

Thomas Möbius und Tihomir Engler

„Der Blick von außen“ – nationale Identitätskonstruktion im interkulturellen Diskurs am Beispiel von Srđan Dragojevićs *Parada*

1. Lehr- und lerndidaktischer Rahmen

Der organisatorische Rahmen der dem Beitrag zugrunde liegenden Kooperation bestand in einem im Sommersemester 2014 stattfindenden Kooperationsseminar mit Studierenden der Germanistikabteilung an der Philosophischen Fakultät der J.J.-Stroßmayer-Universität (Kroatien) und des Instituts für Germanistik der Universität Gießen (Deutschland). Den virtuell-medialen Rahmen der Kooperation bildete eine Moodle-Installation, auf der weiterführende Sachtexte und das Aufgabenmaterial (Wikis, Foren, Datenbanken, texterschließende Fragen) angeboten wurden. An der Kooperation nahmen insgesamt 47 Studierende teil, 26 aus Deutschland und 21 aus Kroatien, die von drei Lehrbeauftragten betreut wurden. Um eventuelle Sprachprobleme auszuschließen, wurden auf der kroatischen Seite Studierende des 8. Semesters in die Zusammenarbeit eingebunden. Die Studierenden arbeiteten stets in national gemischten Teams. Fragen, die während der Team-Sitzungen entstanden, konnten in speziellen Team-Chaträumen besprochen werden.

Durch die Arbeit in national gemischten Gruppen waren die Studierenden fortwährend mit der „anderen“ kulturellen Sichtweise konfrontiert. Dieser „Blick von außen“ wurde als eine dialogisch-kommunikative Betrachtungsweise des Films inszeniert und sollte zu einem tieferen Verstehen nationaler Identitätskonstrukte führen, wie sie in dem Film *Parada* stereotypisierend vorgestellt werden. Dementsprechend wurde die Eigenperspektive der kroatischen Studenten mit dem „Blick von außen“ der deutschen Studierenden konfrontiert und umgekehrt. Erst die Wahrnehmung und das Verstehen des „Blicks von außen“ ermöglicht einen angemessenen Perspektivenwechsel und das Nachvollziehen kultureller Kontexte.

Gegenstand der Auseinandersetzung um das Problem der nationalen Identitätsbildung war der preisgekrönte Film *Parada*, in dem auf der Folie der Homophobie gegenüber Homosexuellen die unterschiedlichen stereotypisierten Vorstellungen von nationalen Identitäten der Bewohner Ex-Jugoslawiens

(Serbien, Kroatien, Bosnien und Herzegowina, Kosovo) vorgestellt werden. Nach einer intensiven filmwissenschaftlichen Analyse befassten sich die Studierenden des Kooperationsseminars mit der Problematik der nationalen Identitätskonstrukte; die im vorliegenden Beitrag als Beispiele herangezogenen Einträge der Studierenden sind inhaltlich unverändert und wurden nur in sprachlich-formaler Hinsicht behutsam korrigiert.

2. Inhalt und Rezeption des Films *Parada*

Beim Film *Parada* handelt es sich um eine serbisch-kroatisch-slowenisch-mazedonisch-montenegrinische Produktion, die im Jahre 2011 auf der Grundlage eines vom Regisseur Srđan Dragojević verfassten Drehbuchs entstand. Über seine Intention äußert sich der Regisseur in einem Interview mit der taz:

Parada ist kein Film für liberal denkende Menschen, sondern für Homophobe. Diese Leute erreicht man nicht mit einem hermetischen Kunstfilm, sondern mit Unterhaltung. Ich bin ein ausgebildeter Psychotherapeut und betrachte meine Filme als therapeutisches Mittel. *Parada* soll dem durchschnittlichen Bewohner des ehemaligen Jugoslawiens die einfache Wahrheit vermitteln, dass alle Menschen gleich sind, egal mit wem sie ins Bett gehen, an welchen Gott sie glauben oder welcher Nationalität sie angehören. (taz, 12.2.2012, aus: <http://www.taz.de/!87581/>)

Der Film erzählt die Geschichte des homosexuellen Paares Mirko und Radmilo, die im Jahre 2009 eine *Pride-Parade* in Belgrad organisieren wollen. Da sie keinen Polizeischutz erhalten, beauftragen sie Micky Limun, einen Kriegsveteranen und ehemaligen Kriminellen, mit der Sicherung der Parade. Limun wird im Film als homophober, von Kriegserinnerungen geprägter Macho eingeführt, dem zwei Lebewesen am Herzen liegen: sein Hund Šećer und seine Braut Biserka. Nachdem Šećer angeschossen wurde, rettet ihn der homosexuelle Tierarzt Radmilo; zur selben Zeit berät Limuns Braut die gemeinsame Hochzeit mit Mirko, Radmilos homosexuellem Partner, der beruflich als Eventmanager tätig und besonders auf Hochzeiten spezialisiert ist. Biserka macht die Sicherung der Parade zur Bedingung für die Hochzeit. Da Limun aber weder von seinen Angestellten noch von der Polizei Unterstützung bei dem Vorhaben erhält, macht er sich zusammen mit Radmilo auf den Weg in die ehemals verfeindeten Staaten Kroatien, Bosnien und Kosovo, um dort notgedrungen die ehemaligen Kriegsgegner, die zu seinen Kameraden geworden sind, als Unterstützer zu gewinnen. Zusammen mit dem Kroaten Roko, dem Bosniaken Halil und dem Albaner Azem steht er am Tag der *Pride-Parade* einer Übermacht von homophoben Rechtsradikalen gegenüber. Im Verlauf der gewalttätigen Auseinandersetzung wird Radmilos Partner Mirko tödlich verletzt. In der Schlusszene sieht man,

wie die *Pride-Parade* ein Jahr darauf unter dem Schutz eines großen Polizeiaufgebotes stattfindet; an der Parade nehmen auch Biserka, Limun und seine drei Freunde teil. Am Rande der Parade öffnet Radmilo Mirkos Urne und zerstreut seine Asche im Wind.

Parada zählt zu den erfolgreichsten serbischen Produktionen der Nachkriegszeit, er spielte ein Mehrfaches seiner Produktionskosten ein und brach in den Ländern des ehemaligen Jugoslawiens die bis dahin gültigen Zuschauerrekorde. Auch die internationale Resonanz war überaus positiv, was durch die Preise dokumentiert wird. Bereits 2011 erhielt der Film in Serbien den Preis für den besten Spielfilm des Jahres, auf den Berliner Filmfestspielen 2012 erhielt er u. a. den Publikumspreis. Auch auf den im gleichen Jahr stattfindenden Filmfestspielen in Freiburg, Toronto, Pula und Novi Sad wurde der Film ausgezeichnet.

Die Brisanz des ungewöhnlichen Filmstoffes wird schon in den Postern angedeutet: Die kroatische Postervariante nutzt die parodistisch verstellte intermediale Anspielung auf Michelangelos Erschaffung Adams, während auf der deutschen Variante die Konfrontation der angeführten symbolhaften Gesten abgemildert wird, indem die Hauptgestalten des Films gezeigt werden, von denen die eine für das homosexuelle Image und die andere für das Macho-Image steht. Insofern kündigen schon die Poster an, dass es sich im Film nicht so sehr um individuelle bzw. individualisierte Menschenschicksale handelt, sondern um eine Konfrontation mit Stereotypen, innerhalb derer sich die Filmgestalten und damit auch die Zuschauer/innen zu bewegen haben.

3. Zentralaspekte des Films

Das auch durch die Rezensionen belegte und wohl am stärksten ins Auge fallende Merkmal des Films ist sein Spiel mit symbolhaften Stereotypen. Die Tattatur dieses Spiels lässt sich mit der ganzen Breite des Kulturbegriffs fassen, der sich nach Nünning/Nünning als ein von Menschen erzeugter „Gesamtkomplex von Vorstellungen, Denkformen, Empfindungsweisen, Werten und Bedeutungen [...], der sich in Symbolsystemen materialisiert“ (Nünning/Nünning 2003, S. 6), beschreiben lässt. Einzelne Zeichen dieses kulturellen Symbolsystems werden in *Parada* herausgelöst und in einem neuen Kontext zusammengeworfen. Daher stellt sich die Frage nach Inhalt und Funktion des filmischen Spiels mit Identitätskonstrukten. Geht man zum einen von der Menschenrechtsthematik und zum anderen von der Thematik des Zerfalls Jugoslawiens aus, ergeben sich grundsätzlich drei unterschiedliche Deutungen des filmischen Anliegens:

- als ein zu Unterhaltungszwecken konstruiertes Spiel mit Stereotypen,
- als ein für Toleranz und Mitmenschlichkeit werbendes postmodernes Stereotypenspiel,
- als eine Dokumentation der Pride-Parade, die auf die Diskriminierung der Homosexuellen in der serbischen Gesellschaft aufmerksam machen will.

Ungeachtet dessen, für welche der angeführten Deutungen man sich entscheidet, scheint der Film Bezüge zu Symbolsystemen unterschiedlicher Herkunft herzustellen: Obwohl sich der Regisseur im Hinblick auf den pädagogischen, aufklärerischen Gehalt des Films meistens mit Bezug auf Serbien äußert, ist der Film nicht nur als Dokumentation zum serbischen bzw. ex-jugoslawischen kulturellen Symbolsystem zu deuten. Dagegen spricht das Einflechten zahlreicher transkultureller, intramedialer und intertextueller Anspielungen, die zuletzt einen Dialog ermöglichen, der über die regional gefärbten Unterschiede hinausgeht und grundlegende Fragen zu den Bildungsprozessen in Bezug auf eigene nationale bzw. kulturelle Identität aufwirft. Im Folgenden wird der Versuch unternommen, gerade auf diese Aspekte als zentrale Deutungsmittel des Films hinzuweisen.

