

INNENANSICHTEN ZUM BALKANISMUS IN GEGENWÄRTIGER POP- UND WELTMUSIK

Malik Sharif

Drei Vignetten: Halle – Berlin – Graz

30. April 2010, Halle an der Saale: Nach einer gut besuchten Live-Karaoke-Show im zentral gelegenen Riff Club, bei der vorangemeldete SängerInnen mit einer Coverband auftreten, sind gegen 1 Uhr morgens noch ca. 80 Personen anwesend. Überwiegend handelt es sich um Studierende zwischen 20 und 30 Jahren. Sie stehen an der Bar, sitzen auf Bänken an der Wand oder auf dem Bühnenrand, einige stehen vor der Tür und rauchen, wenige tanzen, die Tanzfläche leert sich aber mehr und mehr. Der DJ hat in der letzten halben Stunde Funk aus den 1970er Jahren gespielt. Als die Tanzfläche fast vollständig verwaist ist, legt der DJ Shantels »Disco Partizani« mit den charakteristischen Bläserparts und dem eingängigen Refrain auf. In der Folge beginnen wieder mehr und mehr Anwesende zu tanzen und der DJ bleibt stilistisch im Genre von Shantels Bucovina Club.

14. August 2010, Berlin: Der Lido ist ein Club in einem einige Hundert Menschen fassenden, ehemaligen Theater und liegt in der Nähe des Schlesischen Tors im Stadtteil Kreuzberg, in einem der derzeit beliebtesten Partyviertel Berlins. Der international auftretende DJ Robert Šoko (meist ohne diakritisches Zeichen als Robert Soko firmierend) veranstaltet nach mehreren Ortswechseln und einem konstanten Anwachsen der Besucherzahl nunmehr im Lido die monatliche Berliner Ausgabe seiner BalkanBeats-Partys. Für diesen Samstagabend sind Robert Šoko sowie der Kopenhagener DJ Al Lindrum angekündigt. Offiziell soll die Party um 23.00 Uhr beginnen, ich treffe kurz vor Mitternacht beim Club ein. Da die Warteschlange vor dem Eingang im Augenblick 30 Meter lang ist, beschließe ich, den Besucheransturm abzuwar-

ten und auf einer Bank vor einem einige Häuser entfernten Döner-Imbiss zunächst das Umfeld zu beobachten. Nachdem es tagsüber geregnet hatte, ist es jetzt in der Nacht kühl und neblig. Dennoch ist die Schlesische Straße, in der der Lido liegt, mit mehrheitlich jungen Menschen belebt, die – meist in Gruppen – vermutlich auf dem Weg in die zahlreichen Kneipen und Clubs des Viertels sind: Backpacker-TouristInnen, die viele verschiedene Sprachen sprechen, Menschen mit dem Habitus der Berliner Creative Class sowie augenscheinlich Studierende. Wider Erwarten wird die Warteschlange vorm Lido nicht kürzer; eine halbe Stunde, nachdem ich vor Ort angekommen bin und mich schließlich auch einreihe, ist sie 70 Meter lang und etwa 300 Menschen warten auf Einlass. Die Leute unterhalten sich, trinken Alkohol, zwei Trommler mit Darbuka und Djembe spielen neben der Schlange und einzelne Wartende tanzen dazu. Der Grundrhythmus der Trommler (vgl. Abb. 1) ist den Menschen in der Schlange eventuell vertraut, denn später auf der Party werden zahlreiche Stücke mit demselben Begleitrhythmus zu hören sein. Zwei vor mir wartende junge Frauen sprechen mich an, weil ich mir Notizen in mein Feldtagebuch mache. Ich sage ihnen, dass ich Ethnomusikologe bin und zwecks Feldforschung die Party besuche. Sie erzählen mir, dass sie alte Freundinnen aus Magdeburg sind, eine von ihnen nunmehr aber in Berlin studiert. Die andere sei zu Besuch und heute Abend möchten sie »richtig feiern«. Sie würden die BalkanBeats-Partys zwar noch nicht kennen, hätten aber schon Vielversprechendes gehört. Nach 75 Minuten Wartezeit sind meine Gesprächspartnerinnen und ich schließlich im gefüllten Lido.

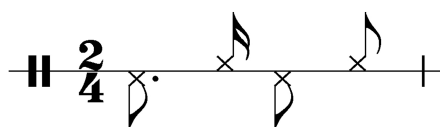


Abb. 1: Dieser Rhythmus wird in der arabischen Musik als *iqa' ayūb* bezeichnet. Er wird auch in verschiedenen südosteuropäischen Popmusiken verwendet (vgl. Beisinger 2007: 111-112; Buchanan 2007: 241).

21. Januar 2011, Graz: An diesem Abend findet in der Postgarage, einem Veranstaltungsort, der aus einem kleineren Club und einem etwas größeren Konzertsaal besteht, der Konzertabend *Balkan vs. Pop* statt. Angekündigt sind u.a. das Sandy Lopičić Orkestar (in Folge: SLO), das Sandala Orkestar feat. Vesna Petković sowie La Cherga – MusikerInnen und Gruppen, die in Graz ansässig, aber mitunter auch international bekannt sind. Das Publikum der mit ca. 300 Gästen gut besuchten Veranstaltung ist gemischt: mehrheitlich unter 30, aber auch einige Menschen, die älter, manche augenscheinlich über 50 sind, gebürtige ÖsterreicherInnen wie auch Mitglieder der rela-

tiv großen Grazer Community von Menschen aus den Nachfolgestaaten Ex-Jugoslawiens. Die Kleidung der Konzertgäste reicht vom Cocktailkleid bis zur Kombination von Armeehose, Kapuzenpulli und Basecap mit Antifa-Button. Der Höhepunkt des Abends ist, der Stimmung nach zu urteilen, sicherlich der Auftritt des SLOs mit den vier Sängerinnen Nataša Mirković-De Ro, Vesna Petković, Irina Karamarković und Jelena Bukušić. Auf der Bühne stehen mehr als zehn MusikerInnen, sie spielen eine Mischung aus Jazz, Funk und traditionellen Musiken aus Südosteuropa, die das anwesende Publikum begeistert und zum Tanzen animiert.

Der Balkan als Topos in gegenwärtiger Popmusik

Diese drei Momentaufnahmen zu Beginn, die auf Beobachtungen aus meiner Feldforschung basieren, demonstrieren anschaulich einige charakteristische Tendenzen in der Popmusik und Weltmusik¹ in Deutschland und Österreich, die ich hier zunächst theseartig darstellen möchte. Dieses Phänomen ist nicht auf Deutschland und Österreich beschränkt, dort aber sehr stark ausgeprägt, und in meinem Beitrag möchte ich mich auf diese Länder konzentrieren. Seit Beginn des 21. Jahrhunderts gibt es einen musikalischen Balkantrend, der zwar in den 1990er Jahren wurzelt, sich seit dieser Zeit jedoch intensiviert hat und mittlerweile in den Popcharts angekommen ist. Als Wegmarken dieser breiten Rezeption von Musik, die in der einen oder anderen Weise mit dem Balkan assoziiert ist, können die Sampler *Bucovina Club* (2003) von Shantel (bürgerlich Stefan Hantel) und *BalkanBeats* (2005) von Robert Šoko angesehen werden, die jeweils aus ihrer Tätigkeit als DJ und Veranstalter gleichnamiger Partyreihen in Frankfurt am Main bzw. Berlin entstanden sind. Beide Sampler waren der Auftakt für weitere Veröffentlichungen Shantels und Šokos, gleichzeitig lieferten sie aber auch das Paradigma für ähnliche Sampler. Ebenso wurde das Partykonzept Shantels und Šokos in zahlreichen anderen Städten kopiert, ein Indiz für die Popularität des Genres, anscheinend vor allem bei Menschen mit akademischem Hintergrund zwischen 20 und Anfang 30. »Balkan« wird in diesem Kontext mit ausgelassenem Feiern assoziiert und es besteht die Bereitschaft, für eine entsprechende Party auch über eine Stunde in einer Schlange zu warten. Robert Šoko schätzt, dass das Publikum seiner Partys im Lido zu 80% aus Berlin und zu 20% aus ganz Europa stammt. Er charakterisiert es folgender-

1 Sowohl Popmusik als auch Weltmusik werden hier im Sinne der Vermarktungskategorien verstanden, die sich u.a. in eigenen Abteilungen im Tonträgerhandel widerspiegeln.

maßen: »Sie sind intellektuell, multilingual und sexy. Und sie wollen feiern!« (zit. n. Kleber 2011: 76). In den Ausprägungen, die weniger durch elektronische Dancebeats geprägt sind, z.B. bei Roma-Weltmusik-Stars wie dem serbischen Trompeter Boban Marković oder der rumänischen Taraf de Haïdouks, aber auch beim oben erwähnten SLO, spricht der Balkantrend jedoch auch ein älteres Publikum an.

