des Gewerkschaftsstreiks, bereits über den Vorspann des Films gelegt. Zunächst den gesamten Bildausschnitt füllend, werden sie schließlich als TV-Aufnahmen auf einem Fernsehbildschirm erklärt und dienen der Hauptfigur Mark Ashton als Inspiration für die handlungsgebende Solidarisierung (Abb. 3). Der zum Zeitpunkt des Streiks erst vierundzwanzig Jahre alte Ashton war in den frühen 1980er-Jahren Mitglied der Communist Party of Great Britain und Schwulenaktivist, unterstützte eine Reihe an Kampagnen, darunter das London Lesbian and Gay Switchboard und the Campaign for Nuclear Disarmament. Bevor er zusammen mit seinem Freund Mike Jackson die im Film behandelte Organisation Lesbians and Gays Support the Miners (LGSM) gründete, gewann Ash-

ton als Beteiligter zudem den Grierson Award für die beste Dokumentation für das Gay Youth Video-Projekt *Framed Youth: The Revenge of the Teenage Perverts* (1983).



Abb. 3: Original-Aufnahmen des Gewerkschaftsstreiks, *Pride* (UK 2014)⁸

Inspiziert durch den Fernsehbeitrag verlässt Mark überstürzt sein Apartment. Die Buchstaben des Filmtitels erscheinen in der folgenden Sequenz als großer Schriftzug auf einer Hauswand, eingblendet hinter und sichtbar gemacht durch einen quer durch das Filmbild laufenden Mark (Abb. 4). Der Film versteht sich auch als Verbildlichung und Erfüllung von dessen aktivistischem, jugendlichem Optimismus; der titelgebende Stolz als etwas, das durch die (filmische) Tat hergestellt werden kann. Die folgende Handlung des Films dokumentiert Marks Überzeugungsarbeit seiner Aktivist*innengruppe für eine Koalition mit den Bergarbeitern. Zu der Gruppe gehört auch der zwanzigjährige und neu dazugekommene Joe Cooper, aus dessen Perspektive die Zuschauer*innen des Films die Planungen der Gruppe verfolgen. Für die Journal-Sammlung *Pride Revisited: Cinema, Activism and Re-Activation* haben Adam Vaughan und Louis Bayman auf die temporalen Strukturen des Films hingewiesen und respektive Reenactment und Performance sowie die Nostalgie im Sinne einer zeitlichen Überlagerung als Strategien des Films untersucht. Ich möchte beide Artikel heranziehen, um ihre Ergebnisse für die Frage nach der Inszenierung von übergreifender Solidarität und die filmische Imagination von Zukunft produktiv zu machen. Hieraus ergibt sich nämlich, so meine ich, auch eine Ambivalenz bezüglich eines konservativ-normativen Moments des Films, der die Gemeinschaftlichkeit zugunsten eines Happy Ends aufgibt – eine Lesart, die sich auch auf den Film *Parada* übertragen lässt.

⁸ Verwendung des Bildmaterials von *Pride* mit freundlicher Genehmigung von Pathe Productions Limited.



Abb. 4: Mark und die Titeleinblendung des Films, *Pride* (UK 2014).

In seiner Untersuchung der verschiedenen Performativitätsebenen von *Pride* betont Vaughan die Recherche des Drehbuchautors Stephen Beresford (2019: 9). Dieser hatte nicht nur Mitglieder von LGSM und die Bergarbeiter aufgesucht, sondern auch versucht, so historisch und detailgetreu wie möglich, Ereignisse nach Fotografien zu gestalten oder sogar, ihm persönlich oder durch originales Videomaterial überlieferte Dialoge in das Drehbuch zu integrieren. Diese Form des Gedenkens der zugrundeliegenden Geschichte wird durch die schauspielerischen Reenactments mit den zu Beginn des Films gezeigten Originalaufnahmen verbunden, wobei auch Vaughan unter Bezugnahme auf Ralf Adelman (2008) betont, dass beide Ebenen, das persönlich Beglaubigte und die Fotografien und Videos, eine Form des Wahrheitsanspruchs und des Erinnerungsprozesses teilen:

For some theorists, 'history itself is a media event' and 'the media are part of the on-going process, which turns events into history' [Zitat Adelman 2008: 47]. In this way, our experiences of history arrive already 'pre-packaged' and mediated by photographic technology, television, text books (Vaughan 2020: 10).