3.1 Transkulturelle Adaption der „Heldenreise“

Aus dramaturgischer Sicht stehen im Vordergrund des Films vor allem zahlreiche Verweise auf den amerikanischen Film *The Magnificent Seven* (*Die glorreichen Sieben*), der wiederum auf der Vorlage des japanischen Kult- und Kulturfilms *Shichinin no samurai* (*Die sieben Samurai*) von Akira Kurosawa 1954 basiert. Die amerikanische Verfilmung lässt sich bereits als ein Stück amerikanischer, symbolhafter, kultureller Selbstvergewisserung verstehen. *Parada* kann in die Reihe der Filme eingeordnet werden, die den Plot als kulturelle Selbstbestätigung ausgestalten, wie es in *Return of the Seven* (1966), *Guns of the Magnificent Seven* (1969) und *The Magnificent Seven Ride!* (1972) sowie in der Animationsversion *A Bug's Life* von 1998 der Fall ist. Insofern ist *Parada*, wie schon die erste amerikanische Fassung des japanischen Urstreifens, als eine Plotübertragung anzusehen, worin der Ausgangsplot zugleich transkulturell vermittelt und durch neue kulturelle Versatzstücke angereichert bzw. dem regionalen kultur-historischen Kontext angepasst wird.

Wie kommt es, dass ein japanischer Film derart erfolgreich transkulturell rezipiert wird? Grundsätzlich gilt als Bedingung für die transkulturelle Anschlussfähigkeit eines Plots, dass die Thematik verallgemeinerbar ist und dass es Empathieangebote gibt, die jeweils mit spezifisch kulturell ausgestalteten Identifikationsangeboten gefüllt werden. Gleichzeitig aktiviert die Urfassung universell zu

denkende Modelle anthropologischer Grundkategorien und -konflikte, die dann in ihrer symbolischen Gestalt Orientierungsfunktion innerhalb der menschlichen Existenz übernehmen können (vgl. Rath/Möbius 2008, S. 47).

In *Shichinin no samurai* (*Die sieben Samurai*) bzw. *Parada* ist ein solcher stabiler strukturell-symbolhafter Entwurf die „Heldenreise“, wobei es sich um einen Begriff handelt, den der Mythenforscher Josef Campbell bereits 1949 aus tausenden Mythen verschiedenster Kulturen als Grundstruktur archaischer Erzählformen extrahiert hat (vgl. Campbell 2011). Campbell beschreibt einen Heldenweg, der den Helden aus einer gewohnten Umwelt über einen Ruf bzw. eine Aufgabe vor verschiedene Prüfungen stellt und der ihn schließlich verändert und zur Rettung der ihm Anvertrauten zurück in die Heimat führt. In der Literatur finden wir solche Heldenreisen schon in den frühesten schriftlichen Zeugnissen der mittelalterlichen Literatur, beispielsweise in Wolfram von Eschenbachs *Parzival*. Auch in zeitgenössischen Bestseller-Werken wie Tolkiens *Lord of the Rings* oder in Rowlings *Harry Potter* taucht diese Struktur auf. Im Film-Genre finden wir das Modell der Heldenreise bei Filmen wie *StarWars* oder *Matrix* wieder; auch in intentionalen Kinder- und Jugendfilmen begegnen wir dieser Grundstruktur (vgl. Rath/Möbius 2008, S. 55 f.). Die triadische Grundstruktur „Ruf“, „Prüfung“, „Rettung“ lässt sich unschwer in *Parada* nachvollziehen: Limun wird von seiner Verlobten zu einer Aufgabe gerufen, die im Kern daraus besteht, seine diskriminierenden Ansichten zu überwinden. Er besteht die Aufgabe nicht nur durch die Organisation eines Sicherheitstrupps für die Parade-Teilnehmer, sondern auch durch seine vollends gewandelte Einstellung, die durch die Teilnahme an der durch die Polizei geschützten Parade im Jahr darauf sichtbar wird.

3.2 Didaktisches Spiel mit symbolhaften Stereotypen

Neben der angeführten transkulturellen Anknüpfung und dem ebenfalls transkulturell verallgemeinerbaren Thema „Toleranz“, bedient sich der Film einer Fülle von weiteren kulturell bedingten Stereotypen, wodurch nicht nur transkulturelle Verknüpfungen hergestellt werden, sondern auch zahlreiche stereotypische Situationen und Symbole zu aufklärerisch-didaktischen Zwecken hinterfragt werden.

Srdan Dragojević bekennt in einem Interview, dass sein Film ein ernstes Ziel verfolge, das er in der Weckung des Bewusstseins für die Toleranz von Anders-Sein erblicke. Um dieses Ziel zu erreichen, setzt er ganz bewusst auf Mittel der Komik wie beispielsweise die Instrumentalisierung von Klischees:

Der schwule Tierarzt Radmilo trinkt Wein mit gespreiztem kleinen Finger, sein Freund Mirko arbeitet als Ausrichter kitschiger Hochzeitsfeiern. Warum benutzen Sie ausschließlich Stereotype?

Warum haben Shakespeare oder Moliere Klischees benutzt? Weil Klischees das Herz treffen. Man muss sie benutzen, um sie ein kleines bisschen zu verschieben. (taz, 12.2.2012, aus: <http://www.taz.de/!87581>)

Ein solches komisches Spiel mit Stereotypen ereignet sich im Film auf verschiedenen Ebenen, wobei auf unterschiedliche Arten von Stereotypen zurückgegriffen wird.

Sexuelle Stereotype

Insbesondere Homosexualität wird mit einer Fülle von stereotyphaften Wendungen belegt. Die Äußerungen beziehen sich zumeist auf den homosexuellen Geschlechtsverkehr und äußern sich in sowohl homo- als auch heterosexuell gefärbten, regional typischen obszönen Ausdrücken, Symbolen oder Gesten. Dabei werden die Kontakte zwischen den homosexuellen Figuren in zuweilen hyperbolischer Weise durch Gesten aus Bereichen wie Sport, Kunst, Krieg oder aus amerikanischen Filmen der 1950er Jahre untermauert.

Auch der Kontakt zwischen den heterosexuellen Figuren wird zuweilen mit klischeehaften, obszönen und fäkalsprachlichen Ausdrücken umschrieben. Insofern werden beinahe alle Filmfiguren mehr oder minder durch sexuelle Stereotype gekennzeichnet, die dann ungeachtet der hetero- oder homosexuellen Ausrichtung der Figuren im Hintergrund zum Gegenstand filmimmanenter Kritik werden. Als Beispiel einer solchen Kritik ist u. a. die Aufmachung von Limuns Braut zu verstehen: Sie trägt eine ihre Weiblichkeit betonende Kleidung, ihre Haare und ihr Gesicht sind auffällig gestaltet (vgl. 00:20:06), wodurch auf ihren ehemaligen Beruf als Stripperin bzw. auf ihre frühere Promiskuität als Gegenbild zur tradierten, allgemein akzeptierten Brautrolle hingewiesen wird. Mit ihr wird im Film ein Spiel mit homo- und heterosexuellen Stereotypen eingeleitet, deren Endergebnis eben in der Hinterfragung eingefahrener sexueller Stereotype liegt.

Nationale Stereotype

Im Film wird auch ein breit angelegtes Spiel mit nationalen Stereotypen betrieben, deren Erkenntnisgrad am besten aus den Kommentaren der kroatischen Studierenden zu den einzelnen Gestalten ersichtlich ist, wie sie sie im Forum oder im Wiki des *Moodle*-Kurses formulierten. Dementsprechend erkannten die Studierenden an den Filmgestalten die folgenden nationalen Merkmale:

- | | |
|---------|---|
| Serben | Limun trägt ein Kreuz am dicken Halsband und das ist typisch für Serben. Er versteckt es, als sie zu Azem fahren. Außerdem hat er im Haus viele Zeichen, die Serben bezeichnen, und versteckt das Gewehr in Cornflakes und im Herd. Biserka ist eine typische serbische Frau – sie ist laut, mag das Geld und Schmuck und hat keine Angst, sich zu widersetzen. |
| Kroaten | Roko ist ein Kroat, der am Meer lebt, und arbeitet in einer Kneipe. Er hat ein Zeichen am Hinterkopf tätowiert, das ein typisches Zeichen der Kroaten ist. Sein Dialekt ist auch ein Merkmal der Kroaten. Die Adria, das heruntergekommene Hotel in Zaostrog und die dalmatinische Insel mit ihren Steinhäusern lassen unwiderruflich darauf schließen, dass es sich um Dalmatien, Kroatien, handeln muss. Ein typisches Bild sind auch die Männer, die geschmückt mit Schals des lokalen Fußballvereins an einem Bartisch sitzen und Belot bei einem Bierchen spielen. Die begleitende Musik, der Dialekt und auch die Leichtigkeit des Seins sind Merkmale, für die Dalmatiner bekannt sind und meistens auch vom Rest Kroatiens verspottet werden. |
| Bosnier | Halils Aussprache, sein Kleidungsstil und die Goldkette mit dem Halbmond und einem Stern, die er trägt, sind typisch für bosnische Muslimen. Er ist eine lustige Person, die einfach spontan die Anderen unterhält und mag Partys zu machen. |
| Albaner | Die Szene in der Azem auftaucht beginnt durch eine typische Melodie, die gleich Assoziationen hervorruft. Die Moschee in der Stadt und das Chaos, die Armut und die <i>Überbleibnisse</i> des Krieges lassen darauf schließen, dass es sich um Albanien handelt. Azems Sprache und Art der Gestalt sollen komisch wirken, was im Großen und Ganzen auch gelingt.
Die Art und Weise, wie er spricht, gestikuliert und mit den Frauen flirtet sind typisch für Albaner. Drogenhandlung verbindet man auch mit den Albanern. |