Der musikalische Balkantrend hat sich nicht nur in der Berichterstattung der Musikpresse und in den Feuilletons niedergeschlagen, sondern auch Beachtung in der musikwissenschaftlichen Forschung gefunden. Alenka Barber-Kersovan (2006, 2009) hat die Genealogie des Trends skizziert, vor allem den Nexus zu den Kriegen in Ex-Jugoslawien und den folgenden Migrationsbewegungen, aber auch die Vielschichtigkeit des Phänomens herausgearbeitet. Ihre Überblicksdarstellung bildet einen guten Ausgangspunkt für weitere Untersuchungen. Wichtige Ergebnisse zur sozioökonomischen Struktur und zur Geschichte des Balkantrends in Österreich sind von dem von Andreas Gebesmair (Wien) geleiteten Forschungsprojekt »Dynamiken von Crossover-Moden. Eine feldtheoretische Untersuchung des Balkanmusik-Booms in Österreich« zu erwarten, dessen Abschlussbericht 2012 veröffentlicht werden wird (vgl. Brunner/Parzer 2011; Gebesmair/Brunner/Sperlich 2012). Aleksandra Marković (2008; 2009) befasst sich in ihrer Forschung mit dem Komponisten Goran Bregović. Dieser kann vor allem mit seinen Soundtracks für Emir Kusturicas Filme *Time of the Gypsies* (1989), *Arizona Dream* (1993) und *Underground* (1995), aber auch mit seinen selbstständigen Veröffentlichungen als einer der Hauptverantwortlichen für die Popularisierung von mit dem Balkan assoziierter Musik in West- und Mitteleuropa während der 1990er Jahre angesehen werden. Die Darstellung und Rolle von Roma-Musikern innerhalb des Balkantrends wurde von Carol Silverman (2007) und Ioana Szeman (2009) untersucht. Wenngleich die Popularität des Balkans in der Musik gegenwärtig eine bisher ungekannte Größe angenommen hat, so handelt es sich dabei keinesfalls um die erste musikalische Balkanmode. Das Weltmusik-Phänomen *Le Mystère des Voix Bulgares* wurde von Donna A. Buchanan (u.a. 1997; 2006: 341-385) einer detaillierten Analyse unterzogen. Historisch noch früher liegt der von Christian Glanz (1989) identifizierte Binnen-Exotismus in der Wiener Operette, der sich auf die südosteuropäischen Provinzen Österreich-Ungarns bezog. Als vom bislang beschriebenen Balkantrend relativ unabhängig muss schließlich ein Phänomen angesehen werden, das Mirjana Laušević in ihrer Studie *Balkan Fascination* (2007) beschrieben hat: die Balkan-Musik- und Volkstanzszene in den USA.

In fast allen bisherigen Studien wird der Balkantrend in Bezug auf »westliche« RezipientInnen explizit oder implizit als eine Form von Balka-

nismus analysiert, und an diese Forschungsperspektive möchte ich im Folgenden anknüpfen. Daher muss zunächst in gebotener Kürze der Begriff »Balkanismus« geklärt und die Ausprägung des balkanistischen Diskurses im Kontext aktueller Musik skizziert werden. Zwar existieren zum musikalischen Balkanismus mittlerweile eine Reihe von Studien, nichtsdestotrotz gibt es noch Lücken in der Forschung und zahlreiche Aspekte wurden bisher vernachlässigt. Der Balkanismus in der Musik ist gleichermaßen diskursiv, performativ, musikalisch-klanglich wie visuell konstituiert – und alle diese Bereiche bedürften näherer Untersuchung.

Die bisherige Forschung hat den musikalischen Balkanismus vor allem aus einer makroskopisch-distanzierten, etischen Perspektive untersucht. Mark Slobin hat allerdings – zwar provokant, jedoch durchaus ernst gemeint – festgestellt: »We are all individual music cultures« (2000: xiii). Daran anknüpfend hat Timothy Rice für die Notwendigkeit von »subject-centered musical ethnography« (2003: 152) argumentiert, vor dem Hintergrund, »that today's world [...] is either more complex than it used to be, or we are realizing that it was always complex and our ways of thinking about it were too schematic and blinkered« (ebd.: 151). Im Kontext dieser neuen bzw. neu erkannten Komplexität ist die Erforschung der musikalischen Mikroebene kein bloßes Beiwerk, sondern notwendige Ergänzung des abstrahierenden und generalisierenden Blicks, um der vorhandenen Diversität Rechnung zu tragen.² Der Erkenntnis folgend, dass die Ebene individueller Praxis und individuellen Erlebens ein wesentlicher Bestandteil heutiger musikalischer Kultur ist und in ihrer Partikularität von der Forschung nicht vernachlässigt werden darf, möchte ich in diesem Artikel in drei Fallstudien die emische und individuelle Sichtweise dreier AkteurInnen auf den gegenwärtigen musikalischen Balkanismus thematisieren, die auf unterschiedliche Art in ihn involviert waren bzw. sind. Ich möchte darstellen, wie sie in dieses musikalische Phänomen involviert wurden, welche Erlebnisse sie damit verbinden, was sie darüber denken und wie sie ihre Position und Rolle beurteilen. Die Fallstudien basieren auf leitfadengestützten Interviews, die ich einerseits mit den Sängerinnen Irina Karamarković und Vesna Petković aus Graz, andererseits mit dem Amateur-DJ Jacobo Belbo (Jakob³) aus Halle an der Saale geführt habe.⁴

2 In noch radikalerer Weise hat sich Lila Abu-Lughod gegen generalisierende Ethnographien in der allgemeinen Kulturanthropologie gewandt und stattdessen »ethnographies of the particular« eingefordert (vgl. 1991: 149-157).

3 Jakob hat mich gebeten, seinen bürgerlichen Namen nicht zu veröffentlichen.

4 Interview mit Jakob am 28. Juli 2010, mit Irina Karamarković am 18. März 2011 und mit Vesna Petković am 25. März 2011. Die Interviews wurden auf Deutsch

Balkanismus

Beeinflusst von Edwards Saids (1978) kritischer Analyse des Orientalismus, gibt es seit Anfang der 1990er Jahre eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Blick Nordamerikas, West- und Mitteleuropas auf den Balkan.⁵ Robert Allcock (1991), Milica Bakić-Hayden und Robert M. Hayden (Bakić-Hayden/Hayden 1992; Bakić-Hayden 1995) sahen darin einen orientalistischen Subdiskurs. Maria Todorova (1994) widersprach dieser Ansicht und prägte die Bezeichnung »Balkanismus« für einen dem Orientalismus zwar analogen, aber dennoch unabhängigen hegemonialen Diskurs. In ihrer Abhandlung *Imagining the Balkans* charakterisiert sie den Balkanismus folgendermaßen:

»By being geographically inextricable from Europe, yet culturally constructed as ›the other‹ within, the Balkans have been able to absorb conveniently a number of externalized political, ideological, and cultural frustrations stemming from tensions and contradictions inherent to the regions and societies outside the Balkans. Balkanism became, in time, a convenient substitute for the emotional discharge that orientalism provided, exempting the West from charges of racism, colonialism, eurocentrism, and Christian intolerance against Islam. After all, the Balkans are in Europe; they are white; they are predominantly Christian, and therefore the externalization of frustrations can circumvent the usual racial or religious bias allegations. As in the case of the Orient, the Balkans have served as a repository of negative characteristics against which a positive and self-congratulatory image of ›European‹ and the ›West‹ has been constructed« (Todorova 2009: 188).

geführt und die zitierten Äußerungen behutsam dem deutschen Sprachstandard angepasst.