In gewisser Weise erklärt Vaughan (und affirmiert aber auch) die Weise, wie der Film rezipiert werden möchte, indem er bemerkt, dass Jeremy Corbyns Wahlkampf für die Labour Party zum Erscheinungstermin des Films nicht unpassend war oder der Brexit-Ausstieg Großbritanniens noch einmal an Brisanz gewinnt, je mehr Filme wie *Pride* sich zeitgleich Themen um Solidarität und politische Mobilisierung, über bis dato unterrepräsentierte oder nicht erzählte Geschichte(n) widmen. Vielleicht könnte man auch so weit gehen, die Forderung und den Wunsch von LGSM nach Gemeinschaftlichkeit und nach dem Abbau von Gegensätzen auch als ein Projekt des Films zu lesen.

In einer auf die Frage nach der Überlagerung von zeitlichen Ebenen im Film zielenden Analyse fragt Louis Bayman hingegen nach der Funktion und der (politischen) Bewertung der den Film ausmachenden Nostalgie. Diese sei neben einem offensichtlichen Retro-Stil einer der Modi, wie der Film zeitlich auf die Vergangenheit zugreife und für eine gegenwärtige Rezeption aufbereite, jedoch zugun-

ten einer gewissen Gefälligkeit: „If *Pride* offers an example of political filmmaking then, it is as part of the attempt to build a left populism, distinguished by the endeavour to be accessible, engaging, and widely appealing.“ (Bayman 2019: 2) Eine historische Hinwendung, die im Retro-Gewand daherkommt oder auf optimistische Weise Nostalgie verbreiten möchte, muss sich die Frage nach ihrem zugrundeliegenden politischen Gehalt gefallen lassen: „In all its manifestations nostalgia is, in its praxis, conservative.“ (Bennett 1996: 5) Gleichzeitig macht Bayman deutlich, dass Nostalgie zwar nicht die Ordnung von Zeitlichkeit, und darüber vermittelt auch eine als ‚Chrononormativität‘ bekannte Verbindung von teleologischer Zeitlichkeit und Normativität, hinterfrage – dennoch zeige sie eine Komplexität auf, die „temporal layering“ (Bayman 2019: 8) genannt werden könnte:

This dynamism allows us to consider the multiple timeframes potentially inherent to any single moment, whether as memory, repetition, reference, anticipation, emergence or regression. It also suggests that change occurs not according to a predetermined course, but by a process of interacting—one might say dialectically transformative—forces. (Ebd.: 2)