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass sich die im Film verwendeten nationalen Stereotype in der Sprache (Azem mit albanischem Akzent), in der Kleidung (Halils weißer Trainingsanzug, Goldkette mit Halbmond und Sichel), im Aussehen, aber auch in beruflichen Betätigungsfeldern (der Albaner als Drogenschmuggler) manifestieren. Auch geographische und städtebauliche Besonderheiten (die Moschee in Azems Dorf) werden akzentuiert, so weisen einige kroatische Studierende darauf hin, dass der ärmliche und heruntergekommene Ort des Kroaten Roko genau den Ortschaften Dalmatiens jenseits der Touristenzentren gleiche. Auch die Szene, in der Männer, geschmückt mit den Schals des örtlichen Fußballvereins, an einer Theke sitzen und Belot bei einem Bierchen spielen (vgl. 00:53:12), ist zusammen mit der Musik eher Inhalt eines typischen Vorurteils gegenüber den Bewohnern Dalmatiens. Der Esel ist ein typisches Tier für diese Region, der für die Verbundenheit der Bewohner mit der konservativ-traditionellen Lebensweise in dieser kargen, armen Landschaft Kroatiens steht:

Bereits auf der Fähre steht neben dem rosa Mini ein Esel (vgl. 00:52:09), das Motiv wird in Rokos Familie wieder aufgenommen und bekommt eine die Handlung vorantreibende Funktion durch die Geburt des Esels, bei der Radmilo sein Wissen als Tierarzt anwenden kann. Es ist eines der zahlreichen Beispiele, wie im Film auf eine feinmaschige Weise Symbole traditioneller und moderner Lebensweise nebeneinander gestellt werden, um letztendlich durch ihre Entgegensetzung den ihnen innewohnenden Lebenswert kritisch zu hinterfragen. Dasselbe Spiel mit den oben seitens der Studierenden festgestellten nationalen Stereotypen wiederholt sich auch während der Fahrt der Protagonisten durch die einzelnen Länder: Zum einen werden bei der Schilderung der Reise durchs „Feindesland“ je eigene nationale stereotypisierte Symbole wiedergegeben; zum anderen beachten die Reisenden diese nicht bzw. werden diese dem Zuschauer nur als typische Kulissen des betreffenden Landes angeboten. Durch die Gegenüberstellung der stereotypisierenden Symbole mit der eigentlichen Aufgabe der Reise – der Anwerbung eines Schutztrupps für die *Pride-Parade* – werden erstere emotional abgewertet, sodass die im Film verwendete nationale Ikonographie bzw. Symbolik kritisch-distanziert betrachtet werden kann.

Politische Stereotype

Die den einzelnen politischen Gruppierungen zugeordneten Symbole finden in dem Film gleichwohl eine stereotypische Anwendung: Luftballons, Regenbogenfahnen und das Peace-Zeichen sind gebräuchliche Symbole von friedlichen Protestbewegungen. Die Gruppe der serbischen Rechtsradikalen wird demgegenüber typisiert durch schwarze Lederjacken und Springerstiefel, kurze Haare bzw. Glatze. Die Staatsmacht wird im Film durch den Polizeichef repräsentiert, der klischeehaft vor allem seinen eigenen, eigentlich kriminellen Interessen nachgeht; damit wird das Klischee der korrupten Staatsgewalt bedient.

Auf diese Weise wird eine ganz simple, auf Stereotypen begründete politische Landschaftskulisse aufgebaut, deren Zentrum vor allem in der auf Eigeninteressen ausgerichteten Staatsmacht zu erblicken ist, die als solche die Gewalteskalation im öffentlichen Bereich geradezu ermöglicht, und zwar auf allegorischer Ebene des Films als Fortsetzung der Auseinandersetzungen in den Kriegen der 1990er Jahre – jetzt nur mit Homosexuellen als gewandeltem Feindbild. Dabei wird im Film zum einen die linksorientierte Forderung nach Gleichberechtigung und demokratisch ausgerichtetem öffentlichem Diskurs in Gestalt der homosexuellen Gemeinschaft und zum anderen die der Tradition zugewandte konservative Einstellung in Form der rechtsradikalen Szene stereotypisch dargeboten. Dadurch wird ein Geflecht von links- und rechtsorientierten Weltanschauungen

ineinander verwoben, deren Werte jenseits der ‚politischen Korrektheit‘ ganz offen ausgesprochen werden, um sie durch den/die Zuschauer/in kritisch hinterfragen zu lassen.

Religiöse Stereotype

Im Film kommen auch zahlreiche religiöse Symbole zum Einsatz, die auf die entleerte Ritualität des religiösen Lebens hinweisen. Sofort zu Beginn des Films wird ein solches Verständnis des religiösen Lebens deutlich, als Limun sich auf seinem Weg vom Schlaf- zum Wohnzimmer im Vorbeigehen ritualhaft vor jeder Heiligen-Ikone bekreuzigt (vgl. 00:02:59). Eine solche Einstellung kommt auch in der Szene vor, in der der orthodoxe Priester die Räumlichkeiten von Limuns Judo-Club einweihet, und Limun diesen an sich heiligen Akt ungeduldig durch Bezahlung abkürzt (vgl. 00:35:28). Die rechtsradikalen Jugendlichen, die die *Pride-Parade* angreifen, tragen eine Ikone des Heiligen Georg (vgl. 01:36:26), sodass dessen Drachenkampf mit der Bekämpfung der Homosexualität ikonographisch verknüpft wird. Dabei ist der Heilige Georg einer der wichtigsten serbischen Heiligen, der in einen solchen rechtsradikalen Kontext eingerückt symbolhaft darauf verweist, dass im Film trotz der enormen Präsenz von religiöser Ikonographie und im Einklang mit ihrer ritualisierten Verwendung die Frage nach dem Wert- und Lebenszusammenhang des religiösen Lebens gestellt wird, worin auch das Ziel der klischeehaften Anwendung von religiösen Stereotypen zu erblicken ist.

Alle im Film verwendeten Symbole aufzuzählen, scheitert am zur Verfügung stehenden Platz. Die Sequenzanalyse des Films macht aber deutlich, dass wir es mit einem überaus dichten Geflecht aus symbolhaften Stereotypen zu tun haben. Als eine Art „pars pro toto“ kann Radmilos Auto, ein rosa Mini Cooper, stehen, der zum Träger von Klischees unterschiedlicher Provenienz wird: Der rosa Lack des Wagens greift zunächst das Klischee der „schwulen Farbe“ auf, die Farbsymbolik wird übernommen im rosa Koffer von Biserka (vgl. 00:20:20), im rosa Herz auf dem Tisch in Mirkos Atelier (vgl. 00:25:00) sowie in den rosa Stickern, die die Teilnehmer der *Pride-Parade* am Ende tragen. Der Wagen wird in der Folge zum Träger verschiedener aufgesprühter Parolen, die zum Teil wieder entfernt oder übermalt werden: Die erste Aufschrift lautet „Smrt pederima“ („Tod den Schwulen“, 00:07:28) bzw. „Pederske pičke“ („Schwule Fotzen“, 00:48:05/00:48:27), während Unbekannte, vermutlich serbische Rechtsradikale, auf den Wagen vor Radmilos und Limuns Abreise in die ex-jugoslawischen Staaten eine 4S-Ikone für „Samo sloga Srbina spašava“ („Nur Eintracht rettet den Serben“, 00:47:00) aufsprühen. Während ihrer Reise kommen weitere Aufschriften hinzu: in

Kroatien „Steva pičke“ („serbische Fotzen“, 00:53:14), in Bosnien das Phallus-Symbol sowie die Hinzufügung „Tschetnische“ (Fotzen) (01:05:43), außerdem wird die 4S-Ikone zu „BDDE“ stilisiert (01:04:32), im Kosovo kommen die Aufschrift, „State of Kosova“ (01:08:49) und die Umwandlung des Phallus-Symbol in ein Adler-Graffiti (vgl. 01:08:49) hinzu, das sowohl für den albanischen als auch serbischen Adler stehen kann.

Insofern scheint der Mini im Film als Symbol für das immer wieder stattfindende Ein- und Überschreiben der unterschiedlichen Identität(en) zu dienen, deren Mittelpunkt die trans- und interkulturelle Verfestigung der je eigenen Identität bildet, aus der heraus dann aber auch die Kraft bzw. der Wille zur Distanz sowohl gegenüber eigenen vergangenen und gegenwärtigen Identitätsstiftungsprozessen als auch gegenüber jenen der Anderen zu erwerben ist. Diesen Willen zu vermitteln, scheint gerade das zentrale Anliegen des Films zu sein, weshalb zum einen auf Stereotypen zurückgegriffen und zum anderen deren Herauswachsen aus ihrem historischen Hintergrund kritisch beleuchtet wird.