- 5 Die Bezeichnung »Balkan« ist in verschiedener Hinsicht problematisch: Sie ist mehrdeutig und hat in vielen Sprachen, darunter im Deutschen, eine abwertende Bedeutungskomponente. Hier fehlt der Raum, um die Probleme im Detail zu erörtern (vgl. dazu Todorova 2009: 22-32), deshalb möchte ich ohne größere Ausführungen folgende Begriffsunterscheidung einführen: Mit »Südosteuropa« meine ich in diesem Artikel die geopolitische Region, welche die Nachfolgestaaten Jugoslawiens, Albanien, Rumänien, Bulgarien, Moldawien, Griechenland und den europäischen Teil der Türkei umfasst. »Balkan« fasse ich als Bezeichnung für einen Ort der diskursiven Geografie auf, der durch den balkanistischen Diskurs konstruiert wird und vom geopolitischen Ort Südosteuropa logisch entkoppelt ist. Auch gegen »Südosteuropa« lassen sich einige Einwände vorbringen (vgl. ebd.: 28f.), die jedoch meines Erachtens nicht so stark sind, dass die Bezeichnung wissenschaftlich unbrauchbar wäre. Analog unterscheide ich, Silverman (2007) und Szeman (2009) folgend, zwischen »Roma«, als Oberbegriff für eine weltweit verbreitete und heterogene Gruppe von Menschen, und »Zigeuner«, als Bezeichnung des Stereotyps.

Das übliche Stereotyp des Balkans fasst sie folgendermaßen zusammen: »What has been emphasized about the Balkans is that its inhabitants do not care to conform to the standards of behavior devised as normative by and for the civilized world« (ebd.: 3). »Balkan« stehe für Grausamkeit, ein ungehobeltes Wesen, Instabilität sowie Unberechenbarkeit und sei der Gegenteil zu »Europa«, welches Sauberkeit, Ordnung, Selbstbeherrschung, Charakterstärke, Gesetzestreue, Gerechtigkeit und effiziente Verwaltung verkörpere (vgl. ebd.: 119). Wenngleich zwischen verschiedenen BalkanismusforscherInnen Uneinigkeit darüber herrschen mag, ob der Balkanismus ein eigenständiger Diskurs ist, so besteht die weitgehend einhellige Ansicht, dass der Balkan als negativer Ort der diskursiven Geografie fungiert.

Der balkanistische Diskurs in der Popmusik

Ich teile Todorovas aus Platzgründen hier nicht näher ausgeführte Ansicht, dass der Balkanismus als vom Orientalismus verschieden angesehen werden muss (vgl. auch Fleming 2000). Musikalischer Orientalismus und musikalischer Balkanismus sind trotz Überschneidungen nicht deckungsgleich. Unterschiede bestehen diskursiv, performativ, musikalisch-klanglich und visuell. Todorova charakterisiert den Balkanismus jedoch, vermutlich aufgrund ihrer Fokussierung des politischen und populärwissenschaftlichen Diskurses, in einer Weise, die es schwer macht, ihren Balkanismusbegriff ohne Weiteres auf die Musik zu übertragen. Nicht nur sei der Balkan fast durchgehend, mit Ausnahme von Philhellenismus und Slawophilie, negativ bewertet worden, im Gegensatz zum Orient sei er auch nie Gegenstand von exotistischem Eskapismus mit sexuellen Untertönen gewesen: »The Balkans [...] with their unimaginative concreteness, and almost total lack of wealth, induced a straightforward attitude, usually negative, but rarely nuanced« (Todorova 2009: 14). Hier besteht im musikalischen Balkanismus ein signifikanter qualitativer Unterschied und die musikwissenschaftliche Forschung führt zu einer konstruktiven Kritik und weiteren Ausdifferenzierung des Balkanismusbegriffs.

Alenka Barber-Kersovan hat auf die Romantisierung und Neubewertung des Balkans im aktuellen musikalischen Balkanismus hingewiesen, und ich folge ihr darin, den Balkan in dieser Hinsicht als emotionales Territorium zu bezeichnen, eine Projektionsfläche für exotistische Sehnsüchte, die geographisch diffus irgendwo zwischen Istanbul und Budapest liegt (vgl. Barber-Kersovan 2006: 92-94). Richard Schubert (2009a: 114) spricht von der Kreuzung dreier Exotismen: »Orientalismus, Mediterranismo sowie Slawo-

philie«. Teilweise ist der Balkan vollkommen abgelöst von Südosteuropa, beispielsweise wenn die sizilianische Banda Ionica auf Shantels *Bucovina Club*-Sampler vertreten ist. Ferner ist eine Tendenz zur »wholesale identification of the Balkans and Gypsies« (Szeman 2009:114) festzustellen, und verschiedene Äußerungen, die ich während meiner Feldforschung zu hören bekommen habe, deuten darauf hin, dass auch Klezmer und die jüdische Kultur Osteuropas ein Bestandteil des musikalischen Balkans sind.

Manche Balkanstereotype bleiben bestehen, bekommen aber eine positive Konnotation, andere werden ausgeblendet, neue kommen hinzu:⁶ Die Wildheit, Unberechenbarkeit und verschwitzte Unsauberkeit, gepaart mit Šljivovica, wird für die Dauer einer Party oder eines Konzerts willkommener Gegenentwurf zum rationalen, sauberen, »europäischen« Alltag. Im Booklet zu *Bucovina Club* heißt es über Shantels Partys:

»Das Publikum ist außer sich, wirft die Arme in die Luft und feuert den DJ an, der selbstvergessen unter einem Stoff-Baldachin thront wie ein entrückter Sultan. Manche halten sogar ihr Handy an die Boxen, um entfernte Freunde an dem Ereignis teilhaben zu lassen. Andere werfen Geldscheine in die Luft und lassen sie über ihre Köpfe regnen, oder proben sich in Gruppen in komplizierten Bauchtanz-Schritten« (Bax 2003).

Als paradigmatisch für diese Fantasie der dionysischen Ekstase können die Hochzeitsszenen aus Kusturicas Film *Underground* angesehen werden, deren Bilder mit dem von Goran Bregović komponierten und vom Boban Marković Orkestar eingespielten ko-paradigmatischen Soundtrack, dem »irrwitzigen Blaskapellen-Sound des wilden Ostens« (ebd.), verknüpft sind. In ähnlicher Weise ist der Balkan ein manchmal etwas chaotischer Ort, an dem nicht alles durchorganisiert ist, wodurch dort noch wirkliche Abenteuer möglich sind.

Ein charakteristischer Unterschied des musikalischen Balkanismus im Vergleich zu Todorovas Bestimmung ist die Sexualisierung des Balkans. Das männliche Image besteht zum einen aus herbem Machismo und einem gewissen Gangster-Chic: Anzug, Dreitagebart bzw. Schnurrbart und Sonnenbrille. Dieser Habitus wird mitunter von Rezipienten bei Partys oder Konzerten aufgegriffen. Ein alternatives männliches Stereotyp ist der ekstatisch-virtuos spielende Zigeuner. Für das weibliche Image gibt es mehrere Paradigmen, zunächst die »Naturschönheit«, entweder als bäuerliches Mädchen in folkloristischer Kleidung oder als mysteriös-orientalisches »Zigeunermäd-

6 Eine polemisch-satirische und selbstkritische Darstellung des musikalischen Balkanismus gibt der Begründer des Wiener Balkan Fever-Festivals Richard Schuberth (2009a; 2009b).

chen«. ⁷ Hier wird an bekannte Klischees über die Bäuerlichkeit und Traditionalität des Balkans (vgl. Allcock 1991: 178) und an Motive der Zigeunerromantik, z.B. die Figur Carmen (vgl. Baumann 1996: 96-107), angeknüpft. Ein anderes Stereotyp ist die etwas verruchte Femme fatale im Retrokleid, wie sie z.B. von Natalija in *Underground* verkörpert wird. Sofern Rezipientinnen für die Dauer der Party einen balkanischen Habitus annehmen, scheint es dieser zu sein. Schließlich gibt es den fast pornografisch anmutenden Turbofolk-Chic, orientiert an der vorherrschenden Darstellung großbrüstiger Sängerinnen in südosteuropäischen Popmusikgenres wie Turbofolk, Muzică Orientală oder Chalga, ⁸ der teilweise ironisch rezipiert wird.

Ich behaupte nicht, dass die angeführten Merkmale des musikalischen Balkanismus immer vollständig und in gleicher Intensität in allen seinen Ausprägungen vorhanden sind – der musikalische Balkanismus ist vielschichtig und es gibt Unterschiede zwischen dem Balkan Fever-Festival in Wien und dem Bucovina Club in Frankfurt. Ich habe eine teils thesenhafte Zusammenstellung von Elementen der balkanistischen Ideologie in der Pop- und Weltmusik gegeben. Festzustellen ist, dass die Stereotypisierung einer geografisch-kulturell definierten Gruppe, selbst wenn es sich um positiv bewertete Generalisierungen handelt (z.B. »Menschen vom Balkan sind emotionaler und können noch richtig feiern.«), in der Tendenz dennoch rassistisch ist, zumal die vermeintlich positive Eigenschaft beispielsweise im rationalen Kontext des Berufslebens zu Benachteiligungen führen können (vgl. Terkessidis 2004: 99). Die Ideologie des musikalischen Balkanismus lässt sich zusammenfassend als eine Ästhetisierung des Marginalen charakterisieren: ⁹ Südosteuropa ist in Bezug auf das restliche Europa wirtschaftlich und politisch marginalisiert. Menschen aus Südosteuropa haftet das Image des Armen und des Kriminellen an, zu denken ist an die Rede von »Rumänenbanden«, und sind als MigrantInnen außerhalb Südosteuropas marginalisiert. Roma sind weltweit ein marginalisierter Teil der Gesellschaft.