Auf diese Weise kann eine nostalgische – oder als Retro daherkommende – Rückwendung (insbesondere wenn sie komödiantischen Tons ist) sowohl konservativ sein, indem sich in eine scheinbar bessere Vergangenheit zurückgesehen wird; andererseits liegt dieser Zurückbesinnung (gerade wenn es um Geschichten von Verlust und Niederlage geht), auch ein ambivalentes Potential für noch ausstehende Veränderungen zugrunde: „The spectator is invited to identify nostalgically with motivations whose eventual frustration we, unlike the characters who hold them, always know will occur, and encourages a wish for things to have been different.“ (Ebd.: 11) Diese Ambivalenz ist eine bekannte Eigenschaft des Melodramatischen, wurde aber auch von und in Bezug auf Walter Benjamins Geschichtstheorie⁹ und hinsichtlich der niemals verlorenen, aktivistischen Kraft von (gescheiterten) Revolutionen produktiv gemacht. Die Anwendung von Nostalgie als ein tongebendes, aber auch strukturierendes Mittel von *Pride* ist auch deshalb interessant, weil der Film nicht nur selbst eine Rückwendung in die britische Geschichte ist, sondern gleichzeitig ein zeitliches Gefälle zwischen den beiden dargestellten Gruppen, zwischen LGSM und den zunächst skeptischen Bergarbeitern, skizziert. Die Darstellung der *miners* ist geprägt von zeitlichem Stillstand, Konservativismus und der stetigen Gefahr des Zu-spät-Kommens, was sich auch räumlich in der Abgeschlossenheit des Ortes Onllwyn niederschlägt, während die Welt der Lesben- und Schwulenaktivist*innen von einer räumlich und zeitlich gegensätzlichen Dynamik geprägt ist: „The gay scene in London is instead a realm of impulsive decisions, random hookups, coming out, leaving home, emergency meetings, live performances, life-changing diagnoses and sudden attacks.“ (Bayman 2019: 15)

⁹ Siehe hierzu Walter Benjamins „Über den Begriff der Geschichte“ (1980).

Die Verbindung von Zeitlichkeit und Zukunft mit Queerness kann auch hier als ein nationales Projekt gelesen werden, indem der Film deutlich macht, wem die Zukunft gehört. Dazu gehört, dass er den erfolglosen Ausgang des Bergarbeiterstreiks bewusst ausspart oder zumindest zugunsten eines moralischen Sieges vernachlässigt. Dieser Sieg bezieht sich sowohl auf den titelgebenden Stolz der gemeinsamen Zur-Wehrsetzung, als auch auf eine eingeleitete Veränderung in ihrem Selbstverständnis – zu dem auch ein verändertes Bild von Geschlecht und insbesondere von Männlichkeit gehört:

The meanings produced in *Pride*'s temporal layering thus concern the old giving way to the new, which the film specifically conceives in identity politics taking political precedence over class, performative transformation over elemental existence. (Ebd.: 16)

Der Film vereinfacht bewusst die Geschichte des Aktionismus der Bergarbeiter oder blendet auch die vorherige, politische Tätigkeit Mark Ashtons aus, um Veränderung und Fortschritt nicht mit langjährigen und schwierigen Prozessen, sondern mit einer dem Filmischen näherstehenden Spontaneität und einer – trotz narrativer Hürden – optimistischen Geradlinigkeit, zu skizzieren. Dabei stellt er sich selbst auf die Seite der progressiven Veränderung, der Zukunft, und damit auch auf die Seite der Zuschauer*innen.

Queere Männlichkeiten und erkämpfte Paraden

Das Plakat zur geplanten Parade, das in *Parada* in dem Versammlungsraum von Mirkos NGO hängt – und das auch als Motiv für die nationale Bewerbung des Films diente – zeigt eine Bearbeitung von Michelangelos Gemälde *Die Erschaffung Adams*, nun in seiner Abwandlung als Berührung eines Mittelfingers mit einer einen serbischen Gruß formenden Hand.¹⁰ So, wie die Nostalgie in *Pride* für ein durchaus als ambivalent zu deutendes Wohlfühlkino sorgt, wendet *Parada* einen komödiantisch-provokanten Stil bewusst an. Im Nachfolgenden sollen beide Erzählungshaltungen der Filme noch einmal fokussiert werden, um die zuvor festgestellte Verbindung zwischen Queerness und Nationalität hinsichtlich sich daraus ergebenden progressiven wie konservativen Effekten zu betrachten. So führt die Queerness in beiden Filmen zu bestimmten Weisen eines zeitlichen Zugriffs und zu veränderten Lesarten von nationaler Geschichte. Dies verbindet sich jeweils mit der Austragung der *Pride*-Parade, die am Ende beider Filme und damit als scheinbare Erfüllung der handlungsgebenden Ziele und Wünsche steht.

