

All that Folk: wissenschaftliche Untersuchungen und Repräsentationen der Folk-Musik im (post-) jugoslawischen Raum

Tomić, Đorđe

Erstveröffentlichung / Primary Publication

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Tomić, Đ. (2014). All that Folk: wissenschaftliche Untersuchungen und Repräsentationen der Folk-Musik im (post-) jugoslawischen Raum. *Südosteuropäische Hefte*, 3(1), 131-162. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-398529>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-NC-SA Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell-Weitergabe unter gleichen Bedingungen) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-NC-SA Licence (Attribution-NonCommercial-ShareAlike). For more information see: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0>

Đorđe Tomić

All that Folk

Wissenschaftliche Untersuchungen und Repräsentationen der Folk-Musik im (post-) jugoslawischen Raum

Abstract

By analyzing the broad research of different types of 'folk' music in former Yugoslavia, the paper explores the different forms of interpretation and representations created by scholars in social science and humanities. Tracing back their critique of this music into the socialist period, the analysis offers new insights into the motives and ways of producing meaning by one part of the intellectual elite – for Serbia framed as the 'second/ other Serbia' – in the context of political transformation at the end of the 20th century in this region. While hardly any of the analyzed scholarly works on ('folk') music was really about music, being instead quite often mainly concerned with its alleged symbolical meaning, most of them used 'folk' as a catchy 'label' that introduced further analysis of society and/or politics in former Yugoslavia during the 1990s. By criticizing the 'kitsch' of 'folk' and, at the same time, presenting more or less sophisticated scientific findings on correlations between 'folk' and politics, the authors of the works analyzed in this paper mostly underlined their distance to this 'genre', thus pointing out their (oppositional) political standpoint, and, especially, by delegitimizing the 'folk culture' on the one hand and the new nationalist political setting on the other, they aimed to compensate the loss of cultural capital they used to or – from their perspective – ought to have as representatives of some kind of intellectual vanguard.

Folgt man den aktuell prägenden wissenschaftlichen Interpretationen der Bedeutung von Populärmusik für die Entstehung, den Wandel und die Grenzen „nationaler“ oder „ethnischer Identitäten“ im auseinanderbrechenden Jugoslawien, ließe sich ihre Geschichte zugespitzt anhand zweier Genres erzählen – des „(Jugo-)Rock“ und des „Turbo-Folks“. Der von oppositionellen serbischen Intellektuellen¹ der „Ära Milošević“ (1987-2000) formulierten „These“ über das „andere Serbien“ („*druga Srbija*“)² folgend, wurden die beiden Genres

¹ Diese sind dabei zwar keineswegs als *eine* Gruppe oder gar als politisch agierende Bewegung zu betrachten, wohl aber als mehr oder minder loses Netzwerk, welches aus Wissenschaftlern, Publizisten, Journalisten, Künstlern u.a. aus dem postjugoslawischen Raum bestand und sich in unterschiedlichem Maß selbst als (mitunter marginalisierte) intellektuelle Elite sah. Da im Folgenden auf zahlreiche Werke verschiedener Autoren verwiesen wird, soll an dieser Stelle auf eine namentliche Aufzählung verzichtet werden. Forscher aus dem deutsch- bzw. englischsprachigen Raum, die im Beitrag Erwähnung finden, sind nicht zum „anderen Serbien“ zu zählen, was jedoch nicht ausschließt, dass einzelne ihrer Arbeiten die intellektuellen und/oder politischen Positionen ihrer (post-)jugoslawischen Kollegen verstärkt oder legitimiert hatten. Umgekehrt aber sind auch die „westlichen“ Forschungen nicht selten von den (post-)jugoslawischen beeinflusst worden, so dass eine Übernahme einzelner Argumente, so auch im Hinblick auf das „andere Serbien“, nicht auszuschließen ist.

² Unter der Bezeichnung „das andere Serbien“ wird der anti-nationalistische, pazifistische, demokratische, intellektuelle, progressive und „pro-westliche“ Teil der serbischen Gesellschaft verstanden. Zum Begriff und den Ansichten des „anderen Serbiens“ siehe: Čolović, Ivan; Mimica, Aljoša (Hg.) (1992): *Druga Srbija*. Beograd: Plato; Beogradski krug; Borba; Mimica, Aljoša (Hg.) (2002): *Druga Srbija*. Deset godina posle 1992-2002. Beograd: Helsinški odbor za ljudska prava u Srbiji. Alternativ ließe sich der Begriff auch als „das zweite Serbien“ ins Deutsche übersetzen, was zumindest konsequent wirken dürfte, insbesondere angesichts der seit einigen Jahren verwendeten Bezeichnung „drittes Serbien“. Diese wurde von (teilweise) neuen nationalistischen Akteuren eigens eingeführt und fungiert als Zielsetzung im Hinblick auf die Überwindung der vermeintlichen oder tatsächlichen gesellschaftlicher Spaltung in Serbien und somit als eine Art „dritten Weges“ der serbischen Politik. Im Folgenden wird dennoch die an der ursprünglichen Bedeutung näher liegende erstere Übersetzung verwendet.

gleichsam als Abbild oder aber „musikalische Kulisse“ politischer Gesinnungen gedeutet,³ wobei eine vereinfachte Darstellung entstand: Die „Rocker“ (Musiker⁴ wie Publikum) wurden als demokratische, anti-nationalistische, „pro-europäische“ Akteure und Angehörige einer urbanen Mittelschicht beschrieben, während die „Folker“ als nationalistische, semi- bzw. suburbane oder rurale Anhänger des Regimes (Milošević) dargestellt wurden.⁵

Auch wenn diese Darstellung gewissermaßen den „innerbalkanischen Orientalismen“, d.h. den postjugoslawischen Abgrenzungs- und Abwertungsdiskursen entspricht,⁶ wirken durch die ungenaue Unterscheidung zwischen den Darstellungen des „Anderen“ der untersuchten Akteure auf der einen und den analytischen Kategorien der Autoren auf der anderen Seite die Ergebnisse vieler Studien zu diesem Thema mehr als verkürzt. Eine Forschungsperspektive, die in manch einer Studie zur „Balkan-“ oder „Jugo-Musik“ zwar „mitgedacht“, aber selten genau untersucht wurde, steht im Fokus dieser Untersuchung: die Repräsentationen eben dieser Studien über die Musik im postjugoslawischen Raum. Geht man davon aus, dass Repräsentationen „Organisationsformen des Wissens, Muster der sinnhaften Verarbeitung von Lebensverhältnissen und kollektiven Erfahrungen, die Menschen ermächtigen, sich in der historischen, sozialen oder politischen Realität zurechtzufinden“⁷ sind, „also Darstellungsformen des Wissens, die es Menschen überhaupt erst ermöglichen, sich eine Welt zu errichten“⁸, stellen sich die Fragen, wie, warum und mit welcher Wirkung bestimmte Musikrichtungen und Musikformen von der sich mal mehr mal weniger als „wertneutral“ verstehenden Wissenschaft zum Forschungsgegenstand gemacht und interpretiert wurden. Welche Fragen, Interpretationsansätze oder Schlüsse solche wissenschaftlichen Arbeiten im Laufe der Zeit formulierten, wie eine mögliche politische Funktionalisierung bestimmter Musikgenres gerade durch die wissenschaftlichen Analysen zustande kam und wie sie sich im Laufe der Zeit veränderte, sind nur einige der Fragen, die in diesem Beitrag erörtert werden.