7 Vgl. das Foto »Vesna rolling a beat in Guca [sic!]<« im Booklet zu Shantels *Bucovina Club Vol. 2* resp. das CD-Cover von *BalkanBeats Vol. 2*.

8 Vgl. zu diesen miteinander verwandten Genres u.a. Rasmussen 2007, Beissinger 2007 und Kurkela 2007.

9 Die Ästhetisierung des Marginalen spielt auch in den Filmen Kusturicas eine zentrale Rolle und ich vermute, dass diese Parallelität nicht zufällig ist (vgl. Gocić 2001: 47-63).

Fallstudie 1: Jakob/DJ Jacobo Belbo

Jakob (geb. 1988) ist in Halle an der Saale aufgewachsen und studiert dort Ethnologie und Politikwissenschaft. Jakobs musikalischer Werdegang begann mit musikalischer Früherziehung, ab 1996 bekam er auf eigenen Wunsch Violinenunterricht. Er sang im Stadtsingechor zu Halle als Sopran, nach dem Stimmbruch noch einige Zeit als Bass. Die klassische, vor allem geistliche Chormusik gefiel ihm jedoch nie besonders, einerseits musikalisch, andererseits missfiel ihm die eingeforderte Körperdisziplin, da er, wie er sagt, eher ein hyperaktives Kind gewesen sei. Das Mitwirken bei Operaufführungen, u.a. als erster Knabe in der *Zauberflöte*, die Kombination von Singen und Schauspielen, die erhöhte körperliche Aktivität gefiel ihm besser. Mit 16 Jahren begann er in einer Band Violine zu spielen, mit der er einige Auftritte hatte. Diese Band, die aus ihm und zwei Freunden bestand, die Gitarre spielten und sangen, spielten deutschsprachige Singer/Songwriter-Musik im Stil von Funny van Dannen oder Götz Widmann. 2006 löste sich die Band auf, zur gleichen Zeit stieg er auch aus dem Chor aus. Seitdem hat Jakob nicht mehr aktiv Musik gemacht. Sein musikalisches Rezeptionsverhalten beschreibt er als ein Sammeln: Er hat alles gehört, was ihm in irgendeiner Weise in die Finger gekommen ist, und er kann vielen Musikrichtungen etwas abgewinnen, europäischer klassischer Musik genauso wie verschiedenen Rock- oder Technostilen. Er hört häufig Musik, sei es zu Hause oder wenn er auf der Straße unterwegs ist, immer jedoch bewusst ausgewählt, nie im »Shuffle-Modus«.

Seit dem Winter 2009/2010 legt Jakob gelegentlich als DJ Jacobo Belbo auf, zunächst einige Male in der Radiosendung eines Bekannten im Halle-schen freien Radiosender Corax, dann auf Partys. Ich habe ihn zweimal als DJ erlebt, jeweils bei Partys, die von der Fachschaft der Ethnologie veranstaltet wurden. Bei der Ethnolounge (vgl. Abb. 2) am 8. Juli 2010 im links-alternativen Kulturzentrum VL waren ca. 150 Besucher zugegen, und während Jakob auflegte, war die Tanzfläche durchgehend gefüllt. Einerseits gefällt es ihm, die Leute zum Tanzen zu bringen: »Es ist einfach genial, wenn der Laden voll ist, so wie es bei der Ethnolounge war, und alle tanzen.« Selbst Musik zu produzieren, ist ihm nicht wichtig, da es ohnehin schon zu viel schlechte Musik am Markt gebe: »Lieber filtere ich für die Leute die Musik, als noch mehr Musik zu produzieren.« Andererseits ist ihm aber auch die »Selbstdarstellung« als DJ wichtig: »Ich stehe da, man sieht mich, man hört mich, dann bin ich präsent. Das ist ganz wichtig, das war bei mir immer beim Musikmachen wichtig, das gehörte mit dazu.« Die Musik,

die er spielt, nennt er »Balkan«: »Ich sag immer ganz pauschal Balkan. Balkan, das ist kurz und knapp.« Darunter ist beispielsweise Musik von der Mahala Raï Banda, der Balkan Beat Box, Shantel oder La Cherga zu verstehen. Zu dieser Musik ist er etwa 2008 gekommen, wobei er als wichtig hervorhebt, dass er vorher Klezmer gehört hat, den er über seine Eltern kennenlernte, und französische Skabands wie Babylon Circus – Musik, die »mit Trompeten« und »lebendig« sei und zu welcher »man immer schön tanzen« könne. Schließlich sah er Emir Kusturicas Film *Schwarze Katze, Weißer Kater* (1998): »Ich glaube, das hatte so einen ganz, ganz großen Einfluss darauf, dass ich diese Musik und aber auch diese von mir implizierte Lebensart irgendwie bewundere.« Ihm ist allerdings bewusst, dass die Musik, die in Deutschland als Balkanmusik bezeichnet wird und die er auflegt, nicht viel mit der Popmusik in Südosteuropa, z.B. Manele bzw. Muzică Orientală in Rumänien, zu tun hat.



Abb. 2: Flyer für die Ethnolounge am 8. Juli 2010 im VL in Halle an der Saale (Flyer im Archiv des Autors).

Die angesprochene Lebensart charakterisiert er folgendermaßen:

»Wenn man sich das rational überlegt, ist das vielleicht schon sehr oder ein wenig naiv, könnte man sagen. Aber was ich damit verbinde, ist diese Unbe-

schwertheit: optimistisch sein, tanzen können, fröhlich sein und einfach so Last abwerfen, was für mich ganz wichtig ist. Ich bin einfach auch ein optimistischer Mensch und für mich ist das optimistische Musik, die mich total bestärkt. Das Leben ist gut, die Leute um mich herum sind gut und ich fühle mich wohl. Das ist Musik [...], bei der ich tanzen kann, was für mich ganz wichtig ist, wo ich wirklich aus mir herausgehen kann, wo ich wirklich Bewegung habe, wo ich mich bewege und wo die Leute sich um mich herum bewegen. [...] Also Musik, bei der ich einfach nur dasitze und nicht selbst irgendwie partizipiere, die geht an mir vorbei. Aber das ist Musik, mit der ich so eine bestimmte Lebensart verbinde, so eine Leichtigkeit, so ein Nicht-alles-korrekt-Nehmen und Nicht-alles-auf-die-Goldwaage-Legen, [...] ein Freiheitsgefühl. Das sind diese ganzen [...] Worthülsen, die man mit einem herumschleppt, die man irgendwann mal lernt: Freiheit, Glücklich-Sein, Glück, Zufriedenheit und so, die dann durch solche Musik und das Erleben einfach gefüllt werden. [...] Diese Worthülsen zu füllen, das gelingt mir durch solche Musik, mit dieser Musik. Und das ist für mich ganz schön, weil das ist das, wie ich leben möchte.«

Dieses Lebensgefühl möchte sich Jakob auch von der Party mit in den Alltag nehmen. In der Musik sieht er Gefühle, die er hat, und Vorstellungen von einem Leben jenseits des »gesellschaftlichen Korsetts« und der »Rollen-erwartungen« ausgedrückt: »Einfach leben, wie man's möchte, ohne sich einen Kopf darum zu machen: Wie sehe ich aus? Was denken die anderen Leute von mir? Bin ich jetzt akzeptiert, bin ich nicht akzeptiert?« Jakob identifiziert auch einen Zusammenhang zwischen Musikgeschmack und Lebenseinstellung:

»Leute, die nicht in so einer verschwimmenden Masse von Mainstreammusik unterwegs sind, die sind irgendwie anders. Und Balkan hören meistens auch Leute, die mir persönlich sympathisch sind. Also da decken sich meine persönlichen Lebenseinstellungen und Vorstellungen, wie ich leben möchte, mit denen von denen, die das auch hören. Und da merke ich einfach, ok, das sind die Leute, mit denen sich meine Interessen decken. Das sind die Leute, mit denen ich was anfangen kann und deswegen ist das meine Musik.«

Jakob war einmal zwei Wochen in Rumänien, würde aber gerne mehr von Südosteuropa sehen, weil er Europa als seine Heimat im weiteren Sinne, als Teil seiner Identität auffasst und andere Gegenden bereits sehr gut kennt. Er findet die Region spannend, weil er in ihr einen »krassen Gegensatz zu uns«, zum »Sauber-Sterilen« sieht, räumt jedoch auch ein, dass es sich dabei um eine Art »Ethnokitsch« handelt, um »dieses romantische ›Ich finde irgendwo ein Land, wo ich glücklich in der Hängematte leben kann««. Ihm ist die Vielschichtigkeit der südosteuropäischen Gesellschaften und das Vor-

handensein von Problemen bewusst, ist aber dennoch der Meinung, dass die Menschen dort tendenziell weniger kühl und egoistisch, sondern herzlicher sind und eine offenere Lebenseinstellung haben.