3.3 Einflechtung des Kriegshintergrunds in das Spiel mit nationaler Ikonographie

Limun ist die Figur im Film, mit der die kriegerischen Auseinandersetzungen zwischen den Staaten des ehemaligen Jugoslawiens zentral gekoppelt sind. Bereits in den ersten Szenen des Films, in denen der mit Kriegserinnerungen tätowierte Körper Limuns detailliert gezeigt wird, wird der Krieg in den 1990er Jahren ikonographisch präsent. Seine Wohnung ist voller Kriegstrophäen: Patronengürtel, Schussfeuerwaffen, Uniformen der besiegten Gegner sowie andere Kriegselemente sowohl der eigenen als auch der bekämpften Seite hängen an der Wand, wodurch im Film ein ikonographisches Panorama angeboten wird, das nicht nur durch alle Kriegsländer führt, sondern Limuns Gestalt auch ein stereotypisches Macho-Gepräge verleiht.

Diesem museal wirkenden Panorama wird auf Limuns Reise durch Kroatien, Bosnien und Kosovo sozusagen ein neues Leben eingehaucht, in dem Kriegserinnerungen im Rückblick durch die Perspektiven Limuns und seiner ehemaligen Kriegsgegner zum Teil auf sentimentale Weise klischeehaft heroisiert und idealisiert werden. Denn schon die Reise ins benachbarte ex-feindliche Land scheint ein gefährliches Unterfangen zu sein, bei dem man Kopf und Kragen riskiert, insbesondere, wenn man wie Limun auf der Terrasse inmitten eines kroatischen Dorfes ein serbisches Bier bestellt (vgl. 00:53:58). Die Szene enthält für den/die Zuschauer/in den klischeehaften Schock-Effekt der ersten Begegnung mit dem ehemaligen Feind, der dann im Film durch die herzliche, brüderliche

Begrüßung einstiger Krieger abgebaut wird. Dabei werden die stereotypisierten Vorstellungen von den Kriegshelden in den Dialogen der Filmgestalten weiterhin aufrecht erhalten, während die Filmeinblendungen zeigen, dass es sich dabei um keine ‚Heldentat‘, sondern um die banale Verrichtung der Notdurft handelte, bei der sich der serbische und der kroatische ‚Krieger‘ befreundeten, wodurch das Machogerede der beiden Figuren ins Lächerliche gezogen wird.

Die Unzulänglichkeit von Kriegsstereotypen wird ferner zur Schau gestellt, als Limun mit Roko während des Urinierens darüber sinniert, dass ehemalige Krieger auf beiden Seiten nun entweder tot, im Gefängnis oder in der Politik seien (vgl. 01:01:56). Durch eine solche Aufzählung der Schicksale ehemaliger ‚Kriegshelden‘ scheint der Regisseur ein politisch absolut unkorrektes und offenes Spiel mit dem historischen Hintergrund des Films – den Kriegen aus den 1990er Jahren – zu treiben,¹ in dessen Rahmen dann auch alle aus dem Krieg stammenden nationalen Symbole vermischt und der Lächerlichkeit preisgegeben werden, um letztendlich bei den Zuschauern, den Nachgeborenen, die kritische Auseinandersetzung mit dem historischen Filmkontext in Gang zu setzen.

3.4 Homosexuellen-Thematik

Zur Komik der geschilderten Stereotype gehört auch die Konfrontation der klischeehaften Vorstellungen von heterosexuellen, nationalen und allgemein-kulturellen Normen mit homosexuell gefärbten Lebenssituationen. So wird Limuns angeschossener Hund, an dem er mit ganzem Herzen hängt, von einem homosexuellen Tierarzt gerettet (vgl. 00:04:06), Limuns Verlobte wählt ausge-rechnet den homosexuellen Partner des Tierarztes aus (vgl. 00:08:37), der ihr Hochzeitsfest arrangieren soll. Diese Klischees werden schon eingangs im Vorspann des Films im „Kleinen Lexikon der ex-jugoslawischen Chauvinismen“ angedeutet (vgl. 00:01:21): Darin werden die verschiedenen Schimpfwörter einzelner Kriegsparteien angeführt, mit denen sie ihre Gegner titulieren; alle gemeinsam benutzen zur Bezeichnung von Homosexuellen aber das gleiche Schimpfwort: „Schwule“.

Dass überhaupt die Homosexuellen-Thematik in den Vordergrund und zum die Handlung vorantreibenden Element wird, verdankt der Film der Gestalt von Limuns Verlobten: Biserka ist jene Filmgestalt, die durch ihr mütterlich

¹ Aus Platzmangel kann auf genauere Angaben zum historischen Hintergrund der kriegerischen Auseinandersetzungen nicht eingegangen werden, so dass hier nur auf folgende weiterführende Quellen hinzuweisen ist: Bilandžić 1999, Blitz 2006, Hofbauer 2001, Pauković 2005, Rupiće 2007–2014 sowie Živić 2009.

anmutendes Engagement für die hilflosen Veranstalter der *Pride-Parade* den tradierten Diskurs über sexuelle Identität in Frage stellt. Im Verhältnis zu den homosexuellen Filmgestalten sowie zu Limuns Kriegsveteranen nimmt sie eine der griechischen Göttin Demeter vergleichbare mutterarchetypische Position ein, indem sie wütend wird, wenn ihrem Verlangen nach dem Schutz aller Lebewesen – zu denen sie selbstverständlich auch Homosexuelle zählt – nicht entsprochen wird. Auf diese Weise geschützt, treten auch die im Film dargestellten homosexuellen Gestalten aus ihrer passiven Position der Opfer heraus und nehmen an der Gestaltung ihres Schicksals aktiv teil. Der erste Schritt in diese Richtung ist Radmilos Reise mit Limun, auf der sowohl er als auch Limun Freundschaft schließen und die tradierten Vorurteile überwinden. Der zweite Schritt in dieser Neuorientierung der homosexuellen Gestalten wird in der gemeinsamen Vorbereitung für den Kampf mit den Rechtsradikalen am *Pride-Parade*-Tag dargestellt, wobei die Frage nach der sexuellen Ausrichtung Einzelner endgültig überflüssig wird.

Nicht zuletzt geht der Abbau der Schranken zwischen den hetero- und homosexuellen Filmgestalten auch mit dem Abbau der nationalen Klischees einher: So wie sich die Hauptgestalten immer näher kommen, so entlarven sich alle nationalen und kulturellen Stereotype als Vorurteile, die in der Realität keine Bestätigung finden. Im Gegenteil machen die im Film geschilderten Erfahrungen der Hauptgestalten deutlich, dass die Überwindung sozialer und nationaler Schranken vor allem auf Kontaktaufnahme beruht, die auf innere, allgemein menschliche Werte ausgerichtet ist. Symbolhaft wird das in der Abendsszene vor der Schlacht dargestellt, als Limun und Radmilo vor dem leeren Swimmingpool ihre Gläser austrinken: In dieser Szene trägt Radmilo den mit nationalistischen Symbolen verzierten Schlafrock von Limun, durch den nicht nur die Zugehörigkeit eines Homosexuellen zu einer sozial breiter angelegten Identität, nämlich der serbisch-nationalen, angedeutet wird, sondern auch die Relativität solcher Identitätsbekundungen hervorgehoben wird.

4. Die Wahrnehmung der didaktischen Grundintention des Films *Parada*

Srdan Dragojevićs filmisches Spiel mit stereotypen Identitätsbildungen bietet eine gute Gelegenheit, nachzuforschen, inwiefern die Studierenden zum einen überhaupt ein Gespür für Stereotype, insbesondere im Falle der Homosexualitäts-Problematik, haben. Zum anderen gibt der Film Anlass zur Erforschung der Frage, ob die Studierenden im Stande sind, die im Film dargestellten Prozesse der Bildung von nationalen Stereotypen und klischeehaften Ikonographien

nachzuvollziehen bzw. diese mit ihrem eigenen Erleben der nationalen Zugehörigkeit in Zusammenhang zu bringen. Diese Fragestellung scheint insbesondere deshalb interessant zu sein, weil es sich auf der kroatischen Seite um Studierende handelt, von denen die meisten die den historischen Rahmen des Films bildenden Kriegsereignisse nur medial vermittelt kennen, sich folglich wie die deutschen Studierenden in Bezug auf ihren, das Nationalgefühl prägenden historischen Kontext, in der Situation der Nachgeborenen befinden.

In den Aufgaben zum Gesamteindruck des Films fokussiert sich die Filmrezeption bei deutschen und kroatischen Studierenden auf das erste Thema: die Diskriminierung von Homosexuellen. Dazu seien einige Meinungen von Studierenden wiedergegeben, die als repräsentativ gelten können:

Somit liefert der Film trotz oder gerade durch seine vielfältigen Grundthemen ‚nur‘ eine, aber dafür eine deutliche Botschaft. Er fordert eine Akzeptanz unter Menschen, egal welcher Nationalität, egal welcher sexuellen Neigung, egal welcher gesellschaftlichen Stellung, jeder Mensch ist anders, trotzdem ein Mensch, der gleich behandelt werden möchte. Mit der entstehenden Freundschaft zwischen Limun und Radmilo wird dies nochmals verdeutlicht, dass eben alle Menschen gemeinsam miteinander leben können.