Dem Berliner Historiker Jörg Baberowski zufolge „verschränken sich Repräsentationen und soziale Ordnungen in ihrem Wandel auf besondere Weise“ in „Situationen der Krise, wenn Menschen herausgefordert werden, über sich und die ihnen vertrauten Ordnungen nachzudenken [...]“.⁹ Bedenkt man, dass sich die sozioökonomische und politische Lage des (post-) jugoslawischen Raumes in den letzten zweieinhalb Jahrzehnten durchaus auch als „Dauerkrise“ bezeichnen ließe, stellen sich im Hinblick auf die von der jugoslawischen Wissenschaft generierten Repräsentationen des „Eigenen“, des „Authentischen“, des „Kitsch“ etc. im Zusammenhang mit der Populärmusik dieser Zeit mehrere Fragen. Eine von

³ Vgl. Galijaš, Armina (2011): Musik als Spiegel politischer Einstellung. Turbofolk vs. Rock. In: Stefan Newerla, Fedor B. Poljakov und Oliver Jens Schmitt (Hg.): Das politische Lied in Ost- und Südosteuropa. Unter Mitarbeit von Hansfrieder Vogel und Armina Galijaš. Wien: LIT (Europa Orientalis, 11), S. 273–293.

⁴ Im Text wird aus Platzgründen und Gründen der Lesbarkeit auf die „Gender Gap“-Form (z.B. Lehrer_innen) verzichtet, die vom Autor als Mittel der sprachlichen Darstellung aller, also auch jener Geschlechter abseits des gesellschaftlich dominanten Zweigeschlechtersystems, üblicherweise bevorzugt wird. Stattdessen wird das „generische Maskulinum“ verwendet, auch wenn die betreffenden Substantive, außer bei expliziter Differenzierung, geschlechtsneutral verstanden werden.

⁵ Vgl. Galijaš sowie vor allem Gordy, Eric D. (1999): The culture of power in Serbia. Nationalism and the destruction of alternatives. University Park: Pennsylvania State University Press.

⁶ Dazu siehe: Jansen, Stef (2005): Antinacionalizam. Etnografija otpora u Beogradu i Zagrebu. Beograd: Biblioteka XX vek (Biblioteka XX vek, 152).

⁷ Baberowski, Jörg (2009): Was sind Repräsentationen sozialer Ordnungen im Wandel? Anmerkungen zu einer Geschichte interkultureller Begegnungen. In: Jörg Baberowski (Hg.): Arbeit an der Geschichte. Wie viel Theorie braucht die Geschichtswissenschaft? Frankfurt am Main u.a.: Campus-Verlag (Eigene und fremde Welten, 18), S. 7–18, hier S. 8.

⁸ Ebd.

⁹ a.a.O., S. 13.

ihnen wäre sicherlich jene nach den Herausforderungen der Populärmusik für die „vertraute Ordnung“ in Jugoslawien, die sich fast ununterbrochen in der Krise befand. Schließlich lässt sich trotz zahlreicher historischer, sozialwissenschaftlicher oder ethnologischer Studien, die in den letzten Jahren sowohl in der Region selbst als auch im westeuropäischen und allgemein vor allem englischsprachigen Ausland entstanden sind, nur schwer bestimmen, wann in Jugoslawien die eine Krise aufhörte und die nächste begann. Auch wenn dies womöglich für die gesamte Geschichte des sozialistischen Jugoslawiens seit Mitte der 1960er Jahre gilt, wird vor allem aber die ökonomische und politische Krise – genauer gesagt die mangelhafte Funktionsfähigkeit politischer Institutionen – seit Ende der 1980er Jahre als eine den Niedergang des jugoslawischen Staates prägende besonders hervorgehoben. Es wundert daher nicht, dass gerade in dieser Zeit viele jugoslawische Intellektuelle neben wirtschaftlichen Problemen auch eine weitere Krise ausmachten, nämlich die „Krise der Kultur“. Lange vor dem Zerfall Jugoslawiens diagnostizierten diese einen „Kulturverfall“. Diese Entwicklung soll am Beispiel der wissenschaftlichen Narrative über die *Neo-/Turbo-Folk*-Musik vorwiegend in Serbien bzw. im postjugoslawischen Raum untersucht werden, die als zunehmend erfolgreiches „Produkt“ innerhalb weniger Jahre zur „Massenkultur“ avancierte, durch die Musikindustrie vorangetrieben immer weiter zu einer Kommerzialisierung der „Bedürfnisse des Volkes“ führte und schließlich politisch instrumentalisiert wurde – so eine zusammenfassende Darstellung vieler wissenschaftlicher Arbeiten zu diesem Thema.

Der Beitrag hinterfragt also, wie und vor allem warum eine ganze Reihe von Wissenschaftlern durch zahlreiche Arbeiten versuchte, einen zweifellos bedeutenden Zweig der jugoslawischen bzw. post-jugoslawischen Musikindustrie zu diskreditieren und ihn gewissermaßen „weg zu analysieren“, vor allem aber einen Zusammenhang zwischen dieser Musik und der vom Nationalismus geprägten politischen Lage herzustellen. Indem die sich über Jahrzehnte erstreckenden Forschungsarbeiten über verschiedene sich wandelnde Formen dieser primär aus finanziellen Gründen produzierten und zu Unterhaltungszwecken konsumierten Musik und ihren Begleiterscheinungen versuchten, dieser „schlechten Geschmack“, „niedere kulturelle Qualitäten“ zu attestieren oder sie im Laufe der 1990er Jahre als wesentliche „kulturelle“, ja geradezu agitpropartige „Waffe“ des neuen Nationalismus in Serbien darzustellen, lieferten sie vielmehr gewissermaßen ein „Armutzeugnis“ für die eigene öffentliche Wirksamkeit bzw. den fehlenden Einfluss auf die verheerenden politischen Ereignisse. So entpuppt sich ein Großteil der für sich genommen mal gründlicherer, mal oberflächlicherer Analysen als verzweifelter Versuch ihrer Autoren, die Krise und den Staatszerfall mittels eines „sub- oder konterkulturellen Modells“ zu erklären und diese Erfahrungen womöglich auch persönlich zu verarbeiten.

Unabhängig davon, was die Turbo-Folk-Musik, ihre Interpreten, ihr Publikum etc. „wirklich“ ausmachte, geht es in diesem Beitrag also über die Weise, die Hintergründe und die Konsequenzen der wissenschaftlichen Interpretation dieses Phänomens.

