

TopographieForschung Bd. 3
(LiteraturForschung Bd. 11)
Herausgegeben vom Zentrum für Literatur- und
Kulturforschung

Miranda Jakiša, Andreas Pflitsch (Hg.)

Jugoslawien – Libanon

Verhandlung von Zugehörigkeit
in den Künsten fragmentierter Kulturen

Mit Beiträgen von

Monique Bellan, Jan Dutoit, Lotte Fasshauer, Miranda Jakiša,
Anne Cornelia Kenneweg, Katja Kobolt, Matthias Meindl,
Riccardo Nicolosi, Tatjana Petzer, Andreas Pflitsch, Boris Previšić,
Manfred Sing, Peter Stankovič, Zoran Terzić, Ines Weinrich,
Miriam Younes und Tanja Zimmermann

Kulturverlag Kadmos Berlin

Das dem Band zugrundeliegende Forschungsprojekt wurde vom Bundesministerium für Bildung und Forschung unter dem Förderkennzeichen 07GW04 gefördert

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <<http://dnb.d-nb.de>> abrufbar

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Copyright © 2012,

Kulturverlag Kadmos Berlin. Wolfram Burckhardt

Alle Rechte vorbehalten

Internet: www.kv-kadmos.com

Umschlaggestaltung: kaleidogramm, Berlin.

Umschlagabbildung: Ziad Antar *Tuna*, Nebojša Šerić *Spomenik*

Gestaltung und Satz: kaleidogramm, Berlin

Druck: Standartu Spaustuve

Printed in EU

ISBN (10-stellig) 3-86599-149-1

ISBN (13-stellig) 978-3-86599-149-2

Jenseits des Universellen Politische Subcodes der Populärmusik in und nach dem jugoslawischen Zerfall

JAN DUTOIT/BORIS PREVIŠIĆ

Wenn man auf YouTube »biranje himne« (»Wahl der Hymne«) eingibt, stößt man auf vermeintliche Aufnahmen aus dem bosnischen Parlament zu Beginn der 1990er Jahre. Angeblich unter der Leitung des serbisch-bosnischen Politikers Momčilo Krajišnik werden zunächst sowohl der bosnisch-muslimische wie auch der kroatische Vorschlag für eine neue Hymne als »zu stark gefärbt« abgelehnt. Von einer Gusle begleitet folgt der epische montenegrinische Gesang, der vom Kampf gegen die Osmanen berichtet als serbischer Vorschlag. Im Hintergrund sieht man dabei, wie Krajišnik mitzusingen beginnt und zwischendurch wird auch der schmunzelnde Radovan Karadžić eingeblendet. Nachdem auch der serbische Beitrag abgelehnt worden ist, scheint die Lösung zunächst in einem populären bosnischen Schlager gefunden.

Die Aufnahmen, die 1991 von der Satiregruppe *Top Lista Nadrealista* gedreht wurden, zeigen zwar kein tatsächlich stattgefundenes politisches Ereignis, sie scheinen jedoch prophetisch, was die Wahl der bosnischen Hymne nach dem Krieg betrifft.¹ Nachdem die von 1992 bis 1998 geltende Hymne – gleichermaßen wie in der satirischen Sendung – als zu eindeutig auf eine Ethnie zugeschnitten eingeschätzt und daher abgeschafft worden war, musste der damalige Hohe Repräsentant zunächst die neue Musik festlegen, da sich die beiden Entitäten Bosniens nicht einigen konnten. Ein Text wurde erst 2009 angenommen, wobei er nun in seiner ›Farblosigkeit‹ mit Sätzen wie »Du wirst für immer in unserem Herz leben« oder »Wir schreiten gemeinsam in die Zukunft« an Allgemeinplätze und Belanglosigkeit erinnert, wie man sie von Grabsteinen oder Wahlplakaten kennt.²

¹ Der Schriftsteller Miljenko Jergović bezeichnet *Top Lista Nadrealista* als eines der letzten gesamtjugoslawischen Medienphänomene (»Ma nama je ustvari zajebano«, in: *Dani*, 28. März 1993). Prophetisch wirken auch die Sendungen »jezici« (Sprachen) und »podjela Sarajeva (sarajevski zid)« (Teilung Sarajevos (die Sarajevoer Mauer)). Beide sind auf YouTube zu finden. Vgl. dazu auch den Beitrag von Zoran Terzić im vorliegenden Sammelband.

² Siehe dazu den Artikel »Državna himna BiH je dobila tekst nakon višegodišnjeg čekanja«, *www.SETimes.com*, 23. Feb. 2009.

Kulturelle Codierung der Musik

Oft behandelt man Musik als kulturübergreifende und universelle Sprache, die Individuen und Völker verbinden soll. Umso verlockender ist deren Fruchtbarmachung in durch Kriege ethnisch stark fragmentierten Gesellschaften wie denjenigen Ex-Jugoslawiens, um die Vision eines friedvollen Zusammenlebens kulturell zu unterfüttern und zu befördern. Dass ein solches Projekt von vornherein zum Scheitern verurteilt ist, zeigt nicht nur die eingangs geschilderte Szene, sondern auch der musikwissenschaftliche Tatbestand, dass es sich dabei um ein wiederum kulturell codiertes (und nicht nur im naiven Sinn) romantisches Konzept handelt, das abstrakt von »tönend bewegten Formen« ausgeht.³ Die Argumentation, die Musik als Universalie behandelt, rechtfertigt sich semiotisch mit dem fehlenden direkten Bezug zwischen Zeichen (Töne, Tonfolgen, Akkorden) und Bezeichnetem (Gegenstand, Inhalt). Doch schon ein kurzer Blick in die okzidentale Musikgeschichte lehrt uns eine historische Ausdifferenzierung von pluralen Auffassungen: die Bindung (*religio*) der mittelalterlichen Vokalmusik im Ritus; ihre Polyphonisierung in der frühen Neuzeit; oder das Wortprimat Monteverdis (»Prima la parola«), das bis in die Moderne hinein rhetorisch signifikant bleibt – diese Liste könnte beliebig verlängert werden und belegt, dass im kleinen Kreis der Kunstmusik innerhalb eines relativ begrenzten Kulturkreises die verschiedensten Konzepte nebeneinander verhandelt werden. So ist gerade das bis zu Adorno mit »absolut« apostrophierte Spätwerk von Bach rhetorisch auf höchstem Niveau codiert und entsprechend wieder auf seine Entzifferbarkeit – zumindest für die Zeitgenossen – angelegt. Zwar werden dabei nicht einfach codierte Sprachbotschaften im Sinne des frühen Saussures entziffert (wobei auch dieses Modell für die meisten »Sprachwirklichkeiten« zu kurz greift), vielmehr kommt – ähnlich wie in der »poetischen Botschaft« – ein »Modell des Decodierungsprozesses« zur Anwendung, das Musik über spezifische kulturell inventarisierte »Subcodes«, die intertextuell und intermusikalisch angelegt sind, auf eine Aussage hin konfiguriert.⁴ Erst die Ausblendung des semiotischen Subcodes würde eine Universalisierung der Musik erlauben und gleichzeitig am Ziel einer Erfassung der Problematik, welche sich auf die kulturelle Botschaft von Musik konzentriert, vorbeischießen.

³ Eduard Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig (Breitkopf & Härtel) 1854.

⁴ Umberto Eco: *Einführung in die Semiotik*, München (Fink) 1972, S. 167.

Man könnte an dieser Stelle einwenden, Musik sei in ihrer mathematischen Materialität *a priori* – sozusagen vor ihrer ›Subcodierung‹ – als universelle Sprache zu verstehen. So seien beispielsweise die Intervalle immer gleich codiert, von den einfachen Schwingungsverhältnissen der als rein empfundenen Oktave, Quinte und Quarte bis zu den komplexeren dissonant wahrgenommenen Tonschritten des Tritonus oder der großen Septime. Dass es sich hier aber auch wieder um eine kulturell spezifische Ausprägung von Musikauffassung handelt, die sich aus einer antik geprägten Musiktheorie nährt, die sich wiederum seit ihren Ursprüngen von der gängigen Musikpraxis zum Teil eklatant unterscheidet, darf dabei nicht übersehen werden. Die musikalische Mathematik oder mathematische Sphärenmusik, die bis in die frühe Neuzeit im Quadrivium als Wissenschaft betrieben wurde, interagiert zwar mehr oder weniger mit der Musikpraxis; dabei kommen aber weniger die Gemeinsamkeiten als vielmehr die Differenzen zum Vorschein.⁵ Dazu gesellen sich andere Tonsysteme, z. B. das balinesische, das nicht einmal das mathematisch einfachste Intervallverhältnis der Oktave kennt, oder das klassisch indische, das mit seinen Tonreihen weit differenzierter arbeitet als das westliche Modalsystem, das sich im Laufe des 17. Jahrhunderts zudem zusehends auf Dur und Moll beschränkte. Die vermeintliche materielle Universalie der relativen Schwingungsverhältnisse bildet in der okzidentalen Musiktheorie und Musikpraxis einerseits intrakulturell differierende Subcodes innerhalb schon spezifischer Subcodes (beispielsweise der rhetorischen Codierung von Tonsprüngen) und ist in anderen Kulturkreisen anders oder gar nicht codiert.

Schon seit längerem hat im Zug der Kolonialisierung, Ökonomisierung und Globalisierung eine weltweite Okzidentalisation bestimmter Tonsysteme eingesetzt. Dabei hat vor allem der Kanon der klassischen Musik und insbesondere die Pop-, Rock-, World-Music- und Alternativkultur eine Internationalisierung erfahren. Diese Bewegung spielt auch auf dem Gebiet des ehemaligen Jugoslawiens eine Rolle und ist vor allem unter ökonomischen Gesichtspunkten zu betrachten. Darauf

⁵ Nur schon die Scheu gegenüber einer wohltemperierten Stimmung, die das pythagoräische Komma ausgleicht, das sich aus der Differenz zwischen zwölf aufeinandergeschichteten Quinten und acht Oktaven ergibt, begründet sich im 18. Jahrhundert einerseits religiös (kein Verstoß gegen die göttliche Ordnung), andererseits im Sinne der Aufklärung (Stichwort »retour à la nature«). Dagegen haben Vertreter einer avancierteren Theorie und gleichzeitig politisch konservativ eingestellte kulturelle Repräsentanten der Staatsmacht wie der Hofkomponist Rameau viel weniger Bedenken gegenüber einer regelmäßigen Verteilung dieses Fehlers, des pythagoräischen Kommas, über alle Tonarten, um so auch ungehemmt modulieren zu können. Einschlägig und entsprechend polemisch in diesem Zusammenhang ist Rousseaus Artikel »Tempérament« in seinem *Dictionnaire de la musique* (1768).

werden wir noch zurückkommen. Doch wie allgemeiner bereits auf diachroner und synchroner Ebene kurz skizziert wurde, bietet sich Musik geradezu an, im Modus der vermeintlichen Generalisierung kulturelle Differenzen in Subcodes zu inszenieren. Und gerade die darin enthaltenen Zentrifugalkräfte sind während der Nationalisierung, Ethnisierung und kriegerischen Auseinandersetzungen auf dem Gebiet des ehemaligen Jugoslawiens von immenser Bedeutung. Bevor wir uns aber auf diese Zäsur und ihre kommerzialisierten Folgen fokussieren, sollen einerseits die historischen und topographischen Spezifika des südslawischen Raumes und seines epischen Volksliedes, andererseits die gemeinsamen politischen Erfahrungen unter dem Vorzeichen des Osmanischen Reichs und später Jugoslawiens aufgezeigt werden. Denn erst auf dieser Folie sind die kulturellen Subcodes und Ausdifferenzierungen nachzuvollziehen, die in diesem Fall nicht in theoretisierter Form, sondern vielmehr exemplarisch auf der historisch-politischen Folie kontextualisiert werden sollen.

Projektionsfläche und Kulturraum Balkan/Jugoslawien

Als sich die Nationen Anfang des 19. Jahrhunderts zu erzählen beginnen, kommt es im südslawischen Raum zu einer topographischen Verschärfung, die im direkten Zusammenhang mit dem so genannten »serbischen Volkslied« steht.⁶ Die romantische Bewunderung die Jacob Grimm und, später, Goethe dem Volksliedsammler Vuk Karadžić entgegenbrachten, war derart ungebrochen, dass selbst die fundierte Kritik der Übersetzerin Talvj an Macphersons *Ossian* in den 1830er Jahren an diesem Raum vorüberging. Sie spricht von den »südöstlichen Slavenländern, wo wir den Quell der ächten Naturpoesie noch in seinem üppigsten Hervorsprudeln belauschen können«.⁷ Diese Bewunderung, die mit Herder

⁶ Die folgenden Ausführungen nehmen den Gedanken wieder auf, den Boris Previšić in einem Artikel bereits genauer nachgezeichnet hat: »Die topologische Festschreibung Südosteuropas aus dem Geist der Dichtung: Goethe und Vuk Karadžić«, in: Markus Winkler/Ralf Simon (Hg.): *Die Topographie Europas in der romantischen Imagination. Colloquium Helveticum* 39/2008, Bern (Lang) 2009, S. 137–154.