Parada ist eine serbische Tragikomödie, welche sich mit dem Thema der Homophobie auseinandersetzt. Menschen aus verschiedenen Ländern, welche sich vor einigen Jahren noch bekriegt haben, kämpfen nun für eine gemeinsame Sache. Das Thema Homosexualität vereint in zweierlei Hinsicht. Zum einen wird dies sehr deutlich an den Freunden Limuns, welche sich ihm anschließen und später für den Schutz der Homosexuellen auf der Parade sorgen. Andererseits zeigt sich, dass der Hass gegenüber homosexuellen Menschen in allen Ländern des Balkans gleichermaßen vertreten ist und sich nur durch individuelle, landestypische Beleidigungen unterscheidet. Darüber hinaus geht es in Parada um die Auseinandersetzung mit Vorurteilen und den Wandel von Voreingenommenheit zu Akzeptanz. Menschen mit scheinbar starren Einstellungen, wie sie Limun zu Beginn des Filmes hat, können ihre Einstellungen durch z. B. äußere Einflüsse (hier die Freundschaft zu Radmilo) ändern.

Warum gefährden homosexuelle Beziehungen die Ehe als gesellschaftliches Fundament? Ich sehe das anders. Man kann homosexuelle Lebenspartnerschaften mit einer Ehe gleich stellen. So sollte es in meinen Augen überall sein. Dabei verliert die (traditionelle) Ehe in meinen Augen keineswegs an gesellschaftlicher Wertschätzung. Ich kann es nicht nachvollziehen, dass der Film aussagt, dass gleichberechtigte „Andersartige“ das „Funktionieren der Gesellschaft gefährden“. Vielleicht kann es mir jemand erklären?!?

Daneben gibt es einzelne Positionen, die das Spiel mit Stereotypen als Mittel einer kulturellen Identitätskonstruktion begreifen:

Im Film werden Homosexuelle so stark stereotypisiert, dass wir nicht zustimmen würden, dass es ausschließlich um Homosexualität geht. Diese Gruppe dient eher als ‚Mittel

zum Zweck' um darzustellen, wie Zugehörigkeiten und somit ein ‚Wir‘ und ein ‚Nicht-Wir‘ entstehen und zu großen Ausschreitungen führen kann. Unserer Meinung nach geht es darum, was ‚Nation‘ und ‚Nationalität‘ bedeutet, wie ‚Nationalgefühle‘ entstehen und dass sie dazu führen können, sehr starre kulturelle Grenzen zu ziehen (auch zwischen Subkulturen). Durch vielfältige Symbole, Typisierungen etc. entstehen ‚Nationalgefühle‘ also ‚Gruppengefühle‘, die eine Liebe zum Eigenen und einen Hass gegenüber Fremdem schüren können.

‚Nation‘ ist somit nur ein Konstrukt, das durch kulturelle Praxen entsteht. Würde es diese Praxen und somit das Konstrukt ‚Nation‘ nicht geben, stünden sich alle Menschen als ‚Einander Andere‘ gegenüber. Es würden sich eventuell keine Gruppen bilden, die sich feindlich gegenüberstehen und Unterschiede zwischen Menschen wären nicht so prägnant wie ihre Gemeinsamkeiten, schließlich wäre ‚Jeder dem Anderen ein Fremder‘. Vielleicht könnte Fremdenhass und Krieg vorgebeugt werden, wenn die Menschen erkennen, das ‚Nationalgefühle‘ Konstrukte sind, die durch unsere kulturellen Praxen entwickelt werden.

Unserer Meinung nach wollte der Regisseur in erster Linie die Ungleichheit zwischen den Menschen in der Gesellschaft darstellen. Er hat versucht, verschiedene Stereotype der Gesellschaft darzustellen, irrationale Phobien und gesellschaftliche Gruppen (Hooligans und Neonazis), die eine Bedrohung für die eigentliche Gesellschaft sind. Natürlich steht in erster Linie die Nichtakzeptanz von ‚Andersartigen‘, doch auf den zweiten Blick wollte der Regisseur auch die nationale Zugehörigkeit ansprechen. Dazu wählt er die Stereotype verschiedener Nationalitäten, denn so ist die Zugehörigkeit am besten zu erkennen. Obwohl alle vier Nationalitäten gegeneinander Krieg geführt haben, scheinen sie eine gute Beziehung zu pflegen. Vielleicht sollte das ein Appell an die dortige Gesellschaft sein, dass doch alle in Frieden zusammenleben können.

Aus den zitierten Antworten der Studierenden kann geschlossen werden, dass sie die didaktische Grundintention des Films durchaus wahrgenommen haben. Diese liegt nach den Aussagen des Regisseurs darin, unterschiedliche und von der ‚Norm‘ abweichende Lebensentwürfe in der Gesellschaft anzuerkennen, was die Studierenden in ihren Antworten auch vollzogen haben. Den zweiten Schritt jedoch, diese Wahrnehmung einer reflexiven Untersuchung zu unterziehen, um sich drittens eine eigene Meinung zum Thema zu bilden, unternahmen die Studierenden nicht. Im Zusammenhang damit formulierten insbesondere die deutschen Studierenden eine Meinung, die der *political correctness* und dem derzeitigen medial vermittelten Mainstream entspricht, ohne jedoch diese Meinungsbedingungen kritisch zu hinterfragen.

Diese Beobachtung unterstreicht die Bedeutung von Strategien der Meinungsbildung in einer Flut von inter- und transmedial vermittelten Meinungen. Es scheint, als ob die eigene Meinungsbildung im feinmaschigen Geflecht der medialen Vermittlung von ‚Tatsachen‘ hängen bleibt, infolge dessen die latent vorherrschenden stereotypen Überzeugungen dominieren. Dies ist insbesondere

aus den Antworten der deutschen Studierenden ersichtlich, die auf die Homosexuellen-Thematik mit dem allgemein verbreiteten politisch-korrekten Stereotyp der individuellen Persönlichkeitsentfaltung reagieren, ohne sich tiefer auf die Problematik einzulassen.

Interessanterweise finden sich auf kroatischer Seite Positionen, welche die Homosexuellen-Thematik mit der Aufarbeitung der Kriegsvorgangenheit in Verbindung bringen:

Als Grundthema des Films empfinden wir die Lage der Homosexuellen vor einigen Jahren in Serbien, als die erste Gay-Parade stattgefunden hat. Jedoch ist aus dem Film, wie im wahren Leben auch, zu erkennen, dass Menschen über ihren Schatten springen und ihre Meinungen ändern können. So steht der Macho Limun an der Seite der Homosexuellen und stellt sich sogar seinem Sohn Vuk gegenüber. Dieser als Extremist bekannter Junge steht letztendlich auch an der Seite seines Vaters und der Homosexuellen.

Die Beziehungen zwischen den Menschen in den ex-jugoslawischen Staaten wurden dabei als Nebenthema angezeigt. Es ist zu erkennen, dass Serben, Kroaten, Bosnier und Albaner befreundet sein können. Die Nationalitäten werden nicht als eine Hürde für wahre Freundschaften angesehen, zumindest in der heutigen Zeit.

In diesem Film geht es um Stereotype, die auf dem Balkan vertreten sind. Auf der einen Seite entstehen die Stereotype wegen Nationalgefühlen und Erinnerungen an die Vergangenheit. Auf der anderen Seite, wird die neue ‚Bedrohung‘ gezeigt. Die Thematik ‚Homosexualität‘ ist relativ neu und noch nicht so bekannt. Alles was dem Menschen neu ist, macht ihm Angst und fordert ihm zum ‚Kampf‘. Auf dem Balkan leben verschiedene Nationen (Kroaten, Serben, Kosovo-Albaner.) Obwohl es Feindlichkeiten zwischen diesen Völkern gibt, sind sie aufeinander gewöhnt. Andererseits stellen Homosexuelle eine neue Bedrohung dar. Die Leute auf dem Balkan sind vorwiegend konservativ und religiös, deswegen sind sie nicht so offen für neue Sachen.

Im Zusammenhang damit ließen sich kroatische Studierende in ihren Antworten auch auf die kriegerische Vergangenheit der eigenen Nation ein, obwohl sie diese nicht bewusst miterlebt haben, sie jedoch als identitätskonstituierend empfinden. Dazu einige typische Aussagen:

Man muss betonen, dass der Krieg in Kroatien ein Verteidigungskrieg war. In der Welt wird auch die kroatische Armee kritisiert, aber eigentlich gibt es da einen großen Unterschied. Keiner sagt, dass die Kroaten in dem Krieg ganz unschuldig waren, aber die kroatischen Opfer waren meistens Zivile, während serbische Opfer Soldaten waren.

Gotovina ist im Grunde ein Sündenbock (kein General der Welt kann kontrollieren, was alle seine Männer machen, besonders im Krieg). Es gibt auch Aufzeichnungen, dass er solche Taten nicht billigte doch sie passierten und ja, im jeden Krieg ist man irgendwie auf Vergeltung aus. Nehmen wir die Russen als sie Berlin eroberten (was machten sie?), oder die USA (Die Liste ist lang, aber nehmen wir das bekannteste Beispiel – Hiroshima). Es gab keine systematisch ausgeführten Verbrechen, wie von der Seite der Serben, doch es gab auch von unserer Seite her Übergriffe und die meisten Kroaten sehen das als

gerechtfertigt – Ein Beispiel – Mein verstorbener Opa hat mir erzählt, dass eine alte Frau aus ihrer Wohnung auf seine Einheit geschossen hat und verletzte dabei zwei seiner Männer. Sie wurde erwischt und gefoltert. Obwohl sie kein Teil der JNA war, tötete er sie, indem er ihr Salz in den Mund steckte und sie gefesselt verdursten ließ. Er sagte, er würde es wieder so machen.