Musik als „Aufhänger“ der „Post-Jugoslawien-Forschung“: einige allgemeine Anmerkungen zum Forschungsstand

Der Zerfall Jugoslawiens ließ nicht nur neue Nationalstaaten entstehen, sondern bedeutete auch einen radikalen Bruch mit dem alten politischen und wirtschaftlichen System sowie seinen ideologischen Grundlagen. Der in Form von Nationalismus artikulierte Legitimationsanspruch der neuen und alten politischen Eliten beschränkte sich dabei in keinem der jugoslawischen Nachfolgestaaten ausschließlich auf das engere politische Feld wie etwa auf die Neustrukturierung und Etablierung von Institutionen. Vielmehr gab und

gibt es Bestrebungen, sämtliche Bereiche der Gesellschaft im Sinne der jeweils „eigenen Nation“ umzudeuten und somit eine Art reiner „nationaler Kultur“ zu konstruieren. In diesem Sinne sind auch die „bereinigende“ Sprachpolitik, d.h. der Sprachnationalismus oder der Geschichtsrevisionismus im postjugoslawischen Raum zu verstehen, die in den letzten Jahren Thema zahlreicher wissenschaftlicher Untersuchungen waren.¹⁰ Den Umstand, dass diese „kulturelle Umgestaltung“, die im Dienste etwa des serbischen und kroatischen, gegenwärtig aber am auffälligsten des makedonischen Nationalismus erfolgte, nahezu alle Bereiche der Kultur betraf, projizierten die wissenschaftlichen Kreise, die bereits Jahrzehnte zuvor mit Sorge die Trends in der „neukomponierten Volksmusik“ verfolgten, auf eben diesen Segment der populären Musik und konstruierten eine sich geradezu gegenseitig bedingende und verstärkende Beziehung zwischen dem neuen Nationalismus und dem „völkischen Ton“ der sich durchgehend transformierenden „Folk-Musik“. Diese an sich politische (de-)legitimierende Funktion stand indes im Mittelpunkt vieler solcher Studien. Daher überrascht es nicht, dass viele von ihnen scheinbar verkannten, dass Musik eben mehr als der „Soundtrack einer Zeit“¹¹ sein kann.¹² Zwar stellt die Musik in der Tat nicht nur einen

¹⁰ Dazu gehören u.a. die Arbeiten zur Sprache und Sprachpolitik während und nach dem Zerfall des sozialistischen Jugoslawiens. Siehe z.B.: Bugarski, Ranko (2002): *Lica jezika. Sociolingvističke teme*. Beograd: Biblioteka XX vek; Knjižara krug; Greenberg, Robert D. (2004): *Language and Identity in the Balkans. Serbo-Croatian and Its Disintegration*. Oxford: Oxford University Press; Busch, Birgitta; Kelly-Holmes, Helen (Hg.) (2004): *Language, discourse, and borders in the Yugoslav successor states*. Buffalo: Multilingual Matters Ltd.; Bugarski, Ranko (2009): *Nova lica jezika. Sociolingvističke teme*. 2. Aufl. Beograd: Biblioteka XX vek; Knjižara krug; Cvetković, Ksenija (2010): *Sprachpolitik und nationale Identität im sozialistischen Jugoslawien (1945-1991)*. Serbokroatisch, Albanisch, Makedonisch und Slowenisch. 1. Aufl. Wiesbaden: Harrassowitz (Balkanologische Veröffentlichungen, 50); Kordić, Snježana (2010): *Jezik i nacionalizam*. Zagreb: Durieux. Zu den Problemen der so genannten Erinnerungskultur, der Erinnerungspolitik sowie zum Geschichtsrevisionismus siehe z. B: Kuljić, Todor (2010): *Umkämpfte Vergangenheiten. Die Kultur der Erinnerung im postjugoslawischen Raum*; Essay. 1. Aufl. Berlin: Verbrecher-Verlag; Radonic, Ljiljana (2010): *Krieg um die Erinnerung. Kroatische Vergangenheitspolitik zwischen Revisionismus und europäischen Standards*. Frankfurt am Main: Campus (Campus Forschung, 949).

¹¹ Der Begriff „Soundtrack einer Zeit“ ist wohl auf den Dokumentarfilm über Turbo-Folk Musik in Serbien *Sav taj folk* (All dieser Folk) zurückzuführen. Siehe: Kupres, Radovan (2004): *Sav taj folk*. B92. Serbien, 200'. B92. Vgl. auch: Itano, Nicole (2008): *Turbo-folk: Serbia's political soundtrack*. In: *Science Monitor* 100 (112).

¹² Dass Musik es vielmehr vermag, eben nicht lediglich als Instrument oder Begleiterscheinung einer bestimmten politischen Elite oder eines politischen Projektes – Gruppenzugehörigkeitsgefühle entstehen zu lassen, belegen auch verschiedene Untersuchungen, die die Musik selbst, ihre Produktion, Rezeption, Kommunikationsfunktion, aber auch ihre Ästhetik in einem breiteren gesellschaftlichen Zusammenhang untersuchen. Musikwissenschaftliche Analysen heranzuziehen, in deren Mittelpunkt eben nicht nur die Texte, sondern auch die harmonischen, rhythmischen und melodischen Elemente einzelner Lieder, die entsprechende Musikform, Instrumentarium und Stilrichtung etc. stehen, kann dennoch sicherlich produktiv sein. Zu theoretischen und methodischen Ressourcen, auf die eine solche Analyse zurückgreifen kann, siehe z.B.: Agawu, V. Kofi (2009): *Music as discourse. Semiotic adventures in romantic music*. New York: Oxford University Press; Blacking, John (1982): *The Structure of Musical Discourse. The Problem of the Song Text*. In: *Yearbook for Traditional Music* 14, S. 15–23; Cloonan, Martin (1999): *Pop and the Nation-State: Towards a Theorisation*. In: *Popular Music* 18 (2), S. 193–207; Côté, Thierry (2011): *Popular Musicians and Their Songs as Threats to National Security: A World Perspective*. In: *The Journal of Popular Culture* 44 (4), S. 732–754; Feld, Steven; Fox, Aaron A. (1994): *Music and Language*. In: *Annual Review of Anthropology* 23 (1), S. 25–53; Nattiez, Jean Jacques (1990): *Music and discourse. Toward a semiology of music*. Princeton: Princeton University Press; Roy, William G.; Dowd, Timothy J. (2010): *What Is Sociological about Music?* In: *Annual Review of Sociology* 36 (1), S. 183–203; Samuels, David W.; Meintjes, Louise; Ochoa, Ana Maria; Porcello, Thomas (2010): *Soundscapes: Toward a Sounded Anthropology*. In: *Annual Review of Anthropology* 39 (1), S. 329–345; Shelemay, Kay Kaufman (2011): *Musical Communities: Rethinking the Collective in Music*. In: *Journal of the American Musicological Society* 64 (2), S. 349–390; Stratton, Jon (1983): *What is 'popular music'?* In: *The Sociological Review* 31 (2), S. 293–309; Street, John (2003): *'Fight the Power': The Politics of Music and the Music of Politics*. In: *Government and Opposition* 38 (1), S. 113–130. Aufschlussreiche Überlegungen zum Umgang der Geschichtswissenschaft mit der Musik bieten auch Sven Oliver Müller und Jürgen Osterhammel in ihrem Aufsatz: Müller, Sven Oliver; Osterhammel, Jürgen (2012): *Geschichtswissenschaft und Musik*. In: *Geschichte und Gesellschaft* 38 (1), S. 5–20.

wichtigen Bestandteil des Alltages dar, sondern kann mit ihrem symbolischen und mobilisierenden Potenzial auch immer wieder politisch eingesetzt werden, sei es in Form eines „Begleiteffektes“ von Protestereignissen und Wahlkampagnen, als Teil einer bestimmten „politischen Tradition“ (wie z.B. Partisanenlieder in Jugoslawien) oder nicht zuletzt als wesentlicher Bestandteil staatlicher Symbolik in Form von Nationalhymnen.¹³ Die Musik auf ihre mögliche politische Dimension zu reduzieren, reicht aber nicht aus.