⁷ Talvj, *Die Unächtheit der Lieder Ossian's und des Macpherson'schen Ossian's insbesondere*, Leipzig (Brockhaus) 1840, S. 4. Talvj gibt gleichzeitig kritisch zu bedenken, dass vor allem in Deutschland die Ossian-Euphorie noch währte, als sich in England schon lange kritische Stimmen »zweifelnd oder ganz wegwerfend gegen die Enthusiasten erhoben« (S. 2), da Macpherson »willkürlich bisweilen mehrere kleinere Lieder zu einem größern verschmolzen« habe (S. 4).

einsetzt⁸ und die in erster Linie vom deutschsprachigen Raum ausgeht, wird von Vuk Karadžić aufs Genaueste registriert und als wichtigste Waffe eingesetzt, seine Sprachreform gegen das Slavenoserbische des Klerus und des Adels durchzubringen. Diese Rezeptionsschleife zwischen deutschsprachigem und südslawischem Raum unterstreicht die Einmaligkeit der südslawischen Volkslieder und Epen, die in der Folge in fast alle europäischen Sprachen übersetzt werden. So viel Verdienst der Aufarbeitung des Volksguts durch Vuk Karadžić auch zukommt, so problematisch ist seine allgemeine Apostrophierung »serbisch«, die er selber zwar noch nicht in einer national-religiösen Symbiose versteht (zumal er alle Religionen und Konfessionen der Region dem einen serbischen Sprachraum zurechnet), die vorab in Krisenzeiten vor allem von der orthodoxen Bevölkerung für sich allein beansprucht wird. Die nationalistische Vereinnahmung dieses Genres ist auch im jüngsten Krieg zu beobachten, obwohl viele Volkslieder – und zuvorderst das bekannteste, die von Goethe für Herders Volkliedsammlung 1778 aus dem Italienischen übersetzte »Hasanaginica«⁹ – erst auf der multireligiösen Folie des Balkanraums in einem präzisen historischen Kontext zu entschlüsseln sind.

Wie Goethe in Bezug auf die »Serbischen Lieder« festhält, lassen die »schmeichelnde[n] Melodien, die in einfachen, einer geregelten Musik nicht anzupassenden Tönen einherfließen«, ein »unbestimmtes Wohlbehagen«¹⁰ zurück. Die Emotionalisierung durch Musik spielt beim Volkslied eine erstrangige Rolle, auch wenn die Musik einen Text transportiert, so »impliziert sie tiefe Identifikationscharakteristika«.¹¹

⁸ So warnt Herder in seiner Einführung zum »Vierten Buch« seiner Volkslieder davor, »sich [...] bloß um [...] der äußern Lebensart der Wilden oder Halbwilden [zu] bekümmern«; vielmehr gehe es darum, »treues Abbild ihrer Denkart, Empfindungen, Seelengestalt, Sprache, nicht durch fremdes Gewäsch, wie jedem durchjagenden Europäernarren etwa der Kopf steht, sondern in eignen treuen Merkmalen und Proben [zu] geben – Wir sind bei ihren Liedern!« Johann Gottfried Herder: *Volklieder, Übertragungen, Dichtungen, Werke*, Bd. 3, Frankfurt/M. (Deutscher Klassiker Verlag) 1990, S. 59f.

⁹ Vgl. dazu Miranda Jakiša/Christoph Deupmann: »Die stolze Scham der Hasanaginica. Goethes Klaggesang von der edlen Frauen des Asan Aga und die südslawische Vorlage als Archiv kultursynkretistischer Prozesse«, in: *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft*, 36 (2004) 3–4, S. 379–402.

¹⁰ So Goethe im Aufsatz »Serbische Lieder«, der erstmals 1825 in seiner Zeitschrift *Über Kunst und Altertum V2*, erscheint. Zitiert nach Johann Wolfgang Goethe: »Serbische Lieder«, in: ders.: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, hg. von Karl Richter, *Die Jahre 1820–1826*, Bd. 13.1, München (Hanser) 1992, S. 408.

¹¹ Markus Koller: *Bosnien an der Schwelle zur Neuzeit. Eine Kulturgeschichte der Gewalt (1747–1798)*, München (Oldenbourg) 2004, S. 159. Auch Gabriella Schubert »beobachtete« selbst beim Vortrag von »Heldensängern« »Tränen in den Augen der Zuhörer«, Gabriella Schubert: »Zur epischen Tradition im serbisch-montenegrinischen kulturellen

Und gerade die südslawische Epik, die als Gesang, begleitet von der Gusle, vorgetragen wird, bildet seit der Romantik einen Nimbus, der sich direkt an »die Homerische Tradition« anschließen soll.¹² Nochmals bildet hier das Wissen um die Wichtigkeit in der Fremdrezeption einen nicht zu unterschätzenden Faktor für die Selbstüberhöhung der eigenen Tradition. Dazu kommt die kroatische und serbische Mythologisierung der Gusle als »ein Symbol für den Widerstand gegen die Osmanen und den Islam«,¹³ obwohl Muslime dieses Instrument gleichfalls zur Glorifizierung ihrer Helden, die gegen die Christen Widerstand leisteten, verwendeten.¹⁴ Am wahrscheinlichsten ist, dass »die fidelartige Gusle dem türkisch-iranisch-arabischen Instrumentarium entstammt«¹⁵ und damit demjenigen Raum, gegen den – zumal in islamisierter Form – sich die Christen auf dem Balkan als Bollwerk verstanden und zum Teil immer noch verstehen.

Mit der Nationalisierung kultureller Praktiken werden im südslawischen Raum unter dem Vorzeichen einer westlichen Überhöhung seit der Romantik Mythologeme (der Helden Lazar, Marko etc.) in der Volksliedpraxis und in einer oralen Epiktradition vor allem in der so

Selbstverständnis«, in: Walter Lukan/Ljubinka Trgovčević/Dragan Vukčević (Hg.): *Serbien und Montenegro*, Wien (Österreichisches Ost- und Südosteuropa-Institut) 2005, S. 501–516, S. 506.

¹² So Jacob Grimm: »Talvj, Serbische Volkslieder«, in: *Göttingische gelehrte anzeigen 1826*, zitiert nach ders.: *Kleine Schriften*, Bd. 4, S. 419–421, S. 419: »[S]eit den Homerischen dichtungen ist eigentlich in ganz Europa keine erscheinung zu nennen, die uns wie sie [die Serbischen Volkslieder] über das wesen und entspringen des epos klar verständigen könnte.« Auch wenn dieses Zitat als eine der frühesten Belegstellen einer Homerischen Zuordnung zu betrachten ist, so kann man diese Rezeptionslinie vor allem in der musikwissenschaftlichen Forschung bis weit ins 20. Jahrhundert, zumindest bis zu Bartók, verfolgen. Vgl. dazu Johannes Fehr: »Die sogenannte homerische Frage«. Eine Nachstellung«, in: Norbert Haas/Rainer Nägele/Hans-Jörg Rheinberger (Hg.): *Liechtensteiner Exkurse VI, Virtuosität*, Eggingen (Edition Isele) 2007, S. 29–60. Fast wichtiger für die Überhöhung der vorab montenegrinischen Gesänge sind die deutschen Slawisten der Zwischenkriegszeit wie z. B. Walter Wünsch (mit seiner Monographie *Heldensänger in Südosteuropa* [= Arbeiten aus dem Institut für Lautforschung an der Universität Berlin 4, Leipzig 1937]) oder Gerhard Gesemann (mit der voluminösen Studie *Heroische Lebensform. Zur Literatur und Wesenskunde der balkanischen Patriarchalität*, Berlin 1943), für die eine sublimierte Form von Heldentum in Montenegro als implizites Vorbild für den Nationalsozialismus durchwegs herhalten kann. Dabei berufen sie sich alle auf Jovan Cvijićs Werk *La péninsule balkanique. Géographie humaine*, das erstmals 1918 in Paris bei Colin und erst vier Jahre später auf Serbisch in Belgrad erscheint und worin »die Bewohner des Stari Vlah und der Ost-Herzegowina [Herkunftsort von Vuk Karadžić] als ethnischer und moralischer Kern der ›Serbokroaten« beschrieben werden; siehe Holm Sundhussen: *Geschichte Serbiens. 19.–21. Jahrhundert*, Wien/Köln/Weimar (Böhlau) 2007, S. 243.

¹³ Koller: *Bosnien an der Schwelle zur Neuzeit* (Anm. 11), S. 158.

¹⁴ Ebd., S. 160.

¹⁵ Schubert: »Zur epischen Tradition im serbisch-montenegrinischen kulturellen Selbstverständnis« (Anm. 11), S. 511.

genannten ›nationalen Rückbesinnung‹ für die eigene Sache popularisiert und entsprechend übersetzt. Dass es sich hier um ein gemeinsames konfessionell und national meist übergreifendes Erbe handelt, hat sich spätestens die Kulturpolitik des titoistischen Jugoslawiens zunutze gemacht.¹⁶ Die jugoslawische Einheit wurde in der Vielfalt gesucht; folkloristische Darbietungen reichten von slowenischen über dalmatinische Volkstänze bis zur traditionellen makedonischen Musik, welche Musiker in ganz Jugoslawien wegen ihrer ungeraden Rhythmik faszinierte. In der Musealisierung erhoffte man sich von offizieller Seite eine Entschärfung der politischen Subcodes, die sowohl in der serbischen Expansionsphase während der beiden Balkankriege 1912/13 und 1913 wie auch in der nationalistischen Sezession des ersten Jugoslawiens 1941 vor allem von kroatischer Seite – in Form der an Nazi-Deutschland assoziierten Ustaše und ihres ›Unabhängigen Staats‹ NDH (Nezavisna Država Hrvatska) – und in vermindertem Ausmaß von serbischen Nationalisten (Četnici) betrieben worden war. Die politische Entschärfung unter Tito sollte durch eine strenge Überwachung von Volksfesten erreicht werden. Kroatische Volkslieder, in denen nationale Symbole erwähnt wurden, wie auch Trachten, bei denen beispielsweise ein Gürtel in den Farben der kroatischen Trikolore vorkam, galten als Bekundung zum kroatischen Nationalismus und wurden daher nicht toleriert.¹⁷ »Die serbischen Volkslieder fielen«, so Tanja Popović, »sofern sie nicht allgemeingültige und ›ideologiefreie‹ Inhalte wie [...] Liebe, Verlust und Ähnliches thematisierten, dem offiziellen Vergessen anheim oder wurden unter dem Vorwurf der Verbreitung konterrevolutionären Inhalts verboten: Sie wurden nicht aufgelegt oder öffentlich präsentiert und überdauerten höchstens in der ›privaten‹ Sphäre von kleineren Volksfesten, Familienfeiern oder besonderen Gruppierungen, wie beispielsweise in der nach 1945 verbotenen Tschetnik-Bewegung«.¹⁸ In der Popularisierung von Partisanenliedern, aber auch in der relativ toleranten Politik gegenüber

¹⁶ Dass die Partisanen auf bekannte Melodien zurückgriffen, die die Četnici verwendeten, zeigt zudem, dass eine Neu- bzw. spezifische Umcodierung durchaus möglich ist. Meist existierten im Zweiten Weltkrieg zwei Textversionen für ein bekanntes Volkslied. Die eine Version pries Tito und die Partisanen, die andere die Četnici. Tanja Popović: *Die Mythologisierung des Alltags. Kollektive Erinnerungen, Geschichtsbilder und Vergangenheitsdiskurs in Serbien und Montenegro seit Mitte der 1980er Jahre*, Zürich (Pano) 2003, S. 87.

¹⁷ Siehe dazu Dunja Rihtman-Auguštin: »Von der Marginalisierung zur Manipulation: Die Volkskultur in Kroatien in unserer Zeit«, in: Klaus Roth (Hg.): *Die Volkskultur Südosteuropas in der Moderne* (Südosteuropa Jahrbuch, Bd. 22), München (Sagner) 1992, S. 279–293, hier S. 287f.