¹⁰ Die Haltung der dargestellten Finger weist eine beabsichtigte Vieldeutigkeit auf. So kann der Mittelfinger auch als Phallussymbol verstanden werden, die Haltung der rechten Hand hingegen auch als Repräsentation einer Schere. Eine drohende Kastration wird somit sowohl mit Sexualität, als auch Nationalismus verbunden.

Der dritte Akt wird in *Pride* durch eine Auflösung narrativer Konflikte um das mögliche Ende von LGSM und Gewalt gegen ihre Mitglieder, die HIV-Diagnose Ashtons und seine zeitweilige Trennung von der Gruppe sowie Joes Coming-out, eingeleitet. Die Gruppe findet sich mit Marks Rückkehr am 29. Juni 1985, dem Tag der Gay Pride London, wieder zusammen. Im Zusammentreffen mit anderen Gruppen und Teilnehmer*innen der Pride wird schließlich die Frage nach dem Wesen der Parade und deren Aufrechterhaltung als Demonstration aufgeworfen. Die offizielle Ankündigung, politische Statements seien fortan aufzugeben, wird mit Entrüstung aufgenommen. Sie entscheiden sich dafür, ihre Banner trotzdem zu verwenden, die politische Kraft der Parade sei durch die Gemeinschaftlichkeit weiterhin garantiert – was der Film mit der Anreise der Bergarbeiter auch sofort bestätigt. Eine Reihe an Bussen mit dem Banner „Miners support Lesbians and Gays“ fährt an und leitet eine den Film abschließende, finale Vereinigung ein.

Die Parade selbst bildet den Abschluss des Films, über den in Texteinblendungen der weitere Weg der porträtierten Personen erzählt wird, angefangen mit der Information, dass die Gay Pride 1985 von walisischen Bergarbeitern in einem Akt der Solidarität und als Gegenleistung für die Unterstützung von LGSM während des Streiks angeführt wurde. Hier erfahren wir auch, dass die Labour Party ein Jahr später die Rechte von Lesben und Schwulen in ihr Parteiprogramm aufgenommen habe, trotz vormaliger Versuche sei dies nun erst aufgrund der Stimmabgabe der Bergarbeiter umgesetzt worden. Wir erfahren aber auch von dem frühen Tod Mark Ashtons, der zwei Jahre nach der filmischen Handlung und mit sechsundzwanzig Jahren an AIDS verstarb. Mithilfe der sentimental Überhöhung der Inszenierung und der affektiven Verbindung der von Feierlichkeit und Optimismus geprägten Pride mit dem zeitlichen Modus des Nachträglichen, des ‚Zu-spät-Kommens‘, schreibt der Film seine Lesart von Nationalität durch Queerness fort und verbindet die Vergangenheit mit der Gegenwart. Beide Filme behaupten durch eine nachträgliche oder fiktionale Sinnhaftigkeit (bis zu einer Erfüllung durch den Tod), den Verlust des Politischen, der kurz zuvor ja bereits zum Thema der Parade in *Pride* gemacht wurde, wiedereinholen zu können. Dass dabei jedoch nicht nur das Widerständige queerer Lesarten verloren geht, sondern sogar konservative Effekte hervortreten können, zeigt die Inszenierung der Pride-Parade in *Parada*.

Wie bereits angesprochen offenbart sich die krisenhafte Heterosexualität in *Parada* als Kernfrage für die Ausgestaltung von Zukunft. Der Film geht mit viel Lust an eine Verhandlung von Männlichkeit und stellt diese, als transnationale Imagination und mit einem politisch inkorrekten Umgang, über das historisch Spezifische der Kämpfe und Diskriminierungen in der nationalen Vergangenheit. Queere Untertöne, insbesondere in der Zeichnung von Männlichkeit, gibt es in dem Film viele – seien es die als homoerotisch zu lesende Filmszene zwischen Ben Hur und Messala in *Ben Hur*, die für das traditionelle Männerideal von Limun herhalten muss und ihn somit gleichzeitig auch für die anderen Figuren im Film als mindestens naiv outet; weitere filmische Männerbündnisse, wie z. B. *Die glorreichen Sieben*, die auch Radmilos Bewunderung finden (und die sich implizit auch in der Allianz des