Fallstudie 2: Vesna Petković

Vesna Petković wurde 1974 in Niš im heutigen Serbien geboren und wuchs in einer musikalischen Familie auf. Nach ersten musikalischen Aktivitäten als Sängerin in Rhythm'n'Blues- und Rockbands zog sie 1996 nach Graz, um Jazzgesang zu studieren. 1998/99 sang sie am Grazer Schauspielhaus in *The Black Rider*, einer Interpretation des Freischütz-Stoffes durch William S. Burroughs und Tom Waits, dessen musikalischer Leiter der Pianist Sandy Lopičić war. Aus dem Musikensemble der Grazer *Black Rider*-Inszenierung entstand das SLO, mit dem Vesna auf Tour ging und die beiden CDs *Border Confusion* (2001) und *Balkea* (2004) veröffentlichte.¹⁰ Diese Zeit, die Aufnahmen und die Tourneen haben Vesna sehr viel Spaß gemacht. Das SLO spielt im Augenblick nur noch sporadisch, Vesna sagt aber: »Das war eine super Erfahrung, auf jeden Fall. Und ich hoffe, wir kommen irgendwann wieder zusammen, um etwas zu machen. Schauen mer mal.« Besonders gefiel ihr der dreistimmige Gesang:

»Das hat mich persönlich an meine Familie erinnert, weil ich hab' zwei Schwestern und wir haben immer zu dritt gesungen. Dann hab' ich diese Konstellation da wieder gehabt mit Irina [Karamarković] und Nataša [Mir-ković-De Ro]. Das war einfach großartig.«

2005 begann Vesna mit Shantel zusammenzuarbeiten, der auf das SLO aufmerksam geworden war und von dessen Song »Da Zna Zora« er auf *Bucovina Club Vol. 2* einen Remix veröffentlichte. Vesna wurde mit einigen anderen Musikern des SLO Teil der Liveband von Shantel, dem *Bucovina Club Orkestar*, und ging mit ihm bis 2008 auf Tour. Auf dem Album *Disko Partizani!* sang sie bei einigen Songs, und durch das von ihr gesungene rumänische bzw. serbische Wort »Țiganizația«/»Ciganizacija« (»Zigeunerisierung«) im Titellied des Albums wurde ihre Stimme – wenngleich nicht Vesna als Sängerin – vermutlich bekannter als durch ihre übrigen musikalischen Aktivitäten. 2008 beendete sie die musikalische Zusammenarbeit mit Shantel. Vesna betont, dass diese Zeit für sie eine »Riesenerfahrung« im »Showbusiness« war: »Vor 120.000 Menschen zu stehen, ist schon eine andere Ebene. Ich hab' aber sehr viel über meine Stimme gelernt, wie man eigentlich als

¹⁰ Zum Sandy Lopičić Orkestar vgl. auch Barber-Kersovan (2009: 240f).

Stimme arbeiten muss und was man technisch so alles machen muss, wenn es megalaut ist.« Letzten Endes hatte sie den Eindruck, dass das mit über 30 Jahren nicht mehr ganz ihre Sache ist, sondern eher etwas für jemanden Anfang 20. Als Jazzsängerin fehlte ihr die intimere Jazzclub-Atmosphäre und außerdem die Freiheit zu improvisieren. Sie hatte auch das Gefühl, dass die Musik für die KonzertbesucherInnen nicht wirklich von Bedeutung war: »Also die Leute haben nichts mehr gecheckt. Du siehst, dass die ganzen Leute vor dir einfach betrunken sind.« In dieser Hinsicht ist auch folgende Anekdote aufschlussreich, die mir Vesna erzählte:

»Nach drei Jahren Spielen beim Shantel hab ich das erste Mal in meinem Leben einen Minirock auf der Bühne angezogen und ich hab eine rote Strumpfhose angehabt. Sonst bin ich immer in Hose und in schwarz auf die Bühne. Und dann kommt ein Fan und sagt: ›Wow, ihr habt eine neue Sängerin, die ist toll.‹ Da hab ich gedacht: What the fuck? Was tu ich da?«

Wenngleich Vesna aufhörte bei Shantel zu singen, so ist sie weiterhin bei einem Sublabel seiner Plattenfirma Essay Recordings unter Vertrag, die schon 2007 ihr Album *A New One* veröffentlichte. 2011 soll ein neues Album erscheinen, an dem sie zur Zeit des Interviews noch arbeitete. Auf *A New One* singt sie, begleitet von einem Quintett, Eigenkompositionen und Jazz-Arrangements von traditionellen serbischen Liedern. Unter ihren vielfältigen Tätigkeiten soll hier nur hervorgehoben werden, dass sie im Sandala Orkestar singt, einem kleineren Ableger des SLO, der auch musikalisch in dessen Tradition steht, und dass sie den multikulturellen Frauenchor Sosamma leitet. Dass sie jedoch einmal so viel Musik machen würde, die in der einen oder anderen Weise Balkan-Assoziationen hat, hätte sie sich zu Beginn ihres Studiums nicht gedacht.

»Balkan« ist für Vesna eine diffuse Bezeichnung, ein Topf, in den alles Mögliche geworfen wird. Wenn ihre Musik z.B. in Konzertankündigungen als Balkan-Jazz bezeichnet wird, ist das für sie ein Kompromiss:

»Wenn ich eine Bezeichnung für mein Projekt geben muss, dann fragen die mich: ›In drei Worten, was würdest du sagen? Womit soll man das irgendwie beschreiben?‹ Dann sag ich immer Jazz, weil das ist das, was ich größtenteils mache. Und dann: ›Ist das nicht Balkan?‹ Die kommt immer, diese Frage. Und was willst du dann sagen? ›Was verstehst du darunter?‹ Und dann kann man zwei Stunden drüber diskutieren. Es ist halt einfacher ›Balkan‹ zu sagen, leider ist das so.«

Sie hat auch über alternative Bezeichnungen nachgedacht, z.B. »World Music«, was zwar auch nicht unproblematisch sei, aber treffender, da sie ja

nicht nur Musik vom Balkan spiele, sondern aus verschiedenen Teilen der Welt.

Vesna versteht die Musik, die unter dem Label »Balkan« vermarktet wird, vor allem als eine Folge der Migration von Menschen aus Südosteuropa, sei es wegen der Kriege im zerfallenen Jugoslawien oder aus anderen Gründen. Diese Menschen hätten die traditionelle Musik, die sie aus ihrer Heimat mitbrachten, mit dem vermischt, was sie in Österreich und Deutschland vorfanden. Daher gebe es die Balkanmusik in diesem Sinne auch in Südosteuropa gar nicht. Die musikalische Balkanbegeisterung, mit der sie durch das SLO bereits früh konfrontiert wurde, beurteilt sie ambivalent. Als Grund für die Popularität von Balkanpartys nennt sie:

»Da kann man die Sau rauslassen. [...] Nach fünf Tagen schwerer Arbeit im Büro und so suchst du dir am Wochenende irgendwo eine gute Party mit Schnaps und mit Wodka oder was auch immer. Dann gehst du halt zu einer Balkanparty. [...] Viele tanzen gerne dazu, das ist es halt.«

Sie bedauert allerdings, dass diese Tanzmusik auf den Partys häufig sehr reduziert ist, z.B. wird auf 7/8- oder 9/8-Takte aus Rücksicht auf das hiesige Publikum verzichtet. Darüber hinaus ärgert sie die Banalität von einem großen Teil dieser Musik: Hauptsache Beat und Bass sind laut, dazu werden Samples montiert. »Sobald es ein bisschen orientalisches klingt, kann man schon ein paar Samples daraus machen.« Sie kritisiert die Respektlosigkeit gegenüber den gesampleten MusikerInnen, z.B. serbischen oder rumänischen Blasorchestern. Auch an den Jazzsektor hat Vesna hohe Ansprüche:

»Du musst die Sprache von beiden kennen. Du musst im Jazz Charlie Parker kennen und so, die ganze Geschichte dahinter, die musikalische Sprache, genauso wie Esmā Redžepova, Šaban Bajramović, Fejat Sejdić oder Boban Marković. Du musst den Respekt dafür haben.«

Vesna sieht aber durchaus positive Tendenzen in der Balkanbegeisterung. Durch die Popularität von Balkanpartys seien viele Musiken einem breiteren Publikum überhaupt erst bekannt geworden, z.B. auch durch die *Bucovina Club*-Sampler Shantels. Goran Bregovićs Musik hat sie früher »gehasst«, heute sagt sie, »die Türen hat er schon geöffnet«, wemgleich er mehr aus seiner Musik machen könnte. Sie gibt zu bedenken, dass

»in den letzten 15 Jahren [mehr passiert ist] als in den letzten zwei-, dreihundert Jahren, was die Musik betrifft. Die Balkanleute waren immer da und haben für die österreichisch-ungarische Monarchie gekämpft und so, aber trotzdem ist es nicht durchgedrungen. Es ist immer hermetisch abgeschlossen gewesen und jetzt erst hat es sich geöffnet. Und das ist mal ein Schritt voran.«

Durch die Balkanbegeisterung habe es also eine Art kulturelles Empowerment gegeben und das Publikum sei auch nicht bloß bei der Partymusik stehen geblieben. »Die Leute haben die traditionelle Musik kennengelernt, die haben auch die traditionellen Künstler kennengelernt. Also mittlerweile wissen viele, wer Esmā Redžepova ist, wer Šaban Bajramović war.«

Sie hofft auch auf eine Ausdifferenzierung des Musikbereichs, in dem nicht mehr alles in einen Topf geworfen wird, so wie jetzt auch bei der Bezeichnung »Latin« differenziert werde. Das Partypublikum würde auch älter und wolle teilweise nicht mehr nur tanzen gehen: »Die gehen tiefer in die Musik rein, die Musikliebhaber in dem Fall. Und das ist genau der Punkt, wo ich gerne weitermachen möchte.« Als Orientierungspunkte sieht sie für sich z.B. das Mahavishnu Orchestra oder Weather Report, die als Jazz-Fusion-Bands auch ein größeres Publikum erreicht hätten, wenngleich der Erfolg nicht so leicht zu haben sei, wie mit der Partymusik: »Es geht sicher, aber es geht nicht so schnell. Es ist nicht so instant. Es ist nicht für jetzt, für diesen Moment und es steht sehr viel Arbeit dahinter, musikalisch gesehen.« Sie wartet darauf, dass sich der Hype gelegt hat: »Ich warte, bis das vorbei ist. Ich hoffe ich bleib gesund und erlebe die Zeit, wo die Leute ein bisschen mehr haben wollen als jetzt. Und ich arbeite sehr viel, dass das später auch funktioniert.«

Fallstudie 3: Irina Karamarković

Irina Karamarkovićs Biografie weist Ähnlichkeiten zu Vesnas auf und ihre Wege haben sich nicht nur gekreuzt, sondern verliefen zeitweilig parallel. Geboren wurde sie 1978 in Priština im Kosovo. Ihre Mutter ist klassische Komponistin, ebenso war ihr Großvater Komponist, über ihren Vater kam sie mit Rockmusik in Kontakt. Sie bekam schon früh Unterricht auf verschiedenen Instrumenten, und als Teenagerin sang sie in Rockbands, lernte dann aber auch mehr und mehr Jazz kennen. Später arbeitete sie als Studio-Musikerin, trat im Fernsehen auf und war Radiomoderatorin. Seit ihrer Jugend ist sie auch literarisch tätig, und in der Zeit der ersten Kriege im zerfallenden Jugoslawien begann ihr friedens- und kulturpolitisches Engagement, das sie bis heute fortsetzt.

Ende 1997 kam sie nach Graz, um Jazzgesang zu studieren, kurz bevor im März 1998 die Kämpfe im Kosovo begannen. Als Nicht-EU-Bürgerin ohne Arbeitserlaubnis, die zudem noch kein Deutsch konnte, war sie in Graz isoliert. Schließlich wurde sie Mitglied des *Black Rider*-Ensembles und sang in der Folge auch im SLO. Im Interview erwähnt sie das erste Konzert des SLO,

das 1999, drei Tage nach Beginn der NATO-Angriffe auf Jugoslawien, stattfand:

»Das war natürlich auch ein Statement: Jetzt machen wir ein türkisches Lied, ein bulgarisches, ein mazedonisches, obwohl die Türken, Griechen und Bulgaren nicht einer Meinung sind, was Mazedonien ist. Und ich singe auf Albanisch, obwohl meine Herkunft nur teilweise albanisch ist usw. [...] Wir zeigten, dass die Leute sich dort nicht ausschließlich damit beschäftigen einander zu massakrieren, sondern es gibt auch ein bisschen Musik und so.«

Für Irina ist es insgesamt ein positiver Aspekt der Balkanbegeisterung, dass sich die Menschen für die Region interessieren. »Ich freue mich immer, wenn die Menschen offen sind und über andere Kulturen und Länder neue Sachen erfahren wollen.« Ursache für den Erfolg des Labels »Balkan« ist in ihren Augen der Umstand, dass viel Musik aus Südosteuropa tanzbar und musikalisch interessant, vor allem rhythmisch komplexer ist als man es in Deutschland und Österreich gewohnt ist. Andererseits identifiziert sie auch Exotismus von Seiten der RezipientInnen als einen Grund: »Balkan ist der letzte exotische Ort, eine Oase, wo die Menschen sieben Tage lang Hochzeiten feiern, wie in Kusturica-Filmen, wo Polizei und Staat nicht funktionieren usw.«

Diese vorhandene Oberflächlichkeit in der Vermarktung, die Ignoranz gegenüber der Tatsache, dass es eine Vielzahl von Traditionen in Südosteuropa gibt, und die klischeehafte Darstellung stören Irina:

»Natürlich kann man jetzt nicht von allen Konsumenten und Konsumentinnen erwarten, dass die sich jetzt geopolitisch mit der Region auseinandersetzen. Aber ich finde, dass es mehr Aufklärung geben sollte, von Seiten der Künstler und Künstlerinnen vor allem, die sich thematisch damit beschäftigen.«

Irina selbst verpackt solche Aufklärungsarbeit mitunter in ihre Musik. Im Titellied des SLO-Albums *Balkea*, dessen Text sie verfasst hat, hält sie dem Balkezmi, dem Balkanfieber den Spiegel vor: »Oder seid ihr verrückt und habt eure Wahrnehmung verloren, während ihr da Balkea, Balkea, Balkea singt. Glaubt ihr wirklich aufgrund dieser Lieder die Wahrheit unserer Geschichten erkannt zu haben?«¹¹ Noch kritischer wird sie im Lied »What A Wonderful Life« vom ersten Album der Band La Cherga, bei der sie eine Zeit lang gesungen hat und die musikalisch Dub, Ska, Elektro und Musik aus Südosteuropa vermischt. Hier stellt sie mit übertriebenem, »balkanischen« Akzent provokante Fragen: »Oh, you love to dance in the disco club? Yes! And you like to drink Šljivovica and meet interesting, exotic people? And you

11 Deutsche Übersetzung aus dem Serbischen im Booklet zu *Balkea*.

like to romanticize them?« Auf die Frage, ob sie glaubt, dass solche kritischen Töne beim Publikum ankommen, antwortet Irina: »Ich freue mich, wenn die Menschen es erfahren. Aber wenn sie es nicht unbedingt gecheckt haben, was ich gesagt habe, ist das schade, aber life goes on.«