¹⁸ Popović: *Die Mythologisierung des Alltags* (Anm. 16), S. 87.

einer westlich induzierten Pop- und Rockszene¹⁹ erhoffte man sich ein gesamtjugoslawisches Ferment, welches den sozialistischen Alltag nachhaltiger durchdringen sollte.

Die Zäsur des Krieges: »Ko p(j)eva zlo (ne) misli«?²⁰

Die Frage, ob separatistische kulturelle Strömungen dem Zerfall Jugoslawiens vorausgingen oder ob die politischen Sezessionsbewegungen ein kulturelles Klima neuer Nationalismen beförderten, ist letztlich nicht zu beantworten. Man könnte *materialiter* belegen, dass zunächst vor allem das literarische Feld die Begriffe eines neuen separatistischen Nationalismus zu Beginn der 1980er Jahre einführte, während sich die populäre Musik mit ihren Texten erst relativ spät diesem Diskurs anschloss.²¹ So spricht Ivan Čolović erst bei den Kassetten, die 1989 von *Beograd Ton* herausgegeben wurden und Songtitel wie »Oj Srbijo iz tri dela, uskoro ćeš biti cela« (Oj Serbien, deine drei Teile werden bald ein Ganzes sein) oder »Slobodane, mili brate« (Slobodan, lieber Bruder) führen, von der »neuen politischen Folklore«.²² Doch ist festzustellen, dass es bereits mit dem Aufstieg Miloševićs einen Boom an Volksmusik-Gruppen und

¹⁹ Obwohl es für Rockgruppen keine zentrale Zensurstelle gab, entwickelte sich eine Art Selbstzensur in den Plattenfirmen. So mussten die Bands ihre Texte und Vorschläge für das Plattencover jeweils im Voraus an die Plattenfirmen schicken, wobei die verantwortliche Person der Plattenfirma immer ein Parteimitglied war und, nach Sabrina Ramet, eher um sich selbst bangte als grundsätzlich gegen den Inhalt der Texte zu sein: »The result was that rock musicians had to change their costumes, change their record jackets, delete certain songs from certain albums, adjust their repertoire at certain concerts, and even rewrite their lyrics«, Sabrina Ramet: *Balkan Babel. The Disintegration of Yugoslavia from the Death of Tito to the War for Kosovo*, Boulder (Westview) 1999, S. 138. Siehe auch Sabrina Ramet: »Shake, Rattle and Self-Management: Making the Scene in Yugoslavia«, in: dies. (Hg.): *Rocking the State. Rock Music and Politics in Eastern Europe and Russia*, Boulder/Oxford/San Francisco (Westview) 1994, S. 103–139, im Speziellen S. 111–114.

²⁰ Das Sprichwort und der Titel eines bekannten Films lautet: »Wer singt, denkt nichts Böses«. Hier jedoch wird es zum zweischneidigen Kalauer in ekavischer (mehrheitlich serbischer) und jekavischer (mehrheitlich kroatischer) Variante mutiert: »Wer singt, denkt (nichts) Böses«.

²¹ Bereits 1982 wurde mit der Inszenierung des Romans *Goljubnača* (Taubenschlucht) von Jovan Radolović, in dessen Mittelpunkt der »Genozid« (eines der meistgebrauchten Wörter in den 1980er Jahren) von Ustaše an Serben steht, einer der größten Literaturskandale in der Zeit nach Tito provoziert. Vgl. dazu Sundhaussen, *Geschichte Serbiens* (Anm. 12), S. 389f. Damit steht die so genannte »Literatur der populistischen Welle« (»Književnost populističkog talasa«) am Anfang eines nationalistischen Diskurses, der in der Populärmusik nicht so schnell Fuß fasste.

²² Ivan Čolović: »Halt, ihr Paschas und Ustaschas!«, in: ders.: *Bordell der Krieger. Folklore, Politik und Krieg*, aus dem Serbokroatischen von Katharina Wolf-Grieffhaber, Osnabrück (fibre) 1994, S. 87–110, S. 88. Ivan Čolović: »Stan'te, paše i ustaše«, in: *Bordel ratnika. Folklor, politika i rat*, Beograd (Drugo izdanje) 1994, S. 99–121, S. 100.

eine Wiederentdeckung traditioneller serbischer Volkslieder gab, die vor allem den Ersten, aber auch den Zweiten Weltkrieg thematisierten.²³ Popović spricht von einer »propagandistischen ›Liedkultur‹«, die auf der »Traditionslinie der Erinnerung« geschaffen wurde und sich musikalisch an den seit den 1950er Jahren populären neu komponierten Volksliedern orientierte.²⁴

Mit der Radikalisierung der Texte bei Ausbruch des Krieges entstanden auch neue Kriegslieder auf dieser Grundlage. Musikalische Reaktionen gegen Nationalisierung bzw. Ethnisierung in Form einschlägiger Volkslieder gab es besonders in der Rockmusik. So kombinierte die in ganz Jugoslawien bekannte Gruppe *Bijelo Dugme*, deren Musik oft als Folk-Rock bezeichnet wird,²⁵ im Lied »Lijepa naša« (Unser schönes Heimatland, 1988) die gleichnamige kroatische Nationalhymne und dalmatinische Gesänge mit dem serbischen Volkslied »Tamo daleko« (Dort in der Ferne),²⁶ das als eine Art inoffizieller Hymne galt, und mit serbischen Kirchenchören. Die gezielte Aufmischung solcher politischer Subcodes führte zu einem Sturm der Entrüstung.²⁷ Mit ihrem Hit »Pljuni i zapjevaj, moja Jugoslavijo« (Spucke und singe, mein Jugoslawien, 1987) warnten sie zudem vor dem Auseinanderbrechen des Vielvölkerstaates mit den Worten: »Jugoslawien, steh auf! Singe! Sie sollen dich hören, wer dieses Lied nicht anhört, wird einen Sturm hören.«²⁸ Die Parodie in der expliziten Hybridisierung wurde aber nicht immer als antinationalistisch begriffen. So wurde dieses Lied von Anhängern Miloševićs bei den Massenkundgebungen 1988 gesungen und so lediglich auf den Nationalismus ›der Andern‹ bezogen – ungeachtet der Tatsache, dass dieser Hit gerade nicht als Botschaft für ein großserbisch dominiertes

²³ Popović: *Die Mythologisierung des Alltags* (Anm. 16), S. 89.

²⁴ Ebd., S. 91–92.

²⁵ In Bezug auf *Bijelo Dugme*, die Volksliedelemente in ihre Musik einbauten, kam als Vorläufer zum Folk-Rock der Begriff »pastirski rok« (Hirtenrock) auf.

²⁶ »Tamo daleko« gehört zu den traditionellen Volksliedern, in denen Erinnerungen an den Ersten Weltkrieg thematisiert werden. Anfang der 1990er Jahre ordnete man bestimmte Lieder jeweils politischen Parteien zu, so »Tamo daleko« der Radikalen Partei von Vojislav Šešelj, wobei das Lied auch in anderen Kreisen sehr beliebt war und als inoffizielle Hymne galt. Siehe Popović: *Die Mythologisierung des Alltags* (Anm. 16), S. 90–91.

²⁷ Ramet: *Rocking the State* (Anm. 19), S. 135–137. Auch mehrere serbische Rockbands, die 1992 unter dem Namen *Rimtitutiki* das Antikriegslied »Slušaj vamo« (Höre hierhin) herausbrachten, wandten sich gegen Folklorisierung und den damit verbundenen Nationalismus mit den Worten: »Wir wollen nicht, dass die Volksmusik gewinnt.«

²⁸ Im Folgenden sollen nicht alle Texte der Gruppen ausführlich belegt werden, da sie unter dem Originaltitel auf Suchmaschinen sehr einfach gefunden werden können. Alle Songs sind als Musik und zum Teil sogar als kurze Videoclips unter www.youtube.com, als Text unter www.svastara.com/muzika verzeichnet.

Jugoslawien gedacht war.²⁹ Obwohl noch heute die Rockmusik als transnational verstanden wird und sich damals zahlreiche führende Figuren der Szene explizit als Jugoslawen bezeichneten, wurden die Bands Ende der 1980er Jahre immer öfter mit den einzelnen Republiken ihrer Herkunft in Verbindung gebracht, was schlussendlich zum Zusammenbruch der gesamtjugoslawischen Rocklandschaft führte.³⁰ Nur noch selten hörte man nach Ausbruch des Krieges den gesamtjugoslawischen Gedanken wie etwa im Antikriegslied von Rade Šerbedžija »Ja neću protiv druga svog« (Ich will nicht gegen meinen Freund, 1992), in dem er zusammen mit – der später berühmt-berüchtigten – Ceca singt, er wolle nicht gegen sein eigenes Volk kämpfen. Die Beschwörung der Multikulturalität Bosniens in Halid Muslimovićs »Zaplakala Bosna« (Bosnien begann zu weinen, 1992) erscheint angesichts der damaligen Kriegssituation besonders hilflos und ist gleichzeitig ein Beleg dafür, dass eine überkonfessionelle und überreligiöse bosnische Identität vor einer aufgezwungenen Radikalisierung Allgemeingut war: »Es ist nicht wichtig, wessen Glaube, wessen Brauch, weil so ist Bosnien, es verbindet Menschen. [...] Aber es ist eine Zeit des Wahnsinns gekommen.«

Doch verbindende Ideologeme waren machtlos gegen die auch von den Medien popularisierten Nationalismen. Den Antikriegsliedern stand eine Vielzahl von patriotischen Liedern wie »Moja domovina« (Meine Heimat, 1991) von zahlreichen bekannten Sängerinnen und Sängern unter dem Namen *Hrvatski band aid* gegenüber.³¹ Genau wie »Moja domovina«, das mit der »Kraft des goldenen Weizens« und den »meeresfarbenen Augen« Kroatiens Heimatliebe wecken sollte, wurde eines der umstrittensten Lieder dieser Zeit, »Danke Deutschland« (Deutsch und Kroatisch, 1992) von Sanja Trumbić, als Premiere in der Hauptnachrichtensendung des kroatischen Fernsehens gezeigt.³² Mit den Worten »Danke Deutschland für das liebe Geschenk [...] wir sind jetzt nicht allein,

²⁹ Interview von Sabrina Ramet mit Goran Bregović in Ramet: *Rocking the State* (Anm. 19), S. 133–139, S. 138f. Siehe auch Ramet: *Balkan Babel* (Anm. 19), S. 126.

³⁰ Ramet: *Balkan Babel* (Anm. 19), S. 144–145. Miša Đurković vertritt die These, dass durch den Verlust der Unterstützung, die die Rockmusik in Jugoslawien genoss, und durch die Abwanderung vieler junger Leute sowie großer Teile der urbanen Gesellschaft und durch die neu eingeführte Marktwirtschaft sich die Bedingungen für Rockgruppen verschlechterten und es deswegen allgemein zu einem Rückgang in der Rockmusik kam. Miša Đurković: »Ideološki i politički sukobi oko popularne muzike u Srbiji«, in: *Filozofija i društvo*, 2 (2004), S. 271–279, S. 278–279. Einige Beispiele zu nationalistischen wie auch pazifistischen Haltungen in der Rockszene während des Krieges finden sich auch bei Ramet: *Balkan Babel* (Anm. 19), S. 265–268.

³¹ Zu Antikriegsliedern und patriotischen Liedern in Kroatien zu Beginn des Krieges siehe »Ratne godine obilježila je glazba dotad poznatih glazbenika, ali i onih koji su iskočili iz anonimnosti i uskoro se u nju vratili«, in: *Jutarnji list*, 3. Jan. 2010.

³² Ebenda.

und die Hoffnung kommt in das zerstörte Heim«, zeigte man sich für die staatliche Anerkennung dankbar, wobei die pseudo-gotische Schrift des Booklets an die kroatische Geschichte des Nazi-Vasallenstaats der Ustaše im Zweiten Weltkrieg erinnerte. Aus serbischer Sicht bestätigte sich nicht nur die Befürchtung eines faschistischen Staates, sondern zudem das vorherrschende Stereotyp über die Kroaten, sie seien gegenüber den jeweiligen Machthabern unterwürfige »Heuchler«, wie sie es schon unter Österreich-Ungarn waren.³³ »Danke Deutschland« war letztlich wohl mehr Wasser auf die Mühlen der serbischen als auf die der kroatischen Propaganda. Auch das melancholische Lied von Jura Stublić »Ej, moj družo beogradski« (Hej, mein Belgrader Freund, 1992), das um die vergangene kroatisch-serbische Freundschaft trauerte, doch mit den Worten provozierte, »ich werde zu Gott beten, dass ich dich verfehle, aber ich werde dich treffen«, blieb in Serbien nicht unbemerkt. So konterte die serbische Rockband *Riblja Čorba* mit »Ej, družo zagrebački« (Hej, mein Zagreber Freund) und drohte darin: »Wir werden euch ausrauben und ihr werdet alle weinen.« Damit verlieh die national-fragmentierte Rockszene, die in der jeweils anderen Republik rezipiert wurde, sowohl der gegenseitigen Stereotypisierung und Abgrenzung wie auch der nationalistisch grundierten Sezession eine zusätzliche Dynamik.