Demnach wäre anzunehmen, dass auch am Beispiel des postjugoslawischen Wandels zumindest einige systematische und umfassende Analysen der jugoslawischen bzw. postjugoslawischen Musikproduktion, -Rezeption, -Praxis und dann schließlich auch ihrer Symboliken vorliegen. Doch genau das Gegenteil ist der Fall. Die inzwischen zahlreichen Arbeiten, die vielmehr eine Art „bunte Kollage“ darstellen, geben zwar erste wertvolle Anstöße zur Untersuchung dieses Themas mit all der Vielfalt seiner einzelnen Fragestellungen,¹⁴ gehen aber über die Interpretation einzelner Liedtexte vor dem Hintergrund ihrer politischen Wirkung oder die Beschreibung von Akteuren bestimmter „Musikszenen“ kaum hinaus. Auch verwundert bei vielen solcher Studien, dass die Musik in der Regel nur eine Art „Anlass“ ist oder bestenfalls einen „analytischen Aufhänger“ darstellt. Denn nicht in jedem Text über Musik ist von Musik auch die Rede. Oft werden die soziale Herkunft des Publikums, verschiedene Praktiken und Anlässe des „Musikhörens“, die Biografien von Sängern oder Sängerinnen oder die an verkauften Tonträgern gemessene Rezeption untersucht. Das häufige Ausbleiben einer Analyse etwa der Musikform und insbesondere des Verhältnisses zwischen Text und Musik in den untersuchten (vokal-instrumentalen) Werken wirkt nicht nur verkürzt, sondern hat auch Auswirkungen auf die „Reichweite“ der erhofften wissenschaftlichen Erkenntnisse. Wird dann die „Musik“ auf ihre vermeintliche oder tatsächliche Symbolik reduziert, ohne etwa die wirtschaftliche Funktion von Musikproduktion und -vertrieb mit zu reflektieren, kommt es zu vereinfachten Darstellungen eben jener sozialen Funktion, die mit dieser Musik verbunden sein soll.

Dass ein Großteil der sozialwissenschaftlichen Arbeiten Musik als „Inspiration“ für die Untersuchungen des „Politischen“ einsetzte und weiterhin einsetzt, zeigt nicht zuletzt auch die Auswahl der Forschungsgegenstände. So scheint sich die Forschung – die postjugoslawische wie die westeuropäische – im Hinblick auf die Populärmusik im ehemaligen Jugoslawien bezeichnenderweise doch größtenteils den Genres „Turbo-Folk“ und Rock¹⁵ zu widmen, eignen sich diese doch bestens als vermeintliche Belege für

¹³ Zu einer interessanten vergleichenden verfassungsrechtlichen Untersuchung von Nationalhymnen siehe: Häberle, Peter (2007): *Nationalhymnen als kulturelle Identitätselemente des Verfassungsstaates*. Berlin: Duncker & Humblot (Wissenschaftliche Abhandlungen und Reden zur Philosophie, Politik und Geistesgeschichte, 44).

¹⁴ Aufschlussreiche Untersuchungen der Entwicklung populärer Musik im Spannungsverhältnis von staatlicher (Kultur-)Politik und Markt in Kroatien der 1990er Jahre sowie der transnationalen Beziehungen im Bereich der Pop-Musik im ehemaligen Jugoslawien stellen die Arbeiten von Catherine Baker dar: Baker, Catherine (2010): *Sounds of the borderland. Popular music, war, and nationalism in Croatia since 1991*. Burlington: Ashgate (Ashgate Popular and Folk Music Series); Baker, Catherine (2006): *The Politics of Performance: Transnationalism and its Limits in Former Yugoslav Popular Music, 1999–2004*. In: *Ethnopolitics* 5 (3), S. 275–293; Baker, Catherine (2008): *When Seve Met Bregović. Folklore, Turbofolk and the Boundaries of Croatian Musical Identity*. In: *Nationalities Papers* 36 (4), S. 741–764; Baker, Catherine (2010): *Popular Music and Political Change in Post-Tuđman Croatia: 'It's All the Same, Only He's Not Here'?* In: *Europe-Asia Studies* 62 (10), S. 1741–1759.

¹⁵ Neben dem bereits zitierten Werk von Gordy, gehören vor allem der Beitrag von Sabrina Ramet und das Buch des Belgrader Musikkritikers Janjatić zu den wohl bedeutendsten Überblicksdarstellungen der jugoslawischen Rockmusik, die hier jedoch nicht explizit behandelt wird. Siehe: Ramet, Sabrina Petra (2002): *Balkan babel. The disintegration of Yugoslavia from the death of Tito to the fall of Milosević*. 4. Aufl. Boulder: Westview Press; Janjatić, Petar (Hg.) (1998): *Ilustrovana YU rock enciklopedija 1960–1997*. 2. Aufl. Beograd: Geopoetika. Die meisten anderen Beiträge zu diesem Thema untersuchen die politische Funktion der jugoslawischen Rockmusik und unterstreichen ihren oppositionellen Charakter. Vgl. z.B. Monroe, Alexei

symbolische Marker verschiedener politischer Gesinnungen im Laufe der 1990er Jahre.¹⁶ Auch die meisten neueren Forschungsarbeiten versuchen, die oft gleichen Fragen über die symbolischen, politischen oder sozialen Aspekte dieser Musik zu beantworten oder die bestehenden Forschungsergebnisse kritisch zu hinterfragen, indem sie etwa die „transnationale“ Verbreitung und Rezeption der Musik einzelner Musiker erforschen. Das seit Mitte der 1990er Jahre auch in der „westlichen“ Südosteuropaforschung einsetzende Interesse am Turbo-Folk (bzw. an der (post-)jugoslawischen Rockmusik) scheint indessen genauso wenig wie in der Region abzunehmen.¹⁷ Interessanterweise scheint die Beschäftigung mit den beiden Genres im Hinblick auf den (post-) jugoslawischen Raum weiterhin den kultur- und sozialwissenschaftlichen Ansätzen vorbehalten zu bleiben, während musikwissenschaftliche Studien eher eine Seltenheit darstellen. Somit bleibt auch der postjugoslawische (Turbo-) Folk als Forschungsthema lediglich ein Ausgangspunkt für Gesellschaftsanalysen unterschiedlicher Art, die letztlich seit Jahren und sogar Jahrzehnten einen eigenen Wissensbestand generieren, den es als System von Repräsentationen hier zu untersuchen gilt.