Films umsetzen); oder Andy Warhols Kunstwerk *Gun* (1981–82), das im Sinne eines Kippbildes im Film auf zweifache Weise gelesen wird – einmal von Limun im Sinne der Darstellung (was von ihm mit einer Bewunderung für das Modell der Schusswaffe quittiert wird), andererseits als Innbegriff moderner Kunstproduktion und als eine über das Siebdruckverfahren ermöglichte Massenproduktion, spricht als für Radmilo und Mirko bedeutsames kulturelles Profilierungsmittel. Damit entlarvt der Film das im Film stets präsente und diskutierte Machotum sowie traditionell männliche Ikonographie und deutet diese zugunsten von subversiver Freiheit innerhalb eines heteronormativen Rahmens um.

Diese Doppeldeutigkeit gibt dem Film queere Implikationen, die sich auch inhaltlich mit seinen Themen um nationalistisch und militaristisch geprägte Männlichkeit (Soldatentum, Neonazis, Sträflinge) verbinden und produktiv werden. Das progressive Potential des Films ließe sich jedoch auch danach bewerten, ob die filmische Verhandlung mit queeren Untertönen über den impliziten Verweis hinausgeht. Auch wenn Queerness im Film nicht auf die Frage expliziter Darstellung von Sexualität reduziert werden sollte,¹¹ wirft diese Abwägung zumindest die Frage auf, ob der die Parade einleitende Tod Mirkos und damit das Ende der homosexuellen Paarung nicht auch einer Unsichtbarmachung gleichkommt. In Vorbereitung zur, nun mit Hilfe von Limun und seinen Freunden umsetzbaren, Parade wird die Gruppe von Neo-Nazis attackiert. Mirko versucht erfolgreich, seine Mitstreiter*innen bei ihrem gemeinsamen Vorhaben in Gegenwehr zu halten, indem er erneut auf die zukünftige Vereinigung der ‚zwei Serbien‘ verweist: „Hier geht’s doch gar nicht mehr um Gay oder Straight. Das sind zwei Serbiens.“ (01:43:20) Es folgt anschließend ein gewaltsamer Kampf zwischen den Pride-Organisator*innen und der Neo-Nazi-Gruppe. Mirko wird hierbei eine Treppe hinuntergeworfen und stirbt in den Armen Radmilos. Mirkos ‚Märtyrertod‘ stellt die Frage nach der Bedingung einer neuen Zukunft des Landes. Die geplante Hochzeit von Limun und Pearl wird zwar nicht in Szene gesetzt (sondern sogar von der Trauerfeier für Mirko ersetzt), als Gegenleistung zur abschließend stattfindenden Pride-Parade steht sie dennoch als einzulösendes Zukunftsversprechen aus.

Die Parade hingegen wird durch die passende musikalische Untermalung zu einem Trauermarsch. Radmilo verstreut Mirkos Asche und lässt sie vom Wind wegtragen, der Film überblendet dies zu der Information, dass die erste, ‚erfolgreiche‘ Gay Pride in Belgrad von 5.600 Polizisten vor 6.000 Hooligans und Neo-Nazis gesichert wurde. 207 Menschen wurden bei den vierstündigen Auseinandersetzungen verletzt, das Stadtzentrum verwüstet. Auf ähnliche Weise, wie die Performativität von Männlichkeit zuvor zwar ausgestellt, aber gleichzeitig über den Humor der

¹¹ So wies Dragojević in dem *taz*-Interview mit Doris Akrap auch die Kritik daran zurück, dass ein homosexueller Kuss explizit ausgespart werde. Er begründet dies erneut mit der erzielten Zuschauer*innenschaft des Films und damit, dass dessen Inhalte nicht von Provokationen überdeckt werden sollten (Akrap 2012).