Die Stigmatisierung des ›Anderen‹ ging Hand in Hand mit der Bestimmung des ›Eigenen‹, wie sie in der Werbung für die Tamburica-Musik als authentisch kroatisches Instrument von Miroslav Škoro deutlich wird.³⁴ Der Popfolksänger Škoro und sein Freund, der wohl bis heute bekannteste kroatisch-nationalistische Sänger Marko Perović mit seiner Rockfolk-Band *Thompson*, nutzten die ›Gunst der Stunde‹ und veröffentlichten 1992 ihre ersten Alben. *Thompson* feierte mit der Kriegshymne »Bojna Čavoglave« bereits 1991 einen ersten großen Erfolg und legte dabei gleich zu Beginn des Liedes mit dem Ustaša-Gruß »Za dom – spremni« (Für das Heim – bereit) seine politische Gesinnung offen. Dass dieses Lied mit abgeändertem Text unter dem Titel »Hej junaci branitelji« zur Verteidigung Sarajevos übernommen wurde,³⁵ erklärt sich

³³ »Stereotipi u službi politike: Razgovor s Milenom Dragičević-Šešić i Ivom Žanićem«, in: *Zarez*, 8. Feb. 2007.

³⁴ Catherine Baker: »The concept of turbofolk in Croatia: inclusion/exclusion in the construction of national musical identity«, in: *Nation in formation: inclusion and exclusion in central and eastern Europe*. London (UCL) 2007, eprints.soton.ac.uk/66293/01/Baker_-_turbofolk_2007.pdf, S. 4.

³⁵ Obwohl diese Version zunächst nur zur Verteidigung aufruft, übernimmt sie schlussendlich auch folgende Strophe: »Hört ihr serbischen Freiwilligen, ihr Četnici, unsere Hand wird euch auch in Serbien erreichen«.

<http://patriotiskiblog.blogger.ba/arhiva/2006/06/07/276607>.

nicht nur aus der Popularität des Liedes und dem regen Austausch zwischen dem unabhängigen Kroatien und Bosnien, sondern zeugt gleichfalls von einer antiserbischen Solidarität, die auch vor diskreditierten Ideologemen (noch) nicht Halt machte.³⁶ Der aufrührerische Rhythmus des kroatisch-nationalistischen Kriegsliedes schien offenbar besonders geeignet, die Bewohner Sarajevos zur Verteidigung gegen die serbische Aggression zu mobilisieren. Die neue Version, die sich an die »Helden, Beschützer aus allen Regionen« wendet, zeigt noch die Suche nach einer gemeinsamen, überkonfessionellen und überreligiösen Identität der in Sarajevo verbliebenen Menschen, wie sie Ozren Kebo beschreibt.³⁷

Die »symbolischen Strategien« der Bewohner Sarajevos lassen sich ebenfalls aus den Liedern vom äußerst beliebten Dino Merlin heraus hören. Die Formel »Geistiger Widerstand gegen die Aggression!«, die Sarajevo zwar zu spät auch internationale Symbolkraft verlieh, führte den bosnjakischen Intellektuellen Muhamed Filipović zur Definition einer spezifisch bosnischen Haltung als »Geist der Gelassenheit« und »Gleichgültigkeit gegenüber der Vergänglichkeit«. So singt Merlin 1993 nach mehr als einem Jahr Belagerung Sarajevos in »Vojnik sreće« (Soldat des Glücks): »Wenn Böses passiert, wenn es mich heute Nacht trifft, werde ich nicht durch den Tod, sondern aus Liebe sterben [...]. Weine nicht, setze ein Lächeln auf; für diese Stadt zu sterben, ist keine Sünde [...]; schieße, du kannst mir nichts, ich bin so groß wie das Universum.«³⁸ Während die »symbolischen Strategien« des urbanen Umfelds in Sarajevo in gängiger Popmusik ohne lokale Spezifika abgelagert wurden,

³⁶ So verweist Čolović auf die Gruppe *Golddukat*, die 1992 im Lied »Hrvatina« (Der große Kroat) die Stärke der Kroaten beschwört, die im »Heiligen Krieg« gemeinsam mit den Muslimen gegen die Verdammten des Teufels, die »Četnici« und die »Jugo-Armee« kämpfen: »Die wunderschöne Heimat / wird wieder frei sein. / Das ist der Wunsch von Kroaten / und von Gott und von Allah«, Čolović: »Die Heiligen Krieger«, in: ders.: *Bordell der Krieger* (Anm. 22), S. 111–133, S. 111f., ders.: *Bordell ratnika* (Anm. 22), S. 122f. Die gemeinsamen politischen Interessen von Kroaten und Bosnjaken zu Beginn des Krieges schlagen sich in einem dualistischen Weltbild von scheinbar ewiger Gültigkeit nieder, obwohl schon ein Jahr später die Kroaten in Bosnien mit dem Projekt Hercegovina parallel zur Republika Srpska gegen die Bosnjaken vorgehen.

³⁷ Ozren Kebo: »Das Paradoxon von Sarajevo«, in: Dunja Melčić (Hg.): *Der Jugoslawienkrieg. Handbuch zur Vorgeschichte, Verlauf und Konsequenzen*. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage, Wiesbaden (Verlag für Sozialwissenschaften) 2007, S. 297–304. Die Strophe zu den Četnici würde zur »symbolischen Strategie« – »Wer aus der Stadt floh, ist ein Feigling« – passen, wobei diese Strategie, die Verräter, die die Seite gewechselt haben, als Četnici bezeichnete, sich nicht durchsetzte, ebd., S. 301.

³⁸ Ebd., S. 302. Auch »Kad sve ovo bude juče« (Wenn alles das gestern sein wird, 1995) lässt eine »symbolische Strategie« erkennen, nämlich die »Strategie des Opfers«, wenn es heißt: »Wir sind nur ein blutiger Fleck auf dem Fernsehbildschirm, die, die in Ruhe verschwinden sollen, was bedeuten ihnen unsere Leben.« In der Opferstrategie erkennt Kebo bereits eine spezifisch bosnjakisch-muslimische und nicht mehr eine transreligiöse Strategie.

machte sich vorab in der Republika Srpska eine enorme Popularität des epischen Singens zur Gusle bemerkbar. Nicht nur wurden so die kriegerischen Ereignisse – wie immer schon – in archaischen Bildern neu aufbereitet, sondern rekurrten auf die gängige Idealisierung des wehrhaften südslawischen Heroen von ruraler, ja dinarischer Provenienz.³⁹ In den angeführten Beispielen aus Pop-, Rock- und Volksmusik werden schon auf semantischer Ebene der Texte unzweideutig nationale Zuschreibungen und Definitionen stark gemacht, auch wenn sie auf unterschiedlichen Subcodes (regional vs. international, rural vs. urban) basieren. Im Gegensatz dazu erscheint die als Turbofolk⁴⁰ bezeichnete Musik, die in Serbien die Pop- und Rockmusik zurückdrängte und bis heute sehr verbreitet ist, trotz der textuellen Trivialität und trotz der oft billigen Produktionen komplexer. So sehen Kritiker im Turbofolk einerseits »eine Kultur, eine bestimmte Art des Verstehens der Welt«, die eng mit dem Regime von Slobodan Milošević verbunden ist.⁴¹ Andererseits werden die ›orientalischen‹ Einflüsse bis hin zur Übernahme türkischer Schlager, mit denen der Turbofolk auf musikalischer Ebene operiert, nicht nur in nationalistischen Kreisen als Gefahr für die eigene Kultur wahrgenommen.⁴² Um aber die kriegerische Zäsur der 1990er Jahre zu

³⁹ Zum Aufkommen des »novo guslarstvo« siehe ausführlich: Jasmina Milojević: »Novo guslarstvo. Oglad o tradicionalnom muzičkom obliku u popularnoj kulturi«, in: *Kultura* 2007, S. 123–140. In der Republika Srpska war das Spiel auf der Gusle speziell von der dortigen Lokalregierung gefördert worden. So existiert beispielsweise ein Geldschein, auf dem eine Gusle abgebildet ist. Doch auch in Kroatien ist man sehr stolz auf die Gusle-Tradition, so dass sich Kroaten und Serben heute auf tragisch-komische Weise um den Besitz der Gusle streiten, wie Milojević schreibt. Die Texte von Jasmina Milojević sind auch auf ihrer Homepage abrufbar unter: <http://jazzymcoyu.page.tl/Po%26%23269%3Betna.htm>.

⁴⁰ Jasmina Milojević weist in ihrem noch unveröffentlichten Artikel »Turbo-folk: World music ili postmoderni Vavilon?« (Siehe Homepage) auf die unterschiedlichen Musikstile hin, die unter den Begriff Turbofolk fielen. Als Turbofolk im engeren Sinne bezeichnet sie Dance und Technomusik mit Folkloreeinflüssen unterschiedlicher ethnischer Herkunft. In einem breiteren Sinne würden jedoch oft auch »Kriegsfolk« oder sogar das Singen zur Gusle dem Turbofolk zugerechnet.

⁴¹ Milojević, »Turbo-folk«. Einen Überblick über die verschiedenen kulturologischen Thesen gibt Milojević (Turbofolk) sowie Miša Đurković, der davon ausgeht, dass Turbofolk durch die Bedingungen in der Übergangsphase zu Beginn der 1990er Jahre entstand und nicht explizit vom Regime unterstützt wurde, Đurković: »Ideološki i politički sukobi oko popularne muzike u Srbiji« (Anm. 30). Gerade das Phänomen des Turbofolk zeigt, inwiefern kulturelle Breitenwirkung nicht durch gezielte politische Unterstützung erreicht wird; vielmehr kommt es zu einer politisch-kulturellen Symbiose, in der nicht entschieden werden kann, ob eine gewisse Kultur eine spezifische politische Haltung befördert – oder umgekehrt.

⁴² Sogar der exilierte und in jeglicher Weise regimekritische Schriftsteller Bora Ćosić äußert sich in seinem Reisebericht durch Ex-Jugoslawien an verschiedenen Stellen, vorab in den beiden Hauptstädten Zagreb und Belgrad, abschätzig über die orientalisierte Musik des Turbofolks, Bora Ćosić: *Put na Aljasku*, Beograd (Profil) 2006; ders.: *Reise nach Alaska*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 2007.

veranschaulichen, die die Kulturlandschaft Jugoslawiens auf den Kopf stellte, soll anhand der Entwicklung der Rockgruppe *Zabranjeno Pušenje* (Rauchen Verboten) ein exemplarischer Querschnitt nachgezeichnet werden. Die Gruppe symbolisiert in einmaliger Weise die jugoslawische Einheit in den 1980er Jahren in Sarajevo wie den jugoslawischen Zerfall in den 1990er Jahren mit Sitz einerseits in Zagreb, andererseits in Belgrad.

So veröffentlichte die Sarajevoer Band um den Sänger Nenad Janković alias Dr. Nele Karajlić, der zusammen mit Davor Sučić alias Sejo Sexon die meisten Texte schrieb, zwischen 1984 und 1989 vier Alben.⁴³ Nachdem sich die Gruppe bereits vor dem Krieg getrennt hatte, entstanden nach 1995 in Belgrad um Nele Karajlić und in Zagreb um Sejo Sexon zwei verschiedene Bands unter demselben Namen *Zabranjeno Pušenje*. Bereits das erste Album »Das ist Walter« (1984) schaffte – pünktlich zum Olympiajahr – mit dem Bezug auf einen der berühmtesten Partisanenfilme nicht nur eine enge Verbindung zu Sarajevo,⁴⁴ sondern ebenso zum einheitsbildenden Mythologem des sozialistischen Jugoslawiens. Sowohl Jargon wie auch Inhalt der meisten Texte setzten sich in oft ironisch-zynischer Weise mit der sozialen Realität der *Sarajlije* auseinander; damit war *Zabranjeno Pušenje* nicht unbeteiligt an der Konfiguration jugoslawischer Essenz nach Titos Tod durch die Metonymisierung der Hauptstadt Bosniens: Sarajevo als *pars pro toto* für die interreligiöse und interkulturelle Einheit nicht nur der Republik, sondern ganz Jugoslawiens. Darum lässt sich die Haltung der Gruppe trotz kleinerer ›Scharmützel‹ mit dem Regime⁴⁵ und trotz kritischer Texte kaum als antisozialistisch etikettieren; vielmehr wurden die Textvorlagen von *Zabranjeno Pušenje* geradezu aus den vielfach konnotierten jugoslawischen Mythologemen gespeist. So legen sich beispielsweise im Song »Nedelja kad je otišao Hase« (Der Sonntag, als Hase weg ging, 1985) zwei Ebenen – eine lokale und eine

⁴³ »Das ist Walter« (1984), »Dok čekaš sabah sa šejtanom« (1985), »Pozdrav iz zemlje Safari« (1987), »Male priče o velikoj ljubavi« (1989).