Phasen der jugoslawischen „Folk¹⁸-Forschung“

Jahrzehnte bevor „westliche“ Forscher das Thema für sich entdeckten, gehörten verschiedene Ausprägungen des „Phänomens Folk/Neo-Folk“ in den meisten Fällen zu den Forschungsgegenständen der jugoslawischen Forschungslandschaft.¹⁹ Angesichts des Umstandes, dass es in Bezug auf das „neue Phänomen“, das größtenteils starker Kritik der Wissenschaft ausgesetzt war, kaum mehr Konsens geben konnte, lohnt sich ein genauerer Blick auf die Geschichte dieser Forschungsarbeiten. Im Folgenden soll zunächst anhand einer breiten Zusammenstellung soziologischer, politikwissenschaftlicher, ethnologischer und musikwissenschaftlicher Studien die Entwicklung der Interpretationen des jugoslawischen Folks nachgezeichnet werden. Davon ausgehend werden die am häufigsten vertretenen

(2000a): Balkan Hardcore. Pop culture and paramilitarism. In: *Central Europe Review* 2 (24). Online verfügbar unter <http://www.ce-review.org/00/24/monroe24.html>, zuletzt geprüft am 29.08.2010; Monroe, Alexei (2000b): Twenty Years of Laibach, Twenty Years of... ? Slovenia's provocative musical innovators. In: *Central Europe Review* 2 (31). Online verfügbar unter <http://www.ce-review.org/00/31/monroe31.html>, zuletzt geprüft am 29.08.2010; McGrady, Conor (2001): Raising the Volume: Laibach: Art, Ideology and War. In: *Fortnight* (398), S. 15–17; Steinberg, Marc W. (2004): When politics goes pop. On the intersections of popular and political culture and the case of Serbian student protests. In: *Social Movement Studies* 3 (1), S. 3–29; Mijatovic, Brana (2008): „Throwing Stones at the System“. Rock Music in Serbia during the 1990s. In: *Music & Politics* 2 (2), S. 1–20. Zur Pop- und Rockmusik in Jugoslawien und im postjugoslawischen Raum, vor allem in Kroatien siehe auch: Kostelnik, Branko (2011a): *Eros, laži i pop-rock-pjesme. Seksizam i profit u hrvatskoj pop- i rock-glazbi u devedesetima*. Zagreb: Fratura; Hrvatsko društvo pisaca; Kostelnik, Branko (2011): *Popkalčr. Zaprešić: Fraktura* (Biblioteka Platforma, 24).

¹⁶ Darauf wird weiter im Text näher eingegangen.

¹⁷ Zu den neuesten Arbeiten zum Turbo-Folk gehören etwa Cvoro, Uros (2012): Remember the nineties? Turbo-folk as the vanishing mediator of nationalism. In: *Cultural Politics* 8 (1), S. 121–137; Grujić, Marija (2012): Reading the Entertainment and Community Spirit. Beograd: Institut za književnost i umetnost (Nauka o književnosti). Zu den neuesten Arbeiten über die (post-)jugoslawische Rockmusik gehören Perković, Ante (2011): *Sedma republika. Pop kultura u YU raspadu*. Zagreb: Novi liber; Kostelnik (2011a); Misina, Dalibor (2013): *Shake Rattle and Roll. Yugoslav Rock Music and the Poetics of Social Critique*. Burlington: Ashgate (Ashgate Popular and Folk Music Series). Siehe auch zum Verhältnis zwischen Musik und Ideologie: Ivačković, Ivan (2013): *Kako smo propevali. Jugoslavija i njena muzika*. Beograd: Laguna.

¹⁸ Die Bezeichnung „Folk“ wird im Text als übergeordneter Begriff für die an Volksmusik angelehnte Populärmusik benutzt, die in verschiedenen Zeiten von der Wissenschaft unterschiedlich als „Neo-Folk“, „Turbo-Folk“ etc. benannt wurde.

¹⁹ Als Ausnahmen sind allenfalls die englischsprachigen Arbeiten von Andrei Simić zu betrachten. Vgl. z.B. Simić, Andrei (1976): Country 'n' Western Yugoslav Style. *Contemporary Folk Music as a Mirror of Social Sentiment*. In: *Journal of Popular Culture* 10 (1), S. 156–166.

Interpretationsansätze zusammenfassend dargestellt. Abschließend soll die Frage nach der Wirkung dieser wissenschaftlichen Thesen im Hinblick auf die „Politisierung“, d.h. die Unterstellung politischer Wirkung, von Folk-Musik in der Region beantwortet werden.

„Neukomponierte Volksmusik“ / „Neo-Folk“²⁰

„[D]as sogenannte ‚neukomponierte Volkslied‘ [...] ist ein Phänomen, das mit seinem Expansionismus fast alle anderen folkloristischen Ausdrucksformen verdrängte und ersetzte. Das neukomponierte Volkslied drängt zu uns vor dank dem Radio, den Schallplatten, den Kassetten, dem Fernsehen, den Konzerten, den Kneipen, den Volksfesten, kollektiven Veranstaltungen von Betriebsfesten bis hin zu den Hochzeiten. Es ist überall um uns herum, es hat sich in unserem alltäglichen Raum eingenistet.“²¹

Dieser 1988 abgedruckten Definition der „neu komponierten Volksmusik“, die einer verspäteten Warnung vor einer Naturkatastrophe gleicht, gingen fast zwei Jahrzehnte wissenschaftlicher Auseinandersetzung mit dem „Neo-Folk“ voraus. Fast gleichzeitig mit den größeren Erfolgen der ersten „Folk-Stars“ der späten 1960er und frühen 1970er Jahren kam es auch zu ersten wissenschaftlichen Debatten über das „neue Phänomen“, wenn auch zunächst nur vereinzelt:

„In the earlier period of the emergence of NCFM²² in the seventies and later on, not many scholarly works which employed a broad interdisciplinary theoretical ground were published on the genre, mostly the field included articles and essays concerning folklorist perspectives of this genre (Ivanović 1973), or media analysis of TV representations of ‘new folk music’ (Jevremović 1993), employing the categories and terms originally invented for other types of research (so-called history of folk arts, media content analysis, sociological studies and the like). Consequently, most of the research on NCFM was part of the sociological and ethnological studies on the ‘lifestyles of the youth’, or ‘value orientations of the youth’, ‘social stratifications within Yugoslav society’ (see: Prica 1985; Pešić 1977). The strong tendency to look at the whole NCFM as a ‘phenomenon in itself’, ‘original cultural expression’, a ‘totally new style of music production’ and the like, prevailed in the writings of sociologists, musicologists, and ethnologists (see Ivanović 1973; *Kultura* 1970).“²³