Ein Grundzug aller getätigten Aussagen ist, dass die kroatischen Kriegshandlungen als Verteidigungsanstrengung angesehen werden, die Gewalt als Kriegsmittel legitimiert. Insbesondere der letzte Eintrag wurde von kroatischen und deutschen Studierenden intensiv diskutiert, vor allem mit dem Hinweis darauf, dass der Krieg kein rechtsfreier Raum sei, sondern dass auch und vielleicht gerade dort das Prinzip der Menschlichkeit im Umgang mit gefangenen Gegnern zu gelten habe.

Interessant sind auch die deutschen Einschätzungen des historischen Hintergrundes. Einige teilen die kroatische Ansicht, dass insbesondere den Serben die Schuld am Kriegsausbruch zu geben sei. Darüber hinaus finden sich auch vereinzelte Antworten, die der kroatischen Seite eine Teilschuld am Kriegsausbruch geben:

Unserer Meinung nach trifft die Kroaten eine Teilschuld am Kriegsausbruch, da sie die Serben in Kroatien unterdrückt haben. Hinzu kommt, dass sie die Unruhen noch geschürt haben. Die nationalen Emotionen wurden sogar noch weiter von den Politikern verstärkt. Außerdem ist Kroatien erst sehr spät militärisch gegen die Unruhen vorgegangen.

Eine „vermittelnde“ Position will allen Beteiligten die Schuld geben:

Unser Eindruck ist, dass beide Seiten in dem Krieg involviert waren und zum Entstehen beigetragen haben. Einerseits Kroatien mit der Vertreibung und Herabstufung serbischer Kroaten und dem Unabhängigkeitswillen, andererseits Serbien mit Anwendung militärischer Gewalt, um Jugoslawien zusammenzuhalten. Einen großen Anteil, der zum Krieg beigetragen hat, sehen wir an den Politikern beider Länder, deren Propaganda sich auf nationale Unterschiede beschränkt und damit Hass geschürt hat. Obwohl beide Länder an der Entstehung und dem Verlauf des Krieges beteiligt waren, sehen wir den größeren Anteil auf serbischer Seite.

Ein kroatischer Student reagierte darauf mit einer durchaus bitteren Antwort:

Im Grunde kann man das Interesse schon an eurer Distanz erkennen und daran, dass viele die Frage gar nicht richtig gelesen haben und einfach nur die generelle Meinung hingeschrieben haben, also Bestätigung, dass es tatsächlich den Meisten Wurst ist.

Die Frage, die dann auch von deutscher Seite aus gestellt wurde, war, wie denn ein Zusammenleben von Tätern und Opfern überhaupt funktionieren kann, wenn man sich vor kurzem erst gegenseitig so viel Leid zugefügt hat. Einige

Antworten sprachen von einem konfliktfreien Nebeneinander und von einer im weitesten Sinne ‚normalen‘ Nachbarschaft zwischen beiden Volksgruppen:

Die Situation, die zwischen Roko und Limun besteht, ist kein Teil des Alltagslebens, besonders bei den älteren Generationen, also denen, die im Krieg waren oder flüchten mussten. Bei den jüngeren Generationen kann man einen Fortschritt in dieser Richtung sehen. Viele gehen nach Belgrad (Studentenausflüge) und erzählen von guten und positiven Erfahrungen. Dort soll laut ihnen auch keine Spannung zwischen Kroaten und Serben herrschen. Allerdings sind der Krieg und die Tragweite des Kriegs im Süden Serbiens immer noch nicht vergessen. In Kroatien wird viel Turbovolkmusik gehört, die aus Serbien kommt, auch diejenigen, die familiäre Verluste im Krieg erlitten haben. Ich komme aus einem Dorf, wo es Kroaten und Serben gibt. Die beiden Volksgruppen haben keine Konflikte. Es gibt manche Konflikte bei Fußballspielen, wenn unsere Mannschaft zu Gast ist (Schimpfnamen, manchmal auch eine Schlägerei). Am meisten sind es nur Scherze auf Kosten der Nationalität, die keiner zu ernst nimmt. Es gibt sogar eine große Zahl von Mischehen.

In anderen Stellungnahmen wird ein wohl durchaus realistisches Bild der aktuellen Situation gegeben, wenn ausgeführt wird, dass das Zusammenleben zwischen Kroaten und Serben in Kroatien durch „formale Toleranz“ und Duldung geprägt sei:

Die Situation, die in Kroatien zwischen den Kroaten und Serben herrscht, bezieht sich auf gegenseitige Duldung. Es ist nur die formale Toleranz, die das gegenseitige Leben der Kroaten und Serben ermöglicht, weil beide Seiten schwere Verluste im Krieg erlitten haben.

In eine ähnliche Richtung sind auch folgende Beiträge formuliert:

Die Beziehungen sind so ähnlich, wie zwischen Deutschen und Türken. Mehr oder weniger hassen wir uns, doch sind gezwungen miteinander zu leben. Dies wird besonders klar bei Fußballspielen, oder auch sonst wo im Sport, wenn Kroaten und Serben aufeinander treffen, lebt der Krieg von erneut wieder auf.

Unserer Meinung nach herrscht auch weiterhin ein hohes Identitätsgefühl. Vielleicht scheint es auf den ersten Blick nicht so, aber der *Zerfall Jugoslawiens* sowie der Heimatkrieg sind noch immer nicht vergessen worden. Besonders betroffen sind die Städte wie Vukovar, die lange unter serbischer Besatzung stand. Ein Beispiel dafür wären die Proteste gegen die kyrillischen Buchstaben der Behördenschilder. In Vukovar machen serbisch stämmige Bewohner knapp über ein Drittel der Bevölkerung aus. Damit ist eine zweisprachige Beschilderung Pflicht.

Zu diesen Antworten passt gut der durchaus bemerkenswerte Argumentationsgang eines kroatischen Studenten, der auf die Toleranzproblematik hinweist, die sich seiner Meinung nach dann ergibt, wenn es nur wenige Einwanderer gibt:

Meiner Meinung nach ist Toleranz nur dann gut vertreten (möglich), wenn es viel Menschen im Land gibt, die anders sind, doch in Kroatien sind 97% der Population Kroaten und sind somit nicht wirklich abhängig von anderen Gruppen, während Beispielsweise Deutschland oder England viele verschiedenen Gruppen haben und sie sind viele und somit für das Land wichtig.

In der Verflechtung der Homosexuellen-Problematik mit der Bewältigung der Kriegsvergangenheit scheinen die kroatischen Studierenden schließlich doch der didaktischen Intention des Films zu folgen, indem sie das Eindringen des ‚Andersartigen‘ (am Beispiel der Homosexuellen) mit der Problematik der Bildung von nationalen Identitäten verknüpfen, um sich der Prozesse der Bildung von nationalen Identitäten bewusst zu werden bzw. sich gegenüber der (kritischen) Rezeption dieser Prozesse zu öffnen.

5. Nationale Identitätskonstruktion im interkulturellen Diskurs der deutschen und kroatischen Studierenden

Die Auseinandersetzung mit Identitätsbildungsprozessen ist ein wichtiges Thema der Literatur, typische Genres sind der Bildungs- und Entwicklungsroman sowie der Adoleszenzroman. Identität verstehen wir hier nicht als innerpsychische Instanz oder ein dauerhaftes Persönlichkeitsmerkmal, wie es z. B. Erik Erikson mit seinem stufenweisen Aufbau eines festen Identitätskerns im ständigen Abgrenzen gegenüber der Erwachsenenkultur annimmt (vgl. Erikson 1998, S. 150 f.). Identität wird nach G. H. Mead vielmehr durch soziale Interaktion erworben. Das heißt, dass sie sich im Wechselspiel von *Me* als verinnerlichter Fremderwartung und *I* als der spontan wertenden Instanz innerhalb der Persönlichkeit bildet (vgl. Herwig 1980, S. 18). In diesem Sinne wird der Adoleszenz die Aufgabe der Identitätsentwicklung zugesprochen. Die Entwicklungsbereiche umfassen die intellektuelle und soziale Kompetenz, die Geschlechterrolle, das soziale Bindungsverhalten, das eigene Wert- und Normensystem sowie das ethische und politische Bewusstsein (vgl. Hurrelmann 1985, S. 12).

Die eigene nationale Zugehörigkeit bzw. die kulturelle Verortung ist ein Thema innerhalb des ethischen und politischen Identitätsbildungsprozesses, der in der einschlägigen soziologischen Forschungsliteratur gut erforscht ist. Als Hilfestellung für die Formulierung der eigenen Aussagen erhielten die Studierenden daher zunächst Beispiele aus der Forschungsliteratur. In den auf *Moodle* bereitgestellten Auszügen aus Texten von Max Weber (1922), Miroslav Hroch (2005, S. 201–234) und Florian Schumacher (2013, S. 163–166) wurden sie mit Begriffen vertraut gemacht, mit denen nationale Identität beschreibbar wird. Max Weber sieht Nation als Sprach-, Konfessions-, Sitten- und Schicksalsgemeinschaft

an, wobei er die Sprache nicht als exklusiven, die Nation stiftenden Faktor betrachtet. Für Miroslav Hroch sind es der nationale Raum und die emotionale Bindung, die identitätsstiftend wirken, während der Textauszug aus dem Buch *Nationaler Habitus* von Florian Schumacher eine universalistische Konzeption kollektiver Identität herausstellt, die z. B. im Integrationswillen, in Fleiß und Arbeit besteht.

Befragt nach den Merkmalen, mit denen sie ihre eigene nationale Identität beschreiben würden, nennen die Studierenden die Merkmale „Territorium“, „Sprache“, „Geschichte“, „Traditionen/Sitten“, „Werte“.