⁴⁴ Als Intro wurde der bis heute populäre Schlussdialog aus dem Film »Valter brani Sarajevo« (1972) verwendet. Im Film wird der Widerstandskämpfer Walter von den Nazis verzweifelt gesucht, bis in der Schlusszene mit dem Ausblick auf Sarajevo, den auch das Cover des Albums zeigt, folgender Dialog die Auflösung bringt: »Seit ich in Sarajevo bin, suche ich Walter und finde ihn nicht. Und jetzt, wo ich gehen muss, weiß ich, wer er ist. / Sie wissen, wer Walter ist!? Sagen Sie mir sofort seinen Namen! / Sehen Sie diese Stadt? Das ist Walter.« Der Walter-Mythos erlebte auch bei den Antikriegsdemonstrationen 1992 in Sarajevo ein Revival – mit größter Wahrscheinlichkeit induziert durch *Zabranjeno Pušenje*.

⁴⁵ Als größter Skandal galt ihr Auftritt in Rijeka 1984, bei dem ein Verstärker ausfiel und Karajlić zur Aussage verleitetete: »Der Marschall ist verreckt«, wobei er angeblich nur an den Verstärker der Marke Marshall dachte. Dies wurde später in den Medien als Anspielung auf »Maršal« Tito aufgefasst.

jugoslawisch-nationale – palimpsestartig übereinander, die sich symbiotisch zu ergänzen scheinen: einerseits ganz handfest das letzte Spiel der Fussballerlegende des FK Sarajevo, Asim Ferhatović, andererseits im allegorischen Modus die Emotionen beim Tod Titos, wobei das Ganze eindeutiger nicht enden könnte – in der Kulmination der Sprechchöre »Jugoslavija, Jugoslavija«.46 Die sich anbahnenden ökonomischen und gesellschaftlichen Veränderungen im Jugoslawien der ausgehenden 1980er Jahre werden zunehmend thematisiert – und dies oftmals aus der Perspektive der Partisanen-Generation des Zweiten Weltkriegs, die von den neuesten Entwicklungen, die die Errungenschaften Jugoslawiens in Frage stellen, enttäuscht ist, wie das im Lied »Dan Republike« (Tag der Republik, 1987) zwar auf ironische Weise, aber nicht ohne Anteilnahme besungen wird. Hier berichtet der Sohn von der Trauer des Vaters, weil man nicht mehr »den alten Traum« träume.

Die Thematisierung der Entwicklungen Ende der 1980er Jahre verband sich zudem mit einem geradezu kassandrisch prophezeienden Ton. In »Kanjon Drine« (Schlucht der Drina, 1989) wird vor einem Szenario gewarnt, in dem korrupte aufrührerische Politiker unter sich Gebiete aufteilen, wobei Kritik an einer solchen Politik der Rückständigkeit und des Primitivismus im umgangssprachlichen Sinn (»Wir leben in Stämmen wie die Apachen«) laut wird. Während die Band in »Kanjon Drine« jedoch noch mit typisch nostalgisch-humoristischen Zwischenbemerkungen wie »ich fühle mich unwohl wie ein Zebra auf den Brioni-Inseln« auf eine der Lieblingsbeschäftigungen Titos, die Jagd, anspielt, so kann der Song »Zvijezda nad Balkanom« (Stern über dem Balkan, 1989) in seiner äußerst düsteren Stimmung, die musikalisch durch harte On-Beats und starke Skandierung des Texts unterstrichen wird, kaum überboten werden.47 Der Balkan wird hier als Schicksalsort beschrieben, an dem Kriege durch höhere Gewalt vorherbestimmt seien. So beginnt der Text mit den Worten: »Kleine, hier standen einmal Ritter, schauten in den gleichen Himmel und warteten auf die Prophezeiung«, auf das Zeichen des Krieges, darauf, dass »ein Stern am Himmel über dem Balkan fester zu scheinen begann«. Der Refrain verweist auf die Ahnung des bevorstehenden Krieges und auf die unabwendbare Wiederholung der

⁴⁶ »Der Maisonntag« sowie die Bemerkung »BBC in meinem Radio« sind Codes, die auf Titos Begräbnis schließen lassen. Die Worte »als ob er sage, mich gibt es nicht mehr, aber ihr habt noch viele wichtige Spiele« können beim Endstand von 1:1 auch als Warnung vor einer gefährlichen Zukunft gelesen werden.

⁴⁷ Sejo Sexon bezeichnete »Zvijezda nad Balkanom« als das politischste Lied, das die Band bis dahin gemacht habe – so im Interview mit Amir Mislirić auf der Homepage von *Zabranjeno Pušenje* unter: <http://zabranjeno-pusenje.bosnia.ba/clancifiles/107/08%20Misirlic%20xx-xx-xx.jpg>.

Geschichte: »Kleine, diese Nacht hatte ich einen merkwürdigen Traum: Waffen versteckt im Heu und ein Schloss, das brannte, Feuer im Wald; man hörte die Trommeln, und ein Stern über dem Balkan begann stärker zu scheinen.« Die Stereotypisierung in Form des »Balkanismus« wird jedoch nicht erst hier betrieben, sondern ist schon in früheren Songs als beliebtes Motiv präsent.⁴⁸

Doch erst nach Ausbruch der kriegerischen Auseinandersetzung geht der »Balkanismus« – besonders in der Rockmusik, wo die Texte im Vergleich zur Musik im Vordergrund stehen⁴⁹ – mit einer fatalistischen Haltung und damit einer impliziten Parteinahme einher. So singt eine der erfolgreichsten jugoslawischen Rockgruppen, *Bajaga* aus Belgrad, in ihrem Lied »Balkan« (1993): »Das hier ist der Balkan, duftende Blume, total unverständlich für die ganze Welt; und jeder kann Feind oder Bruder sein; alle fünfzig Jahre bricht ein Krieg aus.« Eine solche indifferent formulierte Stellungnahme zum Krieg muss sich durch das Ausblenden der Schuldfrage den Vorwurf gefallen lassen, die »eigene«, im Falle von *Bajaga* die serbische, Verantwortung für den Krieg zu negieren. Eine ähnliche Haltung kommt im 1997 erschienen Album »Ja nisam odavle« (Ich bin nicht von hier) von *Zabranjeno Pušenje* aus Belgrad zum Ausdruck. Nicht ohne Grund wird den Liedern ein »guslarisch-episches Format«⁵⁰ nachgesagt, in dem Geschichte erklärt werden soll. In »Tri ratna havera« (Drei Kriegsfreunde) knüpft Karajlić an die Geschichte von »Kanjon Drine« an.⁵¹ Den Ausbruch des Krieges in Sarajevo versucht er mit folgender Erklärung zu historisieren: »Einmal fällt ein Erzherzog, einmal ein alter Hochzeitsgast, man weiß nicht, wessen Kopf der erste ist, aber so beginnt hier der Krieg.«⁵² Damit wird die Ermordung des habsburgischen Thronfolgers Franz Ferdinand am Veitstag, am 28. Juni 1914, in eine Linie mit dem am 1. März 1992 in Sarajevo erschossenen serbischen Hochzeitsgast gestellt. Aus einem solchen taktischen Argumentations-

⁴⁸ So singen *Azra* 1984 in ihrem Lied »Balkan«: »Wir sind Zigeuner vom Schicksal verflucht, immer kommt jemand um uns herum und droht uns«.

⁴⁹ Ramet: *Rocking the State* (Anm. 19), S. 114.

⁵⁰ »Pušenje ili Galija – odlučite sami«, in: *E-Novine*, 29. Okt. 2009.

⁵¹ In »Tri ratna havera« wie in »Kanjon Drine« geht es um die drei Freunde »Mufa, Kiki und [m]lich«. Nur der Name »Mufa«, die Abkürzung für Mustafa, verweist auf die muslimische Herkunft; wenn dann weiter behauptet wird, einzig er »wusste, zu wem er gehört«, so wird – ganz entgegen der historischen Entwicklung – die Schuld an der Ethnisierung im jugoslawischen Zerfall in erster Linie der bosnjakischen Seite zugeschrieben.

⁵² Das Zitat stammt ebenfalls aus dem Lied »Tri ratna havera«: »Nekad padne nadvojvoda / a nekad stari svat / ne zna se čija je glava prva / al tako ti ovdje počinje rat.« In diesem Zusammenhang ist ebenfalls zu vermerken, dass sich Karajlić mit dem Wort »haver« weiterhin in den Sarajevoer Jargon einschreibt. Bereits im Titel des Albums »Ja nisam odavle« bezieht er sich mit »odavle« sprachlich auf Bosnien, um so auch auf das Flüchtlingschicksal der bosnischen Serben hinzuweisen.

manöver wird ersichtlich, wie eine zunächst harmlose Banalisierung in Form der fatalistischen Grundhaltung einer spezifischen ›balkanischen‹ Eigenstigmatisierung angesichts des jugoslawischen kriegerischen Zerfalls, der aufgrund großserbischer Ansprüche ausgelöst wurde, sehr schnell in eine Banalisierung und damit einhergehende Vertuschung von historischer Faktizität mündet. Bei den erwähnten Beispielen handelt es sich nicht um Einzelfälle; vielmehr scheint es geradezu zur Strategie von *Zabranjeno Pušenje Belgrad* zu gehören, sich dem serbischen Opferdiskurs anzuschließen, ohne auf das einstige politisch-subversive Potential zurückzugreifen. Daran schließt das Lied »Od istorijskog AVNOJ-a« (Vom historischen AVNOJ⁵³), in dem Karajlić den Erzählrahmen aus »Dan Republike« wieder aufnimmt, direkt an. Mit dem Refrain »Vom historischen AVNOJ zum Flüchtlingskonvoi über Sremska Rača« stellt er eine direkte Verbindung her zwischen Zweitem Weltkrieg, in dem viele serbische Partisanen über Sremska Rača nach Bosnien kamen, und dem Krieg in Bosnien zwischen 1992 und 1995 – einem Krieg *notabene*, der auch serbische Flüchtlinge zur Folge hatte; doch nur sie werden thematisiert. Ein solches Geschichtsverständnis schließt direkt an die bereits 1986 im Memorandum der *Serbischen Akademie der Wissenschaften und Künste* zum Ausdruck kommende Auffassung an, die Serben hätten sich im Zweiten Weltkrieg für ihre Brudervölker geopfert, seien jedoch später von diesen verraten worden. Eine solche Opferrolle, die jegliches Täter- und damit Schuldbewusstsein im jüngsten Krieg von vornweg gar nicht in Erwägung zieht, geschweige mitreflektiert, und bis weit in die kommunistische Vergangenheit zurückreicht, in welcher Tito⁵⁴ als Verräter gebrandmarkt wird, kommt im selben Song zum Ausdruck, wenn der Sohn zum Vater sagt: »Alter, jetzt sieht man, jetzt kommt es zurück, mit wem ihr Brüder sein wolltet; Tito und die ganze Partei hat euch verarscht«. Damit bezieht sich der subversive Ton, welcher üblicherweise die Politik der Gegenwart aufs Korn nimmt, nur noch auf den ethnisch ›Anderen‹ sowie auf die sozialistische Vergangenheit und gerät zur Anbiederung an die herrschende Machtelite und deren Politik, welche kein Interesse daran zeigt, die eigene (kriegerische) Gegenwart und Vergangenheit aufzuarbeiten.

Nach diesem Album schloss sich Karajlić mit Emir Kusturica, der zwischen 1986 und 1988 ebenfalls bei *Zabranjeno Pušenje* spielte, zusam-

⁵³ Im zweiten Treffen des *Antifaschistischen Rates der Nationalen Befreiung Jugoslawiens* (AVNOJ) in Jajce wurden grundlegende politische Entscheide für die Zukunft Nachkriegsjugoslawiens gefällt.