So trug auch und gerade die Wissenschaft dazu bei, die neue Musik unter dem Namen der „neu komponierten Volksmusik“ zu verewigen, indem sie diese als einzigartiges „Phänomen“ entdeckte und ihr zunehmend Aufmerksamkeit schenkte. „The labeling of the NCFM genre, or scene, as a ‘phenomenon’, led into the strong tendency of scholars and analysts to observe, describe and explain it as a whole, grasping various aspects of its production at the same time, including the audience, modes of production, verbal and musical aspects of the genre itself, and the like.“²⁴

Über die frühesten Versuche einer systematischen Untersuchung des Neo-Folks schrieb die Belgrader Literaturwissenschaftlerin Marija Grujić in ihrer 2012 veröffentlichten Studie:

„One of the most inclusive and most ambitious efforts of that kind, although formulated and presented in the form of a radio discussion published in the journal *Kultura*, was a joint paper done by several prominent intellectuals of the time, created in the form of an informal discussion on NCFM or ‘New Folk Music’. The discussion published in the

²⁰ Beide Bezeichnungen wurden in der Wissenschaft benutzt, auch wenn die erstere wesentlich häufiger auftritt. Der vorliegende Text orientiert sich an der jeweils eingesetzten Terminologie in der besprochenen wissenschaftlichen Literatur, ansonsten werden beide Begriffe grundsätzlich synonym verwendet.

²¹ Anastasijević, Bratislav (1988): O zloupotrebi narodne muzike. In: *Kultura* (80-81), S. 147-156, hier 147.

²² Newly composed folk music (Anm. d. Aut.)

²³ Grujić (2012), S. 41.

²⁴ a.a.O., S. 41f.

journal under the title 'Nova narodna muzika (New Folk Music)' was divided into four parts: the first covered general notes on NCFM, the second was on the audience of this genre, the third was dedicated to the authors and singers involved in this scene, and the fourth gave some concluding remarks on the whole discussion from the perspective of aesthetical and sociological standpoints (Kultura 1970). However, the discussion did not quite follow the firm structure outlined in the beginning of its published version. The participants in the discussion unsystematically discussed many issues of popular music studies, however, often failing to reach theoretically rooted conclusions. On the other hand, the participants themselves showed awareness of the lack of theoretical tools available with regard to the analysis of such phenomena. However, instead of a higher degree of reflexivity on global issues of popular culture and mass media communications, they argued for viewing NCFM itself as a unique, particular, local phenomenon, comparing it to the production of classical music and its distribution and consumption. In general, although some of them mentioned overall changes in the production and consumption of culture as background information (Golubović-Pešić), these discussants mostly compared NCFM with other popular and artistic genres in Yugoslavia, failing to place it in the context of some broader theoretical discussion. This approach also legitimized the common way of discussing popular music in former Yugoslavia that entails discussion in an informal way, in a form of exchange of discussants' personal opinions on the matter, with no obligation to produce academic arguments which would support their views."²⁵

Doch während die Autorin im Hinblick auf die Pionierarbeiten über den Neo-Folk vor allem die vermeintlich oder tatsächlich fehlende theoretische Fundiertheit bemängelt, geht sie der Frage nach der Funktion dieser wissenschaftlichen Arbeiten nicht nach, auch wenn sie die unterschiedlichen „ideologischen“ Positionen einzelner Autoren erkennt:

„This form of scholarly discussion, or writing, mainly, remained a leading type of public, journalist or academic speech on popular music in Serbia, for decades later on. The authors and discussants that dealt with this topic later referred to this event and paper (Kultura 1970), some years later (Čolović 2000; Ivanović 1973). The basic acknowledgement of NCFM as a totally new phenomenon, totally unique and original, was to provide a reason for the absence of theoretically informed criticism. On the one hand, it paved the way for the uncritical recognition of this phenomenon as an authentic expression of regional 'common people's taste', which inaugurated its right to be produced massively for 'the folk'. On the other hand, it opened up a space for commentators of all profiles to write about popular music either in extremely critical, or extremely praising manner, in accordance with their personal ideological preferences, without any firm point of reference or focal point which would relate the debate on popular music to some other intellectual debates in the country or abroad. In both cases, it seemed that the analysts, commentators and scholars delineated themselves from the core audiences of NCFM (or later turbo-folk) audiences, declaring themselves as being 'outside' the audiences' perspective and without active participation in the consumption of this music.“²⁶

Gerade in Anbetracht der richtig bemerkten Dauerhaftigkeit dieser Form von Kritik am Folk stellt sich die Frage, wie der Umstand, dass viele sich dem Neo-Folk „frei“ näherten und sich ohne Ausnahme (?) vom Genre distanzieren, zu erklären sei.

Mit der wachsenden Popularität von Sängern und Sängerinnen wie Silvana Armenulić²⁷ oder Lepa Lukić bereits in den 1970er, und Miroslav Ilić²⁸ und Lepa Brena in den 1980er

²⁵ a.a.O., S. 43ff.

²⁶ Ebd.

²⁷ Dazu siehe: Marković, Dragan (2011): Knjiga o Silvani. Zagreb: V.B.Z. (Biblioteka Posebna izdanja).

²⁸ Siehe etwa: Stojanović, Marko (1988a): Miroslav Ilić – mit o narodnjačkoj zvezdi. In: Glasnik Etnografskog instituta 36, S. 81–94; Stojanović, Marko (1988b): Promene statusa kroz mit o pevaču novokomponovane

Jahren ging auch die Entwicklung eines Marktes für populäre Musik sowie die Professionalisierung im Hinblick auf Musikproduktion einher. Doch während die so genannte „Musikindustrie“ durchaus unterschiedliche Genres produzierte und entsprechend ein vielfältiges Angebot erzielte, das viel eher „westlichen“ Gesellschaften als einem sozialistischen Land entsprach, lancierten die sich verstärkenden Marktmechanismen – mit all ihren in der Forschung kritisierten Eigenschaften – gerade die neuen „Stars“ des Neo-Folks an die Spitze. Die Zahlen der verkauften Tonträger wie auch die Zahlen der Konzertbesucher belegten spätestens zu Beginn der 1980er Jahre den Siegeszug dieser Musikrichtung über alle anderen Genres der jugoslawischen Unterhaltungsmusik.²⁹

Bereits die ersten Studien über die neukomponierte Volksmusik artikulierten die wesentlichen Kritikpunkte.³⁰ Dazu gehörte erstens die Ablehnung der Wissenschaft, dieses Genre überhaupt mit „Volksmusik“ gleichzusetzen. Eng betrachtet, baute diese schließlich nicht auf „traditioneller“ oder „ursprünglicher“ (*izvorna*) Volksmusik auf, die ja keine (namentlichen) Autoren kenne, sondern auf der künstlerischen Verarbeitung von volksnahen musikalischen Motiven und Formen, so wie dies etwa unter Aufsicht der Musikredaktion von Radio Belgrad bereits in der Zwischenkriegszeit mit den „Sevdalinke“³¹ erfolgte.³² Die Fragen, ob die Neo-Folk-Musik „tatsächlich“ Volksmusik sei bzw. in welchem Verhältnis die traditionellen Muster zum „Neuen“ etwa im Hinblick auf die Texte der Neo-Folk-Lieder³³ stünden, wurden bereits in den Anfängen solcher Forschung erörtert, als Forschungsfragen aber nie gänzlich verworfen.³⁴