Ein ganz entscheidender Unterschied zu Äußerungen der kroatischen Studierenden ist, dass in deutschen Einträgen der Zweifel vernehmbar ist, ob man sich überhaupt zur eigenen nationalen Identität äußern bzw. eine positive emotionale Einstellung zu ihr haben darf:

Wir haben auch darüber gesprochen, dass es in Deutschland nicht immer einfach ist, seine Emotionen im Bezug auf die Nation zu zeigen, da sie je nach Ausprägung auch oft missinterpretiert werden. Wir haben quasi auf Grund unserer Geschichte eine Hemmung davor, unseren Nationalstolz nach außen zu zeigen.

Dieser Zweifel wird einerseits mit dem Hinweis auf die deutsche Geschichte, andererseits mit der Wahrnehmung einer multikulturellen gesellschaftlichen Situation in Deutschland begründet. Ein solcher Zweifel existiert in den kroatischen Einträgen nicht. Dort wird offen der Stolz auf die nationale Zugehörigkeit bekundet, wobei die kroatischen Studierenden diese uneingeschränkt in allen Lebensbereichen manifestieren. Es scheint sich hierbei um eine kulturelle Differenz zu handeln, die auf unterschiedliche Strukturierungsstrategien bei der Bekundung der eigenen nationalen Identität hinweist: Während die kroatischen Studierenden die nationale Identität und ihre eigene Zugehörigkeit als vorhanden und problemfrei empfinden, scheint unter den beteiligten deutschen Studierenden ein Konsens zu überwiegen, dass es so etwas wie ein deutsches Identitätsbewusstsein gar nicht mehr gibt, weil die exklusiven Merkmale nicht mehr bestimmbar sind:

Für mich ist eine Nation eine durch verschiedene Gemeinsamkeiten wie Sprache, Kultur (Bräuche und Sitten) und Vergangenheit verbundene Menschengruppe. Allerdings denke ich, dass man dies für Deutschland nicht verallgemeinern kann, da hier Menschen unterschiedlichster Nationalitäten und Kulturen zusammen leben.

Eine Nation hat viele gemeinsame Merkmale, wie *Sprache, Tradition, Sitten, Gebräuche* oder *Abstammung*. Diese Merkmale können jedoch nicht eindeutig für Deutschland geltend gemacht werden, da in unserem Land sehr viele Nationen zusammen kommen und eine Vielzahl von Sprachen und Traditionen anzutreffen sind.

Ein Student versucht daher konsequenterweise das nationale Identitätskonstrukt durch den Begriff der Multikulturalität zu erweitern:

Für meine Begriffe ist Deutschland eine ‚neue‘ Art von Nation, durch unsere neue multikulturelle Gesellschaft entstehen neue Sitten und Traditionen, Dinge ändern sich, Religionen sind vielfältig und werden respektiert (religiöse Feiertage), die gemeinsame Sprache bleibt bestehen, ebenso wie die Landesgrenzen und das pol. System.

Wo lassen sich Gründe für die jeweils unterschiedlichen Formen des nationalen Identitätskonstruktes finden? Die der deutsch-kroatischen Kooperation zugrunde liegende Idee ist es, dass durch den fremden Blick, also gewissermaßen durch den ‚Blick von außen‘, auf das eigene Identitätskonstrukt nicht nur Merkmale der nationalen Identität begrifflich gefasst und vermittelt werden, sondern dass bewusst wird, dass es differierende Konstrukte gibt und dass durch das Feststellen dieser Differenzen danach gefragt werden kann, wie sich diese begründen lassen.

Betrachten wir im Hinblick auf die Begründungen zunächst, wie die kroatischen Einträge von den deutschen Studierenden kommentiert werden:

Meiner Meinung nach sind für die kroatische nationale Identität drei Punkte wichtiger, als es für uns in Deutschland der Fall ist. Das sind zum einen die territorialen Grenzen und dabei die Berufung auf historische Grenzen. Das liegt vermutlich daran, dass diese in nicht allzu ferner Vergangenheit in kriegerischen Handlungen verteidigt und errungen werden mussten. Natürlich sind die Staatsgrenzen von Deutschland für uns auch wichtig, aber eine Berufung auf historische Grenzlinien wäre für uns aufgrund unserer Geschichte undenkbar und ist sehr unüblich.

Zudem scheint religiöse Zugehörigkeit eine größere Rolle zu spielen, als es hier der Fall ist. Wahrscheinlich ist einfach ein größerer Anteil der Bevölkerung der christlichen Religion angehörig als hierzulande. Außerdem habe ich den Eindruck, dass Traditionen wichtiger sind. Vielleicht ist dieser Punkt auch verbunden mit religiöser Zugehörigkeit und der Begehung von Feiertagen, etc.

Die nationale Identität liegt weitgehend begründet in den Staatsgrenzen bzw. dem Territorium. Dies kommt in nahezu jedem kroatischen Kommentar zum Ausdruck. Der Grund dafür liegt wie bereits erwähnt wohl in dem Kampf um die Territorien, also den Kriegen. Auch betont wird der religiöse Aspekt. Weitere Aspekte, die nicht zu vergessen sind ist die Kultur, Traditionen und Sitten. Auch die Sprache wird genannt als Identitätsaspekt, weil es nur geringe sprachliche Unterschiede gibt und sich nationale Identität auf diese Weise gut entwickeln kann.

In den Kommentaren der kroatischen Studierenden konnten wir herauslesen, dass die Einheit ihrer Nation vor allem durch territoriale Grenzen, geografische Besonderheiten, Sprache, Geschichte, Traditionen und im Besonderen durch die Religion bestimmt wird. Beim Lesen der kroatischen Kommentare zu ihrem Nationalitätsgefühl fiel uns auf, dass es in ausgeprägterer Form, als bei uns Deutschen existiert. Das könnte unter anderem daran liegen, dass die Kriegserfahrung, die die Kroaten hinter sich haben, für

ihre Nation nicht so negativ behaftet ist wie die der Deutschen. Außerdem ist diese Erfahrung, die die Nation enger zusammengeschweißt hat, noch relativ jung.

Die Religion als identitätsstiftendes Merkmal wird mit der größeren Bedeutung, die sie in dem Land hat, begründet; der Hinweis auf die Sprache ist nicht ganz plausibel, da das Kroatische kein Alleinstellungsmerkmal dieser Nation ist. Die Erfahrung des Krieges wird als Argument identifiziert, mit dem erklärt wird, warum kroatische Studierende das Bewusstsein des Territoriums als prägendes Merkmal nennen. Darüber hinaus wird die noch relativ junge Kriegserfahrung der 1990er Jahre als Grund dafür angeführt, weshalb das Nationalgefühl „ausgeprägter“ ist als in Deutschland.

Wie wurden die deutschen Einträge von den kroatischen Studierenden kommentiert? Die Kommentare der kroatischen Studierenden bezogen sich fast ausschließlich auf das Charakteristische der deutschen Antworten, die den Ausdruck einer nationalen Identität vor dem Hintergrund einer als „multikulturell“ bezeichneten Nation mindestens als schwierig empfanden:

Die deutschen Teilnehmer sehen unserer Meinung nach ihre Nationalität in gemeinsamen Merkmalen begründet, wie Sprache, Tradition, Sitten, Bräuchen oder Abstammung, die sich im Laufe der Geschichte entwickelt haben. Dazu gehört auch die Landesgrenze. Es ist jedoch zu bemerken, dass die Deutschen ihren Nationalstolz nicht wirklich ausdrücken können/wollen (immer noch geschichtlich bedingt?) oder weil Deutschland ein multikulturelles Land ist, wo es nicht darauf ankommt hervorzuheben, welcher Abstammung man ist.

Ich habe das Internet durchsucht und habe einige Informationen gefunden, die behaupten, dass die Deutschen immer selbstkritisch sein müssen, um den Rückfall in den Nationalismus zu verhindern.

Als Gründe für die offenkundigen Schwierigkeiten, eine nationale Identität auszudrücken, werden geschichtliche Ereignisse (Faschismus und Zweiter Weltkrieg) und die Multikulturalität genannt. Der zweite Kommentar enthält einen interessanten Aspekt, der den Deutschen letztlich einen Hang zum Nationalismus unterstellt, der nur durch ständige kritische Selbstbespiegelung kontrolliert werden könne. An dieser Stelle wäre die Frage zu stellen, wer diese These aufstellt und wo ein solches Bild Deutschlands vertreten wird. Unabhängig davon haben die deutschen Studierenden aber ganz offenkundig Probleme mit dem eigenen nationalen Identitätskonzept. Mehrere Fragen thematisierten diese Beobachtung:

Wenn man eure Kommentare durchliest, scheint es, als ob es so etwas wie eine ‚deutsche Nationalität‘ überhaupt nicht gibt...Ist das der Fall? Ist die ‚deutsche Nationalität‘ nur ein Stück Papier?

Dass man sich das nicht traut, ist in Kroatien sehr ungewöhnlich. Was würde euch dazu bewegen mehr Stolz zu zeigen? Gibt es den keine Momente, die einen Grund dafür liefern würden?

Eine der deutschen Antworten darauf lautete:

Meiner Meinung nach haben viele Deutsche Sehnsucht nach einem Nationalitätsgefühl, wie es in anderen Ländern existiert. Allerdings ist die Geschichte unseres Landes auch wesentlich negativer behaftet. Natürlich ist uns bewusst, dass unsere Generation keinerlei Schuld an vergangenen Vorfällen hat. Wir Deutsche tasten uns erst langsam wieder an ein Nationalitätsgefühl heran. Vor fünf Jahren erst wurde ich im europäischen Ausland als Nazi bezeichnet, nur weil ich bekundete, dass ich Deutscher bin. Wenn wir nun auch noch so offen und stolz unsere Nationalität wie andere europäische Länder bekunden würden, könnte dies das internationale immer noch existierende Stereotyp des rassistischen Deutschen nur wieder neu entfachen. Aus diesem Grund sehen wir Deutsche es als vernünftig, weitere Schritte in Richtung Nationalitätsgefühl mit Vorsicht zu genießen.

Interessant an dieser Antwort ist, dass in der Tat die mittlerweile mehr als 70 Jahre zurückliegenden Ereignisse um faschistische Diktatur und Zweiten Weltkrieg angeführt werden, wenn es um die Frage geht, weshalb das nationale Identitätskonstrukt junger Deutscher von ihnen selbst derart kritisch reflektiert wird. In der Antwort kommt zudem deutlich heraus, dass eine Sehnsucht nach einem normalen Umgang mit diesem Thema vorhanden ist, dass aber v. a. im Ausland nach wie vor Stereotype vermutet werden, die diese Normalität unmöglich machen. Das Argument lautet somit: Auf ein deutsches nationales Identitätskonstrukt wird verzichtet, weil es aus der Perspektive der Anderen dem Stereotyp des nationalistischen Deutschen entsprechen könnte.

Demgegenüber scheinen die kroatischen Studierenden keine Probleme mit ihrer nationalen Identitätskonstruktion zu haben. Dabei ist jedoch der Hinweis auf den Krieg erstaunlich, weil ihn die kroatischen Studierenden – wenn überhaupt – als Kleinkinder erlebt haben und keine persönliche Erinnerung daran haben. Infolgedessen zehren sie von der ihnen vermittelten Kriegserfahrung der älteren Generation, wobei die ihrerseits zu keinem Zeitpunkt hinterfragte Übernahme identitätsstiftender Merkmale ihrer nationalen Identität in der Diskussion zwischen deutschen und kroatischen Studierenden nicht thematisiert wurde.

6. Fazit: Was bringt der „Blick von außen“?

Bei der gemeinsamen Erarbeitung des Films half die Erklärung der jeweiligen nationalen und regionalen Stereotype durch die kroatische Studiengruppe den deutschen Studierenden dabei, wesentliche Aspekte des Films zu verstehen

und den Hintergrund der Ironie und damit essentielle Elemente der Komik nachzuvollziehen. Der „Blick von außen“ macht also deutlich, dass interkulturelle Kommunikation nicht ohne Wissen möglich ist.

Der „Blick von außen“ trägt wesentlich dazu bei, über die Bestandteile des eigenen nationalen Identitätskonzeptes zu reflektieren und es kritisch zu hinterfragen. Sowohl die deutschen als auch die kroatischen Studierenden identifizieren die vergangene Kriegserfahrung bzw. das Faktum einer faschistischen Diktatur als prägende Elemente ihres Identitätskonstruktes. Während die kroatischen Studierenden aber durchaus in der Lage sind, Merkmale der eigenen nationalen Identität zu nennen, meinen deutsche Studierende, dass die geschichtlichen Ereignisse und die wahrgenommene gesellschaftliche Multikulturalität es ihnen eigentlich nicht erlauben, überhaupt noch von so etwas wie einer „deutschen Identität“ zu sprechen. Dass aber ein gewisses Bedürfnis nach einem „normalen“ und unbelasteten Ausdruck dieser nationalen Identität besteht, wurde in der Kommunikation mit den kroatischen Studierenden deutlich. Wege, wie diese „Normalität“ erreicht werden kann, wurden dann aber nicht mehr reflektiert; auch hier hätte der „Blick von außen“ sicherlich hilfreich sein können.

Der interkulturelle Austausch, wie er in der hier beschriebenen Kooperation anlässlich der Besprechung des im Film *Parada* eingebauten kritischen Potentials der (De-)Konstruktion von (sexuellen und nationalen) Identitäten geleistet wurde, macht deutlich, dass unter den Heranwachsenden sowohl in einer multikulturell ausgerichteten Gesellschaft wie der deutschen als auch in einer eher „monolithisch nationalen“ Gesellschaft wie der kroatischen Defizite in Bezug auf die Bildung von nationalen Identitätskonstrukten vorhanden sind. Zum einen liegen diese wohl begründet in der unkritischen Übernahme der Mainstream-Meinungen, die mehr oder weniger medial vermittelt und von den Heranwachsenden dann unreflektiert übernommen werden. Zum anderen kann man ein Paradoxon beobachten, das sich darin zu erkennen gibt, dass die historischen Gegebenheiten wie etwa die des Zweiten Weltkrieges oder die der Kriege in den 1990er Jahren als identitätsstiftend (im Falle kroatischer Studierender) bzw. identitätshemmend (im Falle deutscher Studierender) empfunden werden, obwohl es sich in beiden Fällen um keine von den Studierenden persönlich und unmittelbar erlebten Erfahrungen handelt. Aus dieser Beobachtung kann vielleicht der Schluss gezogen werden, dass die Wirkmächtigkeit mancher historischer Ereignisse durch gesellschaftliche Deutungsprozesse so nachhaltig sein kann, dass die gesellschaftliche Deutung als Baustein eines nationalen Identitätskonstrukts unreflektiert übernommen wird.

Gerade aus diesem Grund scheint ein immer wieder stattfindender interkultureller Austausch erforderlich zu sein, in dessen Rahmen die gemeinsame Erhellung sowohl der eigenen nationalen Identität als auch der des Anderen durch den gegenseitigen „Blick von außen“ zu leisten ist, um dadurch den verfestigten Vorstellungen der eigenen und der fremden nationalen Identität ein Korrektiv entgegenzusetzen. Nicht zuletzt wäre auf diese Weise der Freiraum für Heranwachsende zu schaffen, um im Rahmen von gesellschaftlichen Prozessen der Aufweichung nationaler Vorstellungen einen eigenen Weg sowohl zur eigenen nationalen Identifizierung als auch zu jener des Anderen zu finden. Damit könnte der interkulturelle Diskurs als kritisches Korrekturmittel dienen, das im Austausch mit dem Anderen nicht nur die eigene Identität bilden, sondern diese auch immer aufs Neue hinterfragen hilft. Eine solche Vorgehensweise scheint insbesondere in der Gegenwart von hoher Aktualität, da die stetig wachsende Zahl der Mitgliedstaaten der Europäischen Union auch die Reflexion von nationalen Identitätsbildungsprozessen im Lichte einer „europäischen Identität“ verlangt.

Literaturverzeichnis

Filme

Parada. (Serbien, Kroatien, Makedonien, Slowenien, Montenegro 2011). Regie und Drehbuch: Srđan Dragojević. Studio: good!movies/DVD.

Sekundärliteratur

Bilandžić, Dušan/Magaš, Branka/Žanić, Ivo (Hrsg.) (1999): *Rat u Hrvatskoj i Bosni i Hercegovini 1991–1995*, Zagreb: Jesenski i Turk.

Blitz, Brad K. (2006): *War and change in the Balkans: nationalism, conflict and cooperation*, Cambridge: University Press.

Campbell, Joseph (2011): *Der Heros in tausend Gestalten. [The Hero with a Thousand Faces, 1949]*. Aus dem Amerikanischen von Karl Koehne. Berlin: Insel.

Erikson, Erik H. (¹⁷1998): *Identität und Lebenszyklus*, übersetzt von Käte Hügél. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Herwig, Henriette (1980): *Identität und Fremdverstehen in interaktionistischer und literaturdidaktischer Sicht*. In: Spinner, Kaspar H. (Hrsg.): *Identität und Deutschunterricht*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 15–32.

- Hofbauer, Hannes* (2001): Balkankrieg: zehn Jahre Zerstörung Jugoslawiens. Wien: Promedia.
- Hroch, Miroslav* (2005): Das Europa der Nationen: die moderne Nationsbildung im europäischen Vergleich. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Hurrelmann, Klaus* (1985): Lebensphase Jugend. Eine Einführung in die sozialwissenschaftliche Jugendforschung. Weinheim-München: Juventa.
- Nünning, Ansgar/Nünning, Vera* (Hrsg.) (2003): Konzepte der Kulturwissenschaft. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Pauković, Davor* (Hrsg.) (2005): Uspon i pad „Republike Srpske krajine“: dokumentarni kronološki prikaz nastanka i propasti paradržave, Zagreb: Centar za politološka istraživanja.
- Rupić, Mate* (Hrsg.): Republika Hrvatska i Domovinski rat 1990–1995: dokumenti, Bd. 1–6. Zagreb: Hrvatski memorijalno-dokumentacijski centar Domovinskog rata, 2007–2014.
- Schumacher, Florian* (2013): Nationaler Habitus. Zur Entstehung und Entwicklung nationaler Identitäten. Konstanz/München: UVK.
- Weber, Max* (1980): Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie. Tübingen: Mohr. Online verfügbar unter: <http://www.textlog.de/7774.html>, zuletzt abgerufen am 1.6.2014.
- Živić, Dražen/Žebec, Ivana* (Hrsg.) (2009): Demografski kontekst i sociokulturne posljedice hrvatskoga Domovinskog rata. Zagreb: Institut društvenih znanosti Ivo Pilar.