⁵⁴ Zur kommunistischen Zeit und Tito in den serbischen Volkliedern siehe Popović: *Die Mythologisierung des Alltags* (Anm. 16), S. 120–124.

men und änderte den Bandnamen in *Emir Kusturica & The No Smoking Orchestra*. Nicht nur der neue Bandname, der den bekannten Regisseur in den Vordergrund stellt, und die englischen Texte, sondern auch die gerne mit »unca-unca« bezeichnete, mit schnellen Folk-Elementen versetzte Musik weisen darauf hin, dass hier in erster Linie die Ausrichtung auf einen neuen Markt im Vordergrund steht. Unter dem Label *World Music*, worauf unten noch genauer eingegangen wird, tourt die Band inzwischen durch die ganze Welt, wobei Konzerte im ehemaligen jugoslawischen Gebiet äußerst selten und wenn überhaupt, dann fast ausschließlich in Serbien stattfinden. Gerade deshalb – obwohl dieser Auftritt naheliegender war – wurde dem Konzert in Banja Luka im November 2009 viel Medienaufmerksamkeit zuteil. Nicht nur der Auftritt Milorad Dodiks, des Ministerpräsidenten der Republika Srpska,⁵⁵ machten den Anlass zu einem politischen Ereignis. Nachdem Kusturica und Karajlić bereits in Bezug auf das Johnny Cash-Cover »Wanted Man« vorgeworfen worden war, den Kriegsverbrecher Radovan Karadžić zu verherrlichen,⁵⁶ wirkte die Interpretation des Liedes »Tri ratna havera« in Banja Luka geradezu obszön. Auf den gesungenen Text »Man wartete auf das Wort des Četnika, er [Mufa] fiel in den Schlamm und spürte den Gewehrlauf, sah die bärtige und freche Fresse, sah den Tod und hörte die Worte«, soll Karajlić das Publikum aufgefordert haben, die nächste Zeile zu schreien: »Wilkommen in der Republika Srpska«.⁵⁷ Im Gegensatz zur Belgrader Formation blieb die Gruppe um Sejo Sexon dem distanziert-kritischen Blick auf die Gesellschaft und der Rockmusik treu. Vielmehr versuchen

⁵⁵ Nele Karajlić lobte in den Interviews mehrmals Milorad Dodik und bat diesen während des Konzerts auf die Bühne. Nachrichtensendung des Fernsehens der Republika Srpska (RTRS) am 28. Nov. 2009. Siehe auch »Pušenje Dodiku«, in: *Dani*, 4. Dez. 2009. Die Verflechtung von Politik und Musik ist im Gebiet des ehemaligen Jugoslawien nicht ungewöhnlich. Bis heute treten viele Musiker und Musikerinnen bei Wahlkampagnen auf.

⁵⁶ Es geht dabei weniger um den zweideutigen Text des Liedes, der mit dem Falken-Motiv (»Now I am falcon over hills of Balkan«) einmal mehr die Gemeinsamkeit zwischen kroatischen und serbischen Topoi aufzeigt. Der Falke war nach dem Jahr 2000 auch in Kroatien ein beliebtes Motiv für das »Heldentum« der Kriegsverbrecher. Vielmehr geht es bei »Wanted Man« um den ungeschriebenen an Konzerten gesungenen Zusatz »Wer Radovan nicht liebt, ...«, wobei für den zweiten Teil unterschiedliche diffamierende Versionen existieren. Karajlić bestreitet jedoch, diesen letzten Satz gesungen zu haben. Ähnlich verfährt auch Thompson, wenn er an seinen Konzerten Kriegsverbrechen verherrlichende Lieder spielt, dies jedoch später abstreitet. Zu Thompson siehe »To je Europa koju želim! Švicarsko »marš« Thompsonu«, in: *Jutarnji list*, 10. Okt. 2009. Zu »Wanted Man« siehe »Kusturica i Karajlić u pjesmi slave Radovana Karadžića«, in: *www.vijesti.net*, 14. Feb. 2006 sowie den Aufruf der Gesellschaft für bedrohte Völker: »Konzert von Emir-Nemanja Kusturica mit dem »No Smoking Orchestra« am 24.1.2009. Propaganda für Kriegsverbrecher Karadzic auf Münchner Konzertbühne verhindern!«, auf der Homepage <http://www.gfbv.de/index.php>.

⁵⁷ »Pušenje Dodiku«, in: *Dani*, 4. Dez. 2009.

sie heute, sich in der Abgrenzung zu Folk-Einflüssen zu positionieren, indem sie Folk-Elemente ironisch einsetzen wie zum Beispiel im Song »Moja domovina« (Meine Heimat, 2006), in dem sie zynisch die bosnische Nachkriegsrealität nachzeichnen. Zu einem Konflikt zwischen den beiden Bands kam es 2008 wegen eines Konzertes in Belgrad, das am ehemaligen Tag der Republik, der im sozialistischen Jugoslawien am 29. November gefeiert wurde, abgehalten werden sollte. Am selben Datum 2007 hielt die Gruppe um Sejo Sexon unter dem Motto »Zabranjeno Pušenje – Dan Republike« bereits ein Konzert in Belgrad ab und plante dies auch für die nächsten Jahre. Das Spielen auf der Klaviatur der Nostalgie,⁵⁸ das sich auch auf dem neuen Album »Muzej revolucije« (Museum der Revolution, 2009) und auf der neuen Homepage zeigt, wurde jedoch von *Emir Kusturica & The No Smoking Orchestra* durchschaut. So legten sie ihr Konzert in Belgrad auf den 29. November 2008 und übernahmen somit das Marketingkonzept aus Zagreb.⁵⁹ Auch der Auftritt in Banja Luka fiel auf dasselbe Datum ein Jahr später und scheint den gewünschten Effekt nicht verfehlt zu haben: »Niemand im Saal blieb gleichgültig gegenüber den ersten Takten von ›Dan Republike‹ [...]. Das Lied war besonders symbolisch für das etwas ältere Publikum, weil das Konzert am ehemaligen Tag der Republik stattfand.«⁶⁰ Dass eine Ligatur sich widersprechender Konzepte wie diejenige von so genannter »YU-Nostalgija« mit einer (Re-)Mobilisierung nationalistischer Subcodes überhaupt möglich wird, erlaubt letztlich nur ein Marketing, welches sich keinen Deut um den ideologischen Über- oder Unterbau schert.

Kommerzialisierung und die Suche nach dem ›Autochthonen‹: »¿Kaj bi, by the way, moga bit muzika roda moga?«⁶¹

Als *Zabranjeno Pušenje* um Sejo Sexon 1996 auf einem Konzert in Zagreb ihre Variante eines makedonischen Liedes spielten, wurden sie von auf-

⁵⁸ Die Reunion von *Bijelo Dugme* 2005 mit drei Konzerten in Sarajevo, Zagreb und Belgrad ist wohl das bekannteste Beispiel für die neue Popularität der ›jugoslawischen‹ Musik.

⁵⁹ Siehe auch »Priopćenje grupe ›Zabranjeno pušenje‹ povodom koncerta grupe ›Emir Kusturica & No Smoking Orchestra‹ održanog u Beogradskoj Areni 29.11.2008«, auf der Homepage von *Zabranjeno Pušenje* unter <http://zabranjeno-pusenje.bosnia.ba/ba/stream.daenet?sta=3&pid=14623&kat=33>

⁶⁰ »Dan kad je došao Nele«, in: *Fokus Online*, 30. Nov. 2009.

⁶¹ Das Schlusskapitel von Ivo Žanić: *Hrvatski na uvjetnoj slobodi. Jezik, identitet i politika između Jugoslavije i Evrope*, Zagreb (Fakultet političkih znanosti) 2007, trägt die Überschrift »¿Kaj bi, by the way, moga bit jezik roda moga?« (»Was könnte, by the way, die Sprache meiner Herkunft sein?«). Diese Frage scheint auch bei der Musik ihre Gültigkeit zu haben.

gebrachten Konzertbesuchern angegriffen.⁶² Und noch heute zeigt sich die Abwehrhaltung gegenüber einer vermeintlichen ›Serbisierung‹, wenn Severina Vučković vorgeworfen wird, sich mit Turbofolk noch mehr dem »östlichen Melos« anzunähern.⁶³ Die Kritik am Turbofolk in Kroatien (›serbische‹ und ›orientalische‹ Einflüsse) und in Serbien (›orientalische‹ Einflüsse) bestätigt die These von Ivo Žanić, jeder habe seinen Osten.⁶⁴ Im Zuge von Abgrenzungen vor dem ›Anderen‹ erhöht sich der Zwang zum ›Eigenen‹, zur ›autochthonen Musik‹ – was auf dem Gebiet Ex-Jugoslawiens zu einer unsinnig übercodierten Genrezuordnung führt: *Ethno* bzw. *World Music* zu Serbien, *Tamburica*-Musik zu Kroatien oder *Sevdah* zu Bosnien. Die politischen Wendjahre 1999 und 2000 brachten jedoch auch eine Öffnung des ex-jugoslawischen Marktes mit sich, was zur Folge hatte, dass der kommerzielle Erfolg nun auch außerhalb der (musikalischen) Landesgrenzen gesucht wurde.⁶⁵ Die Frage stellt sich nun aber, inwieweit die Suche nach dem ›Autochthonen‹, deren Einfluss sich auch in der Popmusik zeigt, mit transnationalem Erfolg zusammengehen kann. Dies soll am Beispiel des kroatischen Turbofolks von *Seve nazionale* erörtert werden, bei der die Eigenzuschreibung als »Dalmatinka Srpkinja« Ambiguität erzeugt.

Die verbreitete These vom Turbofolk als verbindendes Element, das die vom Krieg geschaffenen Gräben zu überbrücken vermag,⁶⁶ bestätigt sich in Hinsicht auf den Erfolg von Ceca Ražnatović auch außerhalb Serbiens.⁶⁷ Dies darf jedoch nicht darüber hinwegtäuschen,

⁶² »Žrtva kraljevog ludila«, in: *Feral Tribune*, 29. April 1996.

⁶³ »Severina ne pjeva turbofolk, to je Balkan dance world music«, in: *Jutarnji list*, 18. Dez. 2009.

⁶⁴ »Stereotipi u službi politike: Razgovor s Milenom Dragičević-Šešić i Ivom Žanićem«, in: *Zarez*, 8. Feb. 2007.

⁶⁵ Zuerst waren es kroatische Interpreten und Interpretinnen, die nach Serbien gingen. Erst etwas später kamen auch serbische MusikerInnen nach Kroatien. Siehe dazu ausführlich Catherine Baker: *The Politics of Performance. Transnationalism and its Limits in Former Yugoslav Popular Music, 1999–2004*, London (Ethnopolitics) 2006. Unter: eprints.ucl.ac.uk/.../Ethnopolitics_article_Baker_RENO_191026.doc. Auch aus kommerziellen Gründen gehen heute besonders viele kroatische Interpreten und Interpretinnen nach Serbien, siehe »Škugor: Svi idu pjevati u Srbiju jer ovdje nemaju posla«, in: *Jutarnji list*, 23. Nov. 2009.

⁶⁶ »Post-jugoslavenska kulturna scena: Razgovor s Vladimirom Arsenijevićem i Borisom Dežulovićem«, in: *Zarez*, 6. Sept. 2007.