Zweitens wurde der Umstand, dass die neukomponierte Volksmusik neue Komponisten bekam und sich dementsprechend jeder Art von „künstlerischer Anleitung“ durch Musikredaktionen zu entziehen drohte, in Zusammenhang mit der Kritik des „Kommerziellen“ am Neo-Folk gebracht. Der wachsende öffentliche Erfolg einzelner Sänger und Sängerinnen, der trotz verschiedener Steuern und Gebühren, die der Staat über eine Reihe von Institutionen einnahm, auch zu ihrem erheblichen Wohlstand führte, scheint aus der heutigen Sicht die Kritik der Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler zusätzlich verschärft zu haben. So versuchten einige Autoren, die „Mythen“ über die einzelnen Stars zu dekonstruieren und verknüpften den jeweiligen schnellen „Kariereaufstieg“ und öffentlichen Erfolg mit der „Kultur“ des Neo-Folk-Publikums, das selber von einer Art „Parvenü-Mentalität“ geprägt wurde.³⁵

narodne muzike. In: *Etnološke sveske* (9), S. 49–57; Siehe auch Stojanovićs vergleichende Darstellungen einzelner Sänger wie Miroslav Ilić, Toma Zdravković, Šaban Šaulić oder die zwischen Ilić und dem wesentlich jüngeren Željko Joksimović: Stojanović, Marko (1989): *Modeli uspeha u novokomponovanoj narodnoj muzici i razvoj „novokomponovane kulture“*. In: *Glasnik Etnografskog instituta* 38, S. 125–136; Stojanović, Marko (2006): *Značenje i funkcija mitskih toposa „novokomponovane kulture“*. Komparativna analiza medijskih biografija Miroslava Ilića i Željka Joksimovića. In: *Glasnik Etnografskog instituta SANU* 54, S. 145–159.

²⁹ Vgl. Vujadinović, Dimitrije (1988): *Ekonomija u masovnoj kulturi*. In: *Kultura* (80-81), S. 117–146.

³⁰ Ein sehr interessanter Aufsatz über die verschiedenen Ebenen dieser Kritik und somit eine der seltenen Analysen der wissenschaftlichen (und öffentlichen) Narrative über die Neo-Folk-Musik in Jugoslawien ist der 1988 veröffentlichte Beitrag von Ines Prica in der Zeitschrift *Kultura*: Prica, Ines (1988): *Mitsko poimanje naroda u kritici novokomponovane narodne muzike*. In: *Kultura* (80-81), S. 80–93.

³¹ In der Regel als aus dem Gebiet Bosnien-Herzegowinas stammende bezeichnete Lieder über Liebe und Trauer, auch wenn in einzelnen Liedern gelegentlich auch andere Themen und Motive vorzufinden sind.

³² Vgl. Prica (1988).

³³ Eine der ersten und anschließend sehr einflussreichen Untersuchungen der Liedtexte der neukomponierten Musik ist die Studie des Ethnologen Ivan Čolović aus dem Jahr 1985. Siehe: Čolović, Ivan (1985): *Divlja književnost. Etnolingvističko proučavanje paraliterature*. Beograd: Nolit.

³⁴ Vgl. Golemović, Dimitrije O. (1995): *Da li je novokomponovana narodna muzika zaista narodna?* In: *Glasnik Etnografskog instituta* 44, S. 185–189.

³⁵ Zur Dekonstruktion von Mythen siehe z.B.: Stojanović (1988a); Stojanović (1988b); Stojanović (2006).

Die dadurch offensichtlich als bedroht empfundene Stellung der intellektuellen Elite führte, drittens, zu einer Kritik, die breit aufgefasst als „Kritik der erfolglosen Modernisierung“ gedeutet werden könnte. Dabei stellten wissenschaftliche Arbeiten dem Neo-Folk „ihre“ Werte gegenüber und suchten diese Musik und ihr öffentliches Auftreten als „Kitsch“ oder „Schund“ kurzerhand zu diskreditieren. Vielmehr sollte das Publikum unter die Lupe genommen werden, dessen offensichtliche Begeisterung für diese Art von „Kitsch“ mittels erprobter Methoden aufgrund von sozioökonomischen Faktoren erklärt werden sollte. So „demonstrierten“ einige dieser Untersuchungen, dass es sich beim Publikum um Vertreter eines „populistisches Kulturmodells“ handelte. Die neukomponierte Volksmusik sprach demnach vor allem solche Menschen an, die „wenig geachtete Berufe“ ausübten (Fabrikarbeiter, Verkäuferin etc.), wenig oder nicht qualifiziert waren und sich nach ihrer Migration aus Dörfern in die Städte im Hinblick auf ihre Kultur „irgendwo zwischen Land und Stadt“ befanden.³⁶ Abgesehen von den inneren Widersprüchen dieser Kritik am semi-urbanen Charakter des Neo-Folk-Publikums, die zwar fehlendes „urbanes Verhalten“ – was auch immer das sein sollte – bemängelte, es aber gleichzeitig ausschloss, dass diese Menschen trotz ihrer „Urbanisierungstendenzen“ jemals das erwünschte Modell erreichen würden, zeigte sie vor allem etwas anderes. Diese Art von offen ausgesprochener Kritik einzelner Wissenschaftler, gestützt von der Kritik an der „Schund- und/oder Kitsch-Ästhetik“ des Neo-Folk ihrer Kollegen, offenbarte eine mal mehr mal weniger abwertende Haltung gegenüber Menschen aus „anderen Schichten“, die vor dem ideologischen Hintergrund des jugoslawischen Sozialismus zumindest fragwürdig erschienen haben müsste. Dabei zeigte sich die Kritik der Wissenschaft am Neo-Folk als elitär und – bereits in den 1980er Jahren – defensiv zugleich. Durch eine solche Konstruktion der Gegensätze „urban-rurban“, „gehoben-völkisch“ oder „intellektuell-populistisch“ wurden indes womöglich schon im Laufe des letzten Jahrzehntes des sozialistischen Jugoslawiens die Grundlagen für die eingangs erwähnte „These“ über das „andere Serbien“ gelegt.