Überschreitung wieder eingeholt wurde, wird auch die Idee von Nationalität als Konstrukt entlarvt, wobei aber diese Subversion letztlich nicht zu einem progressiven, filmischen Ausgang geführt wird. Die Sichtbarkeit der Pride-Parade als Ideal wird in beiden Filmen zwar verhandelt und als politisches Ziel erkämpft, ihre postulierte, verändernde Kraft bildlich jedoch nicht eingelöst. Diese wird durch die Ambivalenz inklusiven, massentauglichen und gefälligen Humors geopfert, bisweilen sogar in konservative Effekte umgewandelt oder aber über den nostalgischen Filmgenuss geschichtlich verändert und auch entpolitisiert. Beide Handlungen enden mit dem Wunder der trotz aller Widerstände und mithilfe der erzählten Koalitionen ausgetragenen Pride-Paraden. Wunder, in die sich die Filme auch selbst einschreiben.

Quellenverzeichnis

- Adelmann, Ralf (2008): „The Visual Potential of History: Images of the Past in Film, Television and Computer Games“, in: *Journal of Social Science Education* 7&8(1&2), 46–55.
- Akrap, Doris (12.02.2012), „Die Aggression ist brutaler geworden. Berlinale 2012: Srđan Dragojević ‚Parada‘“, in: *taz*, <https://taz.de/!5100832/> (13.05.2021).
- Bayman, Louis (2019): „Can there be a Progressive Nostalgia? Layering Time in *Pride’s* Retro-Heritage“, in: Catherine Grant/Diarmaid Kelliher (Hg.): *Pride Revisited: Cinema, Activism and Re-Activation*, 1–29 [Orig. in: *Open Library of Humanities* 5/1, 19–], DOI: <https://doi.org/10.16995/olh.324>.
- Ben Hur* (R: William Wyler, USA 1959).
- Benjamin, Walter (1980): „Über den Begriff der Geschichte“, in: ders.: *Abhandlungen* (= Hermann Schweppenhäuser/Rolf Tiedemann (Hg.): *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften* 1/2), Frankfurt/M, 691–704.
- Bennett, Susan (1996): *Performing Nostalgia: Shifting Shakespeare and the Contemporary Past*, London/New York.
- Dragojević, Srđan (2012): „Director’s Statement“, in: *European Film Awards* 25, https://europeanfilmawards.eu/en_EN/film/the-parade.5769 (13.05.2021).
- Framed Youth: The Revenge of the Teenage Perverts* (R: Trill Burton/Jeff Cole/Rose Collis/Nicola Field/Toby Kettle/Pom Martin/Jimmy Somerville, UK 1983).
- Freeman, Elizabeth (2010): *Time Binds. Queer Temporalities, Queer Histories*, Durham/London.
- Krstić, Aleksandra/Katy Perry/Giorgia Aiello (2017): „Visualising the politics of appearance in times of democratisation: An analysis of the 2010 Belgrade Pride Parade television coverage“, in: *European Journal of Cultural Studies* 23/2, 165–183.
- Parada* (R: Srđan Dragojević, SRB/KRO/SLO/MKD/ME 2011).
- Pride* (R: Matthew Warchus, UK 2014).
- Schoonover, Karl/Rosalind Galt (2016): *Queer Cinema in the World*, Durham.
- The Magnificent Seven* (R: John Sturges, USA 1960).
- Vaughan, Adam (2020): „Performing Pride: Re-enactment, Queer Identity and the Performance of Solidarity“, in: Grant, Catherine/Kelliher, Diarmaid (Hg.): *Pride Revisited: Cinema, Activism and Re-Activation*, 1–20 [Orig. in: *Open Library of Humanities* 6/1, 24–], DOI: <https://doi.org/10.16995/olh.321>.