⁶⁷ Obwohl sie als Witwe des Kriegsverbrechers Arkan, von dessen Taten sie sich nie ausdrücklich distanziert hat und dessen Todestag sie auch 2010 medienwirksam beging, das Sinnbild für die Nähe des Turbofolks mit dem Regime Miloševićs darstellt, erfreut sich ihre Musik in Bosnien und der Herzegowina, in Kroatien und auch – wie das kürzlich ausverkaufte Konzert in Ljubljana zeigte – in Slowenien großer Beliebtheit. Ihren Hit »pile« (Küken) hat sie nach eigenen Aussagen auf ihrem Konzert in Belgrad am 17. Juni 2006 Arkan gewidmet, was auch die Trennung von Person und Musik problematisch erscheinen lässt.

dass ein Auftritt von Ceca in Kroatien oder frühere Kollaborationen wie beispielsweise mit Dino Merlin nicht mehr vorstellbar sind.⁶⁸ Als Person hat sie sich zu sehr diskreditiert. Im Gegensatz zu ihr scheint die kroatische Antipodin »Seve nationale«, Severina Vučković, politisch weniger vorbelastet, obwohl sie ihre Verehrung für Franjo Tuđman durch das Tragen von T-Shirts mit seinem Konterfei immer wieder deutlich machte.⁶⁹ Gerade dieses Beispiel führt vor Augen, dass auch Severina Vučković die wachsende Beliebtheit des Turbofolks in Kroatien nicht entging; entsprechend hat sich an ihr die emotional geführte Debatte um die ›Serbisierung‹ der kroatischen Musik entzündet. Wenn die Zeitung *Slobodna Dalmacija* schreibt, dass Severina mit ihrem Lied »Gas, gas« (2008) »die kroatische Öffentlichkeit spalten«⁷⁰ würde, zeigt dies die Brisanz, mit der ein Abweichen vom ›Eigenen‹ diskursiviert wird. Musikalisch bedient »Gas, gas« das Klischee des Turbofolks, obwohl Severina sich gegen diese Bezeichnung ausdrücklich wehrt; der Text, der schnelles Autofahren preist und den Gender-Aspekt herausstreicht (»Ich liebe es, wenn es nach Mann riecht«)⁷¹, charakterisiert in seiner Metaphorik diesen Musikstil und verdoppelt inhaltlich so die formale Ebene, ohne in irgendeiner Weise parodistisch sein zu wollen. Besonders empfindlich zeigte sich die kroatische Öffentlichkeit, als es darum ging, dass Severina mit dem Lied »Moja Štikla« (Mein Stöckelschuh) Kroatien 2006 am *Eurovision Song Contest* vertreten sollte.⁷² Eine ›Serbisierung‹ der kroatischen Musik wurde sowohl in der Zusammenarbeit mit Goran Bregović wie auch in den angeblichen Turbofolk-Einflüssen gesehen. Der Einbezug von Bregović lässt eine weit verbreitete Strategie erkennen: Kooperationen innerhalb des Gebietes von Ex-Jugoslawien dienen im Kontext des *Eurovision Song Contest* nicht zuletzt dazu, in den

⁶⁸ Merlin schrieb, bevor Ceca mit Arkan zusammen kam, einige Lieder für sie, u. a. »Znam za jedan grad, zove se Beograd« (»Ich weiss von einer Stadt, sie heisst Belgrad«).

⁶⁹ Heute steht Severina eher für linke Ideen ein. Siehe dazu »Seksapilna trovačica glazbenog ukusa pretvara se u hrvatsku Madonnu«, in: *Jutarnji list*, 24. Okt. 2009. Berühmt wurde sie mit Hits wie »Dalmatinka« (1993) oder »Djevojka sa sela« (Das Mädchen vom Dorf, 1997), das zum inoffiziellen Lied der kroatischen Nationalmannschaft an der WM 1998 wurde. Auch mit ihrem Hit »Hrvatica« (Kroatin, 2004), dessen Video, in dem sie sich als Kriegerin inszenierte, zu Protesten in Serbien führte, wurde sie ihrem Spitznamen »Seve nationale« gerecht.

⁷⁰ »Gas, gas: Severina uz turbo-folk ritam objašnjava što joj u životu fali«, in: *Slobodna Dalmacija*, 28. April 2008.

⁷¹ Besonders dieser Text erinnert an das Lied von Ivan Gavrilović »200 na sat« (200 Stundenkilometer, 1994), das als Turbofolk-Klassiker gilt. In beiden Liedern heißt es »gas do daske« (»Gas, gas«) bzw. »do daske gas« (»200 na sat«), was soviel bedeutet wie »Gas bis zum Anschlag«.

⁷² Siehe dazu ausführlich Catherine Baker: »When Seve met Bregović: Folklore, Turbofolk and the Boundaries of Croatian Musical Identity«, in: *Nationalities Papers*, 36 (2008) 4, S. 741–764.

jeweils anderen ex-jugoslawischen Republiken zu punkten, womit sich die nationalen Produzenten und vor allem die Interpreten gleichzeitig verbalen Angriffen aus den eigenen Reihen aussetzen.⁷³ Während die ungeschriebenen Regeln des europäischen Wettbewerbs, in Osteuropa von den Nachbarstaaten möglichst viele Punkte zu bekommen, solche Kooperationen geradezu erforderlich machen, könnten ähnliche Szenarien in Zukunft auch auf dem politischen Parkett zur Integration des so genannten ›Westbalkans‹ in die EU notwendig werden. In diesem Sinne könnte die Diskursivierung in der Kultur die kommende politische Debatte präjudizieren. Severina rechtfertigte sich übrigens gegenüber den Vorwürfen mit dem Verweis auf die autochthonen kroatischen Elemente des Liedes, u. a. auf *Rera* und *Ganga*, und somit auf spezielle Arten des Singens in der Herzegowina und der Lika. Wenn »Moja Štikla« ein serbisches Lied sei, gab sie zu bedenken, so wisse sie nicht mehr, wo sie sei.⁷⁴ Der Verweis auf die dinarischen Regionen, also auf einen Raum, der bereits als »östlich« oder als »Balkan« markiert ist und nicht zum bevorzugten Kernland des offiziellen, westlich orientierten kroatischen Kulturraums gehört, löste eine entsprechend heftige Debatte über die *Croatianness* der herzegowinischen Musik aus.⁷⁵ Mit »Moj Sokole« (Mein Falke, 2006), einer langsameren Version von »Moja Štikla«, reagierte Severina insbesondere auf musikalischer Ebene auf die Kritik. Aufgrund des prononciert patriotischen Textes musste sich aber Severina mit dem kroatischen Markt begnügen und erzielte nicht mehr die internationale

⁷³ So schrieb der serbische Popmusiker Željko Joksimović die Musik zu »Lejla« (2006), mit dem Hajrudin Varešanović alias Hari Mata Hari 2006 Bosnien-Herzegowina beim *Eurovision Song Contest* vertrat. Bereits der Titel des Liedes, der muslimische Vorname Lejla, verweist darauf, dass hier tendenziell die bosnjakische Seite zum Zuge kommt. Mit der Zusammenarbeit wird jedoch auch das serbische Publikum angesprochen, umso mehr weil »Lejla« an den Hit von Željko Joksimović »Lane moje«, mit dem er selbst 2004 Serbien und Montenegro beim *European Song Contest* vertrat, erinnert. Željko Joksimović arbeitete ebenfalls mit Dino Merlin zusammen. Mit dem Duett »Supermen« verzeichneten sie zwar einen Erfolg; als sich aber Joksimović vor dem *Eurovision Song Contest* in Istanbul angeblich zur Aussage verleiten ließ, er werde »Rache nehmen an den Türken für die 500-jährige Herrschaft über die Serben«, und dadurch einen Medienwirbel auslöste, musste auch Dino Merlin Stellung dazu beziehen. So wurde er von den bosnjakischen Zeitungen *Dnevni Avaz* und *Dani* gefragt, ob er denke, die Bosnier werden ihm dieses Duett übel nehmen (»Album ›Burek‹ otvara mnoge moje životne dileme i pitanja« in: *Dnevni Avaz*, 4. Juni 2004 sowie »Ljudi ovdje pretjeruju i u vjeri, a kamoli u parama«, in: *Dani*, 11. Juni 2004). Als das Duett »Godinama« (Jahrelang) von Merlin und der kroatischen Sängerin Ivana Banfić mit dem kroatischen Musikpreis ausgezeichnet wurde, entbrannte eine Diskussion darüber, ob nicht nur kroatische Bürger den Preis bekommen sollten. Baker: *The Politics of Performance* (Anm. 62), S. 10. Zum Duett zwischen Željko Joksimović und Ivana Banfić siehe Baker: »When Seve« (Anm. 72), S. 743.

⁷⁴ »Seve s romom spremna za Atenu«, in: *Slobodna Dalmacija*, 28. Feb. 2006. Zu weiteren Verteidigungen des Liedes siehe auch Baker: »When Seve« (Anm. 72), S. 748.

⁷⁵ Ebd., S. 751.

Ausstrahlung.⁷⁶ Denn mit dem Falkenmotiv, einer verbreiteten Metapher für das Heldentum im kroatischen patriotischen Diskurs nach 2000, lässt sich das Lied leicht als Unterstützung der als Kriegsverbrecher angeklagten Kroaten lesen.⁷⁷ »Hej Falke, umarme mich / Hej Falke, Sorge dich nicht / Hej Falke, ich warte auf dich« singt Severina, um schließlich die Geschlechterrollen – im Gegensatz zum feminin selbstbewussten Song »Moja Štikla« – klar zu stellen: »Du bist mein Held und ich dein Schatz«. Dennoch hat sich Severina nicht von schnelleren Rhythmen und antipolitischen Texten losgesagt: In ihrem neuesten Lied »Lola« (2009), mit dem sie sich gemäß der Kritik von *Jutarnji list* »noch mehr dem östlichen Melos annähert«,⁷⁸ singt sie »Neće više Lola, plesat polugola« (Lola wird nicht mehr halbnaakt tanzen). Damit jongliert das Marketing der kroatischen Sängerin geschickt zwischen internationaler und nationaler Anbietung, um letztendlich beide Märkte zu beliefern. Der Komponist von »Lola«, Aleksandar Milić Mili, der lange für Ceca Lieder schrieb, hob hervor, es handle sich dabei nicht um »Turbofolk«, sondern um »Balkan Dance World Music«.⁷⁹ Mit der beiläufigen Bemerkung, man müsse auf die eigene Tradition stolz sein, widerspiegelt Mili gleichzeitig den spezifisch nationalistisch grundierten serbischen Diskurs um *etno-muzika*,⁸⁰ und zeigt das virtuose Changieren zwischen den beiden Diskursebenen. Der Trend der *Ethno Music* oder *World Music* in Serbien, der Ende der 1990er Jahre aufkam, ist als Abgrenzung zum Turbofolk zu verstehen. ›Orientalische‹ Einflüsse werden verneint und die eigene Tradition betont.⁸¹ Ivan Čolović zeigt auf, dass der Begriff ›Balkan‹, wie er in Liedern, Band- und Albumnamen oft verwendet wird, neuerdings in erster Linie für Authentizität und damit für eine alte und wertvolle vorosmanische, die byzantinisch-orthodoxe, Tradition stehe.⁸²

⁷⁶ Ebd., S. 751–753.

⁷⁷ Ebd., S. 753.

⁷⁸ »Severina ne pjeva turbofolk, to je Balkan dance world music«, in: *Jutarnji list*, 8. Dez. 2009.

⁷⁹ Ebenda.

⁸⁰ Der Begriff *Ethno muzika* ist in Serbien gängiger als *World muzika*. Mladen Marković: »world contra ethno ... protiv kao i obično«, in: *Novi zvuk* 24 (2004), S. 48–51.

⁸¹ Ivan Čolović: »Balkan u naraciji. O World Muzici u Srbiji«, in: *Novi zvuk* 24 (2004), S. 59–62, S. 62.

⁸² Die Brüder Teofilović, die eines ihrer Alben »Čuvari Tradiciju« (Hüter der Tradition) nannten, singen vor allem Vokalmusik und verweisen dabei auch auf die Spuren des byzantinischen Erbes, ebd., S. 60. In einem Interview betonten sie die Ursprünglichkeit der Musik »dieses Raumes« und ihre »genetische Vorbestimmung«, um die »ihrigen Lieder«, die »archaische« Musik zu interpretieren. »Braća Teofilović, Ratko i Radiša: Velika oaza etno-muzike«, in: *Glas Srpske*, 4. Mai 2009. Auch der Kult alter Instrumente, das Herumzeigen dieser nach dem Konzert oder das Nachbauen von Instrumenten, die auf mittelalterlichen Fresken zu sehen sind, weisen auf die Suche nach der wahren Tradition hin. Čolović: »Balkan u naraciji« (Anm. 81), S. 60–61. Klassische positive

Dass dieser Trend auch an der Popmusik nicht vorbei ging, zeigt Željko Joksimovićs »Lane moje« (Mein Rehkitz), mit dem er am *Eurovision Song Contest* 2004 für Serbien und Montenegro teilnahm, den zweiten Platz erreichte und zwölf Punkte von den kroatischen Zuschauern bekam. Was als Beweis für die Beliebtheit der serbischen Populärmusik in Kroatien gewertet wurde,⁸³ stellt sich jedoch als Trugschluss heraus, zumal gerade dieser Song – besonders in seiner Inszenierung – eine starke selbstbezügliche serbische Komponente aufweist. So sieht Catherine Baker in der »Ethno«-Melodie (eingeleitet von traditionellen Instrumenten wie der Violine und vor allem der Frula) ein »›recycling‹ past of national identities through implicit references to medieval Serbia«.⁸⁴ Sowohl das Gewand von Joksimovićs Flötenspieler, das auf ein serbisches Hirtenkostüm anspielt, wie auch das Video, in dem Ikonen im Hintergrund die orthodoxe Welt symbolisieren, stützen diese These. Der Song »Lane moje« folgt einem serbischen *World Music*-Trend, der mit seinem Bezug auf die byzantinische Tradition Authentizität suggeriert.⁸⁵ Es ist nicht zu entscheiden, ob nun die künstliche Authentisierung eines spezifisch vorosmanischen Subcodes das kroatische Publikum affizierte oder ob das Spiel mit der *World Music* als Beweis herhalten konnte, dass »wir« (aus dem ehemaligen Jugoslawien) der Welt etwas Einmaliges zu bieten haben. Dass im Vorfeld des *Eurovision Song Contests* der Vorwurf aufkam, es handle sich um ein Plagiat eines bekannten aserbaidischen Liedes,⁸⁶ was der These einer vorosmanischen Subcodierung widersprach, hielt die serbischen Fans nicht davon ab, »Lane moje« als neue serbische Hymne zu propagieren. Auf dem von Mili produzierten Album »Milogram« singen neben Severina mit »Lola« zehn weitere »Balkanstars«, darunter auch Željko Joksimović. Mili betont, dass es sich dabei um ein Projekt handle, welches »mit Musik Grenzen niederreißt«.⁸⁷ Es ist jedoch unübersehbar, dass sowohl hier wie beim serbischen *etno-muzika*-Trend kommerzielle Aspekte in den Vordergrund treten. Der Widerspruch besteht darin, dass sich damit der unhinterfragte nationalistische Diskurs der Rechten mit dem Label *World Music* zierte,

Stereotypen wie Spontantität und Emotionalität werden ebenfalls als authentisch für den Balkan propagiert, ebd., S. 60. Dazu passen auch die wilden Auftritte von *The No Smoking Orchestra*.