Viertens knüpfte ein Teil der Kritik des Neo-Folks an bereits seit der Zwischenkriegszeit immer wieder artikulierte Narrative über die „Reinheit“ der „eigenen“ Volksmusik an. So bemängelten verschiedene Autoren, nicht selten gerade Musikwissenschaftler, wiederholt den „orientalischen“ Charakter der neukomponierten Volksmusik oder, obgleich weniger, allgemein „fremde Einflüsse“ – etwa aus der spanischen oder mexikanischen populären Musik. Vor allem die verschiedenen, als „orientalisch“ deklarierten „dekorativen“ melodischen Elemente, die „melismatische“ Singtechnik bzw. harmonische Einflüsse aus „türkischer“ oder „arabischer“ Musik schienen den Kritikern ein Dorn im Auge gewesen zu sein, würden sie doch die (serbische) Volksmusik verfremden und „islamischen Einflüssen“, die es „bei uns nie gab“, Tür und Tor öffnen.³⁷ Während sich die wenigen Stimmen aus der Wissenschaft, die solchen „Argumenten“ widersprachen, dabei in Ausführungen über das osmanische historische Erbe verhedderten und darauf verwiesen, dass diese „Einflüsse“ von der Musikwissenschaft auch in der Türkei bzw. in den arabischen Ländern als problematisch betrachtet würden, fügten sich die zunehmend entlang der Kategorien des ethnisch „Reinen“

³⁶ Diese Argumentation zieht sich gewissermaßen als „roter Faden“ durch einen Großteil der Forschungsarbeiten zum „Folk“ seit den 1970er Jahren bis heute durch. Zu den ersten Untersuchungen des Publikums gehören vor allem die Arbeiten von Milena Dragičević-Šešić. Vgl. Dragičević-Šešić, Milena (1988): *Publika nove narodne muzike*. In: *Kultura* (80-81), S. 94–116; Dragičević-Šešić, Milena (1992): *Novokomponovana ratna kultura – kič patriotizam*. In: *Sociološki pregled* 26 (1-4), S. 97–107. Besonders einflussreich war indes Dragičević-Šešićs Sammlung mehrerer Studien zu diesem Thema: Dragičević-Šešić, Milena (1994): *Neofolk kultura. Publika i njene zvezde*. Sremski Karlovci; Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića (Biblioteka Elementi, 27).

³⁷ Vgl. etwa Anastasijević (1988). „Entlehnungen“ aus „westlicher“ Musik oder deren Einfluss auf die Entstehung und Entwicklung jugoslawischer Rock- und Popmusik wurden dagegen nie kritisiert. Vgl. Rasmussen, Ljerka Vidić (1995): *From Source to Commodity: Newly-Composed Folk Music of Yugoslavia*. In: *Popular Music* 14 (2), S. 241–256, hier S. 249.

verlaufenden Argumente gegen das „Orientalische“ in der Volksmusik stetig in die allgemeine wissenschaftliche Kritik des Neo-Folk ein.³⁸

Eine der wenigen Ausnahmen im Hinblick auf die genannten Ebenen der Untersuchung und Kritik des jugoslawischen Neo-Folks bildet die Arbeit der Musikologin Ljerka Vidić-Rasmussen. Ihre Untersuchungen beschränken sich nicht auf die persönliche Distanzierung von der „neu komponierten“ Kultur, sondern kombinieren eine Reihe verschiedener Ansätze. Dazu gehören Interviews mit Musikern, Produzenten oder dem Publikum genauso wie eine Analyse der Musikform, Beobachtung des Marktes für Populärmusik und die breitere Interpretation der Texte dieser Musik etc. Nicht zuletzt argumentierte Vidić-Rasmussen auch unter Berücksichtigung der genannten Kritik ihrer jugoslawischen Kollegen. In ihrer 2002 publizierten, allerdings schon Ende der 1980er Jahre durchgeführten Untersuchung schrieb sie über diese Analysen des Neo-Folk als „cultural phenomenon“:

„This catchy phrase, often a distraction from a serious analysis, in fact reveals an aspect of phenomenological understanding of NCFM. The observer’s interest (and judgement) lies in appearances of style: iconography, symbols, metaphors. Images are thus conceptualized (kitsch, ahistoricity, mimicry) and turned into social categories (dual identity, hibridity). The concepts then become the reality of the music. In other words, debates about NCFM were by and large removed from the practice of the music. Economics and the social organization of the music, for example, recieved only a cursory attention. [...] Furthermore, the production and consumption of NCFM have, as a rule, been left out. If audience views were taken into account, it was mainly for the purpose of giving some statistical validity to the pre-conceived sociological construction of their class and demographic identity.“³⁹

Diese und andere Ausführungen von Vidić-Rasmussen zur Kritik des Neo-Folks sowie ihre Beobachtungen zur Entwicklung der Ethnomusikologie in der Region unterscheiden sich, wie auch ihre eigene Deutung dieser Musik, von der mehrheitlichen Kritik am „Kitsch“. Für Vidić-Rasmussen gehörten die Widersprüche des „Phänomens der neu komponierte Volksmusik“ zu den Widersprüchen des sozialistischen Jugoslawiens. Gleichzeitig verneinte sie den vermeintlichen zerstörerischen Impuls der „neu komponierten Kultur“ und ihre Rolle beim Zerfall Jugoslawiens:

„NCFM reflected the existence of different cultural classes, but it also revealed that the boundaries between them were porous. Similarly, it was a product and a reflection of contradictions and weaknesses in the Yugoslav political system, but also of its strenghts and uniqueness. Above all, Yugoslavia’s cultural diversity was perhaps nowhere so fully and freely articulated than in its music. If nothing else, NCFM demonstrated, in a spectacular way, the vitality of traditional cultural patterns and their chameleon-like ability to change in response to social change.“⁴⁰

So war es Rasmussen zufolge der soziale Wandel, der sich auf die Veränderungen des Neo-Folks ausgewirkt hatte und nicht umgekehrt. Berücksichtigt man dieses Argument vor dem Hintergrund der wissenschaftlichen Deutungen des Turbo-Folks – einer Fortentwicklung des Neo-Folks – seit Ende der 1980er Jahre, erscheinen diese in einem gänzlich neuen Licht, vor allem aber büßen sie Einiges an ihrer Erklärungskraft ein.

³⁸ Dazu siehe: Anastasijević (1988).

³⁹ Rasmussen, Ljerka V. (2002): *Newly composed folk music of Yugoslavia*. New York; London: Routledge (Current research in ethnomusicology, 1), S. xxix f.

⁴⁰ a.a.O., S. 202.

Turbo-Folk⁴¹

„[Turbo-folk] has been systematically and manipulatively used for breaking up the morality and civil order of Serbian society for the sake of the power of the Milošević regime. Together with the regime’s political propaganda, this kind of music, its greatest stars, and the visual style of their representation supported the spread of crime, disorder, and fear. This is why this whole era of the politics of populism and nationalism, destruction and robbery across Serbia should be similarly called ‘The Milošević era’ and ‘The turbo-folk era’.“⁴²

Die Mehrheit der auf dem Gebiet des ehemaligen Jugoslawiens entstandenen Studien über die Folk-Musik während und nach dem Zerfall des früheren gemeinsamen Staates stammt aus der Sozialwissenschaft in Serbien.⁴³ Dieses vergleichsweise größere wissenschaftliche Interesse an dieser Art von Musik, die sich bereits zu sozialistischen Zeiten, aber auch nach dem Zerfall des