Irina sang bei einigen Konzerten von Shantel, allerdings fehlte ihr durch das Touren die Zeit für ihre persönlichen Projekte. Aus Zeitgründen und aufgrund notwendiger Prioritätensetzung hörte sie auch auf, bei La Cherga zu singen. Ähnlich wie Vesna fehlte ihr bei diesen Projekten die Freiheit improvisierter Musik. Sie möchte, wie in ihrer bisherigen Karriere, weiterhin mit verschiedenen Besetzungen experimentieren und sich musikalisch weiterentwickeln. Zu ihren persönlichen Projekten gehören das Konzeptalbum *Sounds Of Kosovo* (2007), das sie mit der LA BigBand aufgenommen hat, und *Songs From Kosovo* (2009), bei dem sie von einem Trio begleitet wird. *Sounds Of Kosovo* ist eine »Big Band-Symphonie«, ein Kommentar zur Geschichte und Kultur des Kosovos, bestehend aus Neukompositionen mit albanischen, serbischen, türkischen, englischen und deutschen Texten. Auf *Songs From Kosovo* hat sie serbische und albanische Lieder in Jazzarrangements verarbeitet. Dabei verstand sie sich explizit nicht als traditionelle Musikerin, sondern als Jazzmusikerin:

»Meine Sprache ist Jazz, weil ich glaube, dass ich mich darin gut artikulieren kann, also werde ich es auch so umsetzen. Das Traditionelle muss mir natürlich bekannt sein, bevor ich es verändere, aber ich hatte keine Ambitionen, traditionelle Musik zu machen.«

Als sie noch im Kosovo lebte, interessierte sie sich nicht sonderlich für die traditionelle Musik ihrer Umgebung, sondern wollte Neues kennenlernen. Das änderte sich, als sie in Graz war:

»Wenn du dann hier bist, völlig abgetrennt von deinen Wurzeln, in jedem Sinne, dann denkst du: Okay, du bist eine der wenigen Personen, die sich ein bisschen auskennt und diese Kultur und diese Traditionen auf eine hoffentlich würdige Art und Weise den anderen Menschen annähern kann.«

Die Balkanbegeisterung hat Irina ihrer Ansicht nach auf jeden Fall bei ihrer Karriere geholfen. Allerdings ist es für sie ein »zweischneidiges Schwert«. Einerseits wurde sie durch das SLO bekannt, und gerade in der Anfangszeit waren die Auftritte für sie »existenziell sehr wichtig«. Allerdings wird sie auch immer wieder unmittelbar mit den Klischees konfrontiert, die vom Balkan im Umlauf sind. Die Musikvermarkter erwarten niemanden, der am Institut für Jazzforschung seine Dissertation über südosteuropäische Musiker in der österreichischen Jazzszene schreibt und Kritische Theorie liest, wie sie sagt, sondern »eine Sängerin sollte möglichst völlig unausgebildet sein,

sollte bei den Balkanpartys mit ihren Brüsten wackeln, kurze Röcke tragen und lustig sein«. Ihrer Herkunft, diffus als Balkan wahrgenommen, wird mehr Bedeutung zugeschrieben als ihrer Ausbildung:

»Ich habe eine klassische Jazzausbildung, eigentlich kenne ich mich besser mit Charles Mingus aus als mit Volkstraditionen aus Rumänien. Und die Menschen, die mich für Konzerte engagieren möchten, erwarten oft von mir, dass ich das alles kenne, [...] weil ich aus dem Kosovo komme, ganz egal, dass der Kosovo ziemlich weit entfernt ist von Rumänien. Und in Rumänien war ich auch nicht und ich spreche die Sprache auch nicht. [...] Oder halt bei der Plattenvermarktung: Niemand erwartet von mir die nächste Version von ›Summertime‹ oder was weiß ich. Die erwarten irgendwas, was aus der [Balkan-]Richtung kommt. Also als Musiker, Musikerin, Künstler, Künstlerin wirst du sehr oft als Exot oder als Exotin vermarktet. Und das ist ein Stempel, das ist ein Backgroundstempel.«

Abschließende Worte

Die drei Fallstudien bieten interessante Einblicke in die Perspektive der AkteurInnen des aktuellen musikalischen Balkanismus, der RezipientInnen und ProduzentInnen. Sie haben zunächst als Einzelfälle, im oben beschriebenen Sinne einer »subject-centered musical ethnography«, Erkenntniswert. Es sind Studien individueller Musikkulturen. Ob und inwiefern sie repräsentativ für größere Gruppen von Menschen sind, muss und soll hier offenbleiben. In jedem Fall ergeben sich Ansatzpunkte für weiterführende Untersuchungen.

Auffällig an Jakobs Äußerungen ist der hohe Grad der Reflexion, der sicherlich nicht zuletzt dem Umstand geschuldet ist, dass er Ethnologie studiert. Er ist sich bewusst, dass die von ihm geschätzte Balkanmusik nur wenig oder nichts mit Musik aus Südosteuropa zu tun hat. Ebenso spricht er selbst von »Ethnokitsch«, wenn er sich einen Balkan vorstellt, in dem seine Vorstellungen von Freiheit, Zufriedenheit Gelassenheit und Altruismus verwirklicht sind. Gerade hier bleibt fraglich, inwiefern Jakob für die HörerInnen von Balkanpop repräsentativ ist oder ob hier nicht doch eher von einer »vereinnahmenden Exotisierung des Fremden bei gleichzeitiger Verweigerung sozialer und ökonomischer Teilhabe« (Eickelpasch/Rademachers 2004: 111) gesprochen werden muss. Größer angelegte Rezeptionsstudien wären zur Klärung dieser Frage notwendig. Weitere Forschungsergebnisse, die ich an anderer Stelle präsentiert habe (vgl. Sharif 2011: 85-88), deuten jedoch auf eine hohe Varianz der Ansichten und Vorstellungen bei RezipientInnen und gleichzeitigen ProduzentInnen des musikalischen Balkanismus hin.

Vesna und Irina haben nicht nur ähnliche Biografien, sie vertreten mitunter auch sehr ähnliche Ansichten. Da diese Koinzidenz zwischen Lebenslauf und geäußerten Meinungen vermutlich nicht zufällig ist, wäre es wünschenswert, die Ansichten anderer am musikalischen Balkanismus beteiligter ProduzentInnen zu erforschen, da auch hier mit einer Diversität der Sichtweisen zu rechnen ist. In Vesnas und Irinas Ansichten zeichnen sich jedoch einige Kernpunkte ab. Beide begrüßen in jedem Fall das Interesse an anderen Menschen und Kulturen, in diesem Fall die Auseinandersetzung mit Südosteuropa. Kritisch sehen sie an der Balkanbegeisterung die Reduzierung der musikalischen Eigenarten und die Nivellierung der kulturellen Vielfalt auf das Label »Balkan«, die gleichzeitig mit Stereotypen und Klischees verknüpft wird. Sie fordern jedoch auch keine tatsächlich oder vermeintlich authentische Reproduktion musikalischer Traditionen, sondern verfolgen in ihrer eigenen musikalischen Praxis die Strategie produktiver Auseinandersetzung und Weiterentwicklung. Entscheidend ist ihnen hingegen der Respekt und die fundierte Kenntnis der Musiken, aus denen geschöpft wird, sei es traditionelle südosteuropäische Musik oder Jazz. Wenngleich sie beide in ihrer Karriere von der Balkanbegeisterung profitiert haben, wollen sie angesichts ihrer vielfältigen musikalischen Tätigkeit jedoch nicht in der »Balkan«-Schublade gefangen sein.

Literatur

- Abu-Lughod, Lila (1991). »Writing Against Culture.« In: *Recapturing Anthropology. Working in the Present*. Hg. v. Richard G. Fox. Santa Fe: School of American Research Press, S. 137-162.
- Allcock, John B. (1991). »Constructing the Balkans.« In: *Black Lambs and Grey Falcons: Women Travellers in the Balkans*. Hg. v. John B. Allcock u. Antonia Young. Bradford: Bradford University Press, S. 170-191.
- Bakić-Hayden, Milica (1995). »Nesting Orientalisms: The Case of Former Yugoslavia.« In: *Slavic Review* 54:4, S. 917-931.
- Bakić-Hayden, Milica / Hayden, Robert M. (1992). »Orientalist Variations on the Theme »Balkans«: Symbolic Geography in Recent Yugoslav Cultural Politics.« In: *Slavic Review* 51:1, S. 1-15.
- Barber-Kersovan, Alenka (2006). »Rock den Balkan! Die musikalische Rekonstruktion des Balkans als emotionales Territorium.« In: *Cut and paste. Schnittmuster populärer Musik der Gegenwart*. Hg. v. Dietrich Helms und Thomas Phleps (= Beiträge zur Populärmusikforschung 34). Bielefeld: Transcript, S. 75-96.
- Barber-Kersovan, Alenka (2009). »How Balkan Rock Went West. Political Implications of an Ethno-Wave.« In: *Music in Motion. Diversity and Dialogue in Europe*. Hg. v. Bernd Clausen, Ursula Hemetek u. Eva Sæther. Bielefeld: Transcript, S. 233-251.

- Baumann, Max Peter (1996). »The Reflection of the Roma in European Art Music.« In: *The World of Music* 38:1, S. 95-138.
- Bax, Daniel (2003). »Shantel: Bucovina Club.« In: CD-Booklet Shantel (2003).
- Beissinger, Margaret H. (2007). »*Muzică Orientală*: Identity and Popular Culture in Postcommunist Romania.« In: *Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumene. Music, Image, and Regional Political Discourse*. Hg. v. Donna A. Buchanan (= *Europea: Ethnomusicologies and Modernities* 6). Lanham u.a.: The Scarecrow Press, S. 95-141.
- Brunner, Anja / Parzer, Michael (2011). »They say I'm not Balkan – but I am! Die Aneignung ›fremder‹ Musik und ihre Legitimation am Beispiel der Balkanclubszene.« In: »*They Say I'm Different.*« *Populärmusik, Szenen und ihre Akteur_innen*. Hg. v. Rosa Reitsamer u. Wolfgang Fichna. Wien: Löcker, S. 155-176.
- Buchanan, Donna A. (1997). »Bulgaria's Magical *Mystère* Tour: Postmodernism, World Music Marketing, and Political Change in Eastern Europe.« In: *Ethnomusicology* 41:1, S. 131-157.
- Buchanan, Donna A. (2006). *Performing Democracy. Bulgarian Music and Musicians in Transition* (= *Chicago Studies in Ethnomusicology*). Chicago: University of Chicago Press.
- Buchanan, Donna A. (2007). »Bulgarian Ethnopop along the Old *Via Militaris*: Ottomanism, Orientalism or Balkan Cosmopolitanism?« In: *Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumene. Music, Image, and Regional Political Discourse*. Hg. v. Donna A. Buchanan (= *Europea: Ethnomusicologies and Modernities* 6). Lanham u.a.: The Scarecrow Press, S. 225-267.
- Eickelpasch, Rolf / Rademacher, Claudia (2004). *Identität* (= *Einsichten. Themen der Soziologie*). Bielefeld: Transcript.
- Fleming, K. E. [Vollst. Vorname nicht angegeben] (2000). »Orientalism, the Balkans, and Balkan Historiography.« In: *The American Historical Review* 105:4, S. 1218-1233.
- Gebesmair, Andreas / Brunner, Anja / Sperlich, Regina (2012). *Balkanboom. Geschichte und Struktur eines musikalischen Feldes am Beispiel der Balkanmusikszene in Wien und Graz*. Wien (in Vorbereitung).
- Glanz, Christian (1989). »Aspekte des Exotischen in der Wiener Operette am Beispiel der Darstellung Südosteuropas.« In: *Musicologica Austriaca* 9, S. 75-90.
- Kleber, Nadine (2011). »Du hast ein Problem, tanzt aber trotzdem.« In: *tip*, Nr. 6, vom 2. März, S. 76.
- Kurkela, Vesa (2007). »Bulgarian *Chalga* on Video: Oriental Stereotypes, Mafia Exoticism, and Politics« In: *Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumene. Music, Image, and Regional Political Discourse*. Hg. v. Donna A. Buchanan (= *Europea: Ethnomusicologies and Modernities* 6). Lanham u.a.: The Scarecrow Press, S. 95-141.
- Laušević, Mirjana (2007). *Balkan Fascination. Creating an Alternative Music Culture in America* (= *American Musicospheres*). Oxford: Oxford University Press.
- Marković, Aleksandra (2008). »Goran Bregović, the Balkan Music Composer.« In: *Ethnologia Balkanica* 12, S. 9-23.
- Marković, Aleksandra (2009). »Sampling Artists: Gypsy Images in Goran Bregović's Music.« In: *Voices of the Weak: Music and Minorities*. Hg. v. Zuzana Jourková u. Lee Bidgood. Prag: Slovo 21, S. 108-121.
- Rasmussen, Ljerka Vidić (2007). »Bosnian and Serbian Popular Music in the 1990s: Divergent Paths, Conflicting Meanings, and Shared Sentiments.« In: *Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumene. Music, Image, and Regional Political*

- Discourse*. Hg. v. Donna A. Buchanan (= *Europea: Ethnomusicologies and Modernities* 6). Lanham u.a.: The Scarecrow Press, S. 57-93.
- Rice, Timothy (2003). »Time, Place, and Metaphor in Musical Experience and Ethnography.« In: *Ethnomusicology* 47:2, S. 151-179.
- Said, Edward (1978). *Orientalism*. New York: Pantheon Books.
- Schuberth, Richard (2009a). »Warum Balkan-Idioten Balkan-Apachen lieben.« In: *Europa Erlesen. Balkan*. Hg. v. Doris Barbara Griebner. Klagenfurt: Wieserverlag, S. 113-121.
- Schuberth, Richard (2009b). »Der Balkan-Boom (aus der Sicht eines Mittäters). Die Rezeption balkanischer Musik in Österreich.« In: *Europa Erlesen. Balkan*. Hg. v. Doris Barbara Griebner. Klagenfurt: Wieserverlag, S. 143-162.
- Sharif, Malik (2011). *Das Masala Brass Kollektiv. Eine mikromusikalische Fallstudie aus Österreich*. Graz: Unveröffentlichte Masterarbeit an der Karl-Franzens-Universität Graz.
- Silverman, Carol (2007). »Trafficking in the Exotic with ›Gypsy‹ Music: Balkan Roma, Cosmopolitanism, and ›World Music‹ Festivals.« In: *Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumene. Music, Image, and Regional Political Discourse*. Hg. v. Donna A. Buchanan (= *Europea: Ethnomusicologies and Modernities* 6). Lanham u.a.: The Scarecrow Press, S. 335-361.
- Slobin, Mark (2000). *Subcultural Sounds. Micromusics of the West* (= *Music/Culture*). Hanover, NH: Wesleyan University Press (2. Aufl.).
- Szeman, Ioana (2009). »›Gypsy Music‹ and Deejays. Orientalism, Balkanism, and Romani Musicians.« In: *TDR: The Drama Review* 53:3, S. 98-116.
- Terkessidis, Mark (2004). *Die Banalität des Rassismus. Migranten zweiter Generation entwickeln eine neue Perspektive*. Bielefeld: Transcript.
- Todorova, Maria (1994). »The Balkans: From Discovery to Invention.« *Slavic Review* 53:2, S. 453-482.
- Todorova, Maria (2009). *Imagining the Balkans*. Oxford u.a.: Oxford University Press (2. Aufl.).

Diskographie

- Karamarković, Irina (2009). *Songs from Kosovo*. Edition Collage EC 541-2.
- LA BigBand feat. Irina Karamarković (2007). *Sounds of Kosovo*. Ats-Records ATS623.
- La Cherga featuring Irina Karamarković (2008). *Fake No More*. Asphalt Tango Records CD-ATR 1708.
- Petković, Vesna (2007). *A New One*. Zama Recordings ZAMA 001.
- Sandy Lopičić Orkestar (2001). *Border Confusion*. Network Medien 38409.
- Sandy Lopičić Orkestar (2004). *Balkea*. Network Medien 26259.
- Sandy Lopičić Orkestar (2004). »Da Zna Zora – Shantel Remix.« Auf: *Bucovina Club Vol. 2* (s. u.).
- Shantel (2003). *Bucovina Club*. Essay Recordings AY CD 01.
- Shantel (2005). *Bucovina Club Vol. 2*. Essay Recordings AY CD 06.
- Shantel (2007). *Disko Partizani!* Essay Recordings AY CD 15.
- Shantel (2007). »Disko Partizani.« Auf: *Disko Partizani!* (s.o.).
- Shantel (2009). *Planet Paprika*. Essay Recordings AY CD 23.
- V. A. (2005). *BalkanBeats*. Eastblok Music EBM003.
- V. A. (2006). *BalkanBeats Vol. 2*. Eastblok Music EBM007.

Abstract

Starting in the early 1990s, there has been an increasing interest outside of south-eastern Europe in music associated in one way or another with the Balkans. Being originally a World Music trend connected to musicians like Boban Marković or Goran Bregović, this musical Balkan fashion reached the popular musical mainstream at the beginning of the 21st century with artists like Shantel or Miss Platnum. This phenomenon can be analysed as a form of balkanism, a variety of musical exoticism that constructs an imaginary Balkan world of hedonistic dionysian excess. In this article I explore musical balkanism from an emic perspective by way of three subject-centered musical ethnographies of people involved in this phenomenon: the amateur DJ and fan Jacobo Belbo as well as the two singers Vesna Petković and Irina Karamarković.