⁸³ Im gleichen Jahr trat Joksimović in Kroatien auf, weshalb man in ihm ein Symbol für die Öffnung der ex-jugoslawischen Grenzen sah, Baker: »When Seve« (Anm. 72), S. 745.

⁸⁴ Ebd.

⁸⁵ Čolović: »Balkan u naraciji« (Anm. 81), S. 61.

⁸⁶ Ironischerweise können auch viele Lieder des Turbo-Folks als Melodie- und Harmonieplagiate von türkischen Hits eruiert werden.

⁸⁷ »Intervju: Aleksandar Milić Mili – Miligramom osvajam Balkan«. <http://www.folkoteka.com/25.1.2010>.

das im Westen vor allem von der Linken zur Markierung des ›feinen Unterschieds‹ rezipiert wird.⁸⁸ Offenbar spielt das neue Marketing ganz bewusst mit der Doppelstrategie, Nabelschau und Weltläufigkeit gezielt zu inszenieren. Nur so erklärt sich der transnationale Erfolg auf dem Gebiet Ex-Jugoslawiens. Der Imagewechsel von Severina, die neuerdings durch ihre politische Haltung als »neue Ikone der Linken« gilt, scheint zu dieser Doppelstrategie zu passen.

Einen ähnlichen Trend wie in Kroatien und Serbien lässt sich auch in Bosnien ausmachen; hier geht es um den aus osmanischer Zeit stammenden Sevdah,⁸⁹ den Bands wie *Mostar Sevdah Reunion* ebenfalls unter dem Label *World Music* vermarkten. Wenn die einst jugoslawische, später bosnische Popikone *Hari Mata Hari*, der diese Musikrichtung als »wichtigste kulturelle Marke« Bosniens bezeichnete, das Konzert »Hari und die größten Popstars singen Sevdalinke« organisiert und dieses bewusst auf die muslimischen Festtage legt, so ordnet er den Sevdah gezielt einem spezifisch bosnjakischen und nicht übergeordneten bosnischen Kulturverständnis zu.⁹⁰ Man kann sich in diesem Zusammenhang des Eindrucks nicht erwehren, dass auch Severina bei diesem Trend nicht fehlen darf, deren Hit »Haljinica boje lila« (Das Kleid der Farbe

⁸⁸ Die Vertreter einer so genannten »ethno-muzika« spielen gezielt mit einer Ablehnung des ›Westens‹. So Marković: »World contra ethno... protiv kao i obično« (Anm. 80), S. 50. *World Music*-Gruppen wie *The No Smoking Orchestra*, die in Banja Luka zweimal das Lied »Fuck you MTV« (»Dan kad je došao Nele«, in: *Fokus Online*, 30. Nov. 2009) spielten, werden womöglich auch deshalb im Westen oft als alternative, politisch linke Bands wahrgenommen, weil sie eine antiglobalistische und antiamerikanische Einstellung propagieren. Daran zeigt sich einerseits, dass es sich bei dieser Haltung nicht nur um ein proserbisches nationalistisches Statement handelt, sondern dass ebenso mit einer westlichen Rezeption gerechnet und gleichzeitig darauf reagiert wird. Andererseits wird deutlich, dass gerade im ›Westen‹ *World Music*-Rezipienten selbst weder die Doppelstrategie in den Herkunftsländern (und damit die – gemäß ihrer politisch links verorteten Haltung – politische Fragwürdigkeit), noch den Zusammenhang zwischen ihren Interessen am Lokalen und seiner globalen Vermarktung durchblicken.

⁸⁹ In Muharem Bazduljs Erzählung: *Der Ungläubige und Zulejha* (aus dem Bosnischen von Klaus Detlef Olof, Wien (Seifert) 2008) erklärt der aus seiner Wahlheimat Bosnien stammende Übersetzer Isak dem soeben in Albanien angekommenen Lord Byron, dass die Bosnier »ohne dert und sevdah« nicht über Liebe sprechen können. »Sevdah« wird hier aus dem Arabischen stammend als »Liebessehnsucht, Liebesverlangen, Liebesschwärmen« (ebd., S. 38) definiert. Dabei stellt Isak nicht nur die Verbindung zwischen den beiden Begriffen »dert« (der wiederum aus dem Persischen stammt und »Schmerz«, »Kummer«, »Leid« bedeutet) und »sevdah«, sondern ebenso zwischen Emotion und Musik sowie zwischen Musik und Wort her: »Dert und sevdah [...] sind ein und dasselbe, und sind es doch nicht. Das ist Sehnsucht, das ist Verlangen, das ist Liebe, das ist brennende Begierde, das ist Raserei, das ist Leidenschaft, das ist Verzückung, das ist Seufzen, das ist Glut. [...] Und dert und sevdah sind Lieder. Dert singt laut, sevdah leise. Das Lied aber, Mylord, ist für sie [die Bosnier] das, was es einst überall war: Wort und Musik« (ebd., S. 39).

⁹⁰ »Hari i najveće pop zvijezde pjevaju sevdalinke«, in: *Balkanmedia*, 13. Sept. 2008. Das Konzert fand am 3. Oktober 2008 statt.

lila) als dalmatinische Version einer so genannten »Sevdalinka« bezeichnet wird.⁹¹ Und um das serbische Publikum für sich zu gewinnen, sang sie bei einem Auftritt in Kragujevac die letzte Strophe ihres Hits »Dalmatinka« als »Dalmatinka Srpkinja« (Dalmatinerin – Serbin).⁹² In Kommentaren auf der Homepage der kroatischen Zeitung *Jutarnji list* und in Internetforen wird sie wegen solcher Äußerungen und wegen ihrer Turbofolk-Lieder als »Srpkinja« (Serbin) beschimpft. Severinas Bemühung, sich den verschiedenen Trends anzupassen und gleichzeitig ihren Titel »Seve nacionalne« nicht zu verlieren, scheint nur auf den ersten Blick als gefährliche Gratwanderung. Denn erst die komplexe Hybridisierung von nationalistischem Gedankengut mit Musikstiltraditionen des Balkans unterschiedlicher Epochen und Provenienz verspricht ein erfolgreiches Marktconcept des ständig Neuen in der Wiederverwertung des Alten mit entsprechender Breitenwirkung. Entsprechend gelingt es Severina, die bislang abgestritten hat, sie mache Turbofolk, das Interesse der Masse an ihrer Musik wach zu halten. So will sie die Erklärung dafür, was »Balkan Dance World Music« und was Turbofolk sei, selbst liefern und kündigt für 2010 ein Turbofolk-Album an, um den »Unterschied« zu zeigen.⁹³

Epilog

Mit der Konzentration auf zwei Momente der jüngsten Geschichte auf dem Gebiet des ehemaligen Jugoslawiens, auf die Zäsur des Krieges ab 1991 und auf die interregionale, wenn nicht sogar internationale, Kommerzialisierung nach 2000, konnten vor allem anhand der Gruppe(n) *Zabranjeno Pušenje* und der Sängerin Severina einzelne Momente von Konglomeraten spezifischer Zugehörigkeiten in diesem geographischen Raum herauskristallisiert werden. Lieder erweisen sich immer als doppelt codiert – einerseits über das musikalische Material, andererseits über die Texte. Der zu Beginn dieses Beitrags der Semiotik von Umberto Eco entlehnte Begriff des Subcodes, der sich in erster Linie auf formale Kriterien konzentriert, erweist sich in dieser Doppelcodierung als äußerst ambig: nicht nur werden kulturelle Dichotomien (nationalistisch vs. interkulturell, rural vs. urban etc.) gleichzeitig beschworen und unterlaufen, sondern auch geographische sowie historische Räume (Dalma-

⁹¹ »Seve: Novi album nazvala sam »Zdravo, Marijo!«, in: *Blic*, 6. April 2008.

⁹² »Seve u Šumadiji spojila Dalmatinku i Srbijanku«, in: *Jutarnji list*, 14. Sept. 2009.

⁹³ »Seve: U siječnju snimam turbo folk album, samo da vidite razliku«, in: *Jutarnji list*, 21. Dez. 2009.

tien, Herzegowina, Serbien, Kroatien etc. sowie Byzanz, Osmanisches Reich, Tito-Jugoslawien) gegeneinander ausgespielt. Gerade die vielen Gemeinsamkeiten fordern zur ständigen Differenzierung heraus. So stellt die bulgarische Regisseurin Adela Peeva, die den ganzen Balkan auf der Suche nach derselben Melodie bereist, die sie dann auch in der Türkei, in Griechenland, in Albanien, in Bosnien, in Makedonien, in Serbien und in Bulgarien findet, ernüchternd fest, dass die gemeinsame Komponente dieses balkanisch-musikalischen Ferments immer verneint wird, indem in der Legendenbildung und Mythologisierung – vor allem in Bezug auf die Textkreation und die Interpreten – das Einmalige und Eigene dieser Melodie im spezifischen kulturellen, vorab religiösen, Kontext hervorgehoben wird.⁹⁴ Gerade das implizite Wissen um Gemeinsamkeiten insistiert umso heftiger auf den Differenzen; dadurch kann selbst die Musik nie entpolitisiert werden. Auch hier bestätigt sich die Eingangsthese, dass Musik nie absolut sein kann. Vielmehr ist zu fragen, ob die Kommerzialisierung, die jenseits der politischen Grenzen auch einen Markt sucht, die Chance bietet, Gemeinsamkeiten da zu eruieren, wo nicht nur Nostalgie betrieben wird. Denn die Suche nach je eigenen Wurzeln in einem religiös nationalisierten und ethnisierten Kontext, den der Krieg dem ganzen Raum Ex-Jugoslawiens aufgezwungen hat, könnte auch als gemeinsame Strategie auf dem ganzen Balkan gewertet werden – was beispielsweise Severina in ihrer ganzen Ambiguität ansatzweise schon gelingt. Es geht hier weniger um die konkreten Inhalte dieser Suche nach der eigenen Geschichte und Tradition als vielmehr um ihren gemeinsamen Modus. Damit diese Verfahren, die jede Nation für sich allein zu betreiben scheint, als gemeinschaftsbildende Subcodes zweiter Ordnung in der Performanz erkannt und reflektiert werden, müsste man sie parodieren. Erst in einem solchen Spiel mit der Musik müsste das Publikum nicht mehr zum Narren gehalten werden.

⁹⁴ Besonders einschlägig sind die Szenen in Sarajevo, in Südserbien und in Bulgarien an der Grenze zur Türkei, wo die Regisseurin bei der Frage, warum die ›Anderen‹ auch diese Melodie haben, jeweils auf höchst aggressive Weise aus der geselligen Runde ausgestoßen wird. Adela Peeva: *Chia e тази pesen?* (bulg., 2003) (*Whose Is This Song?*). Der Film erhielt den ersten Preis am Bombay International Documentary, Short and Animation Film Festival sowie den FIPRESCI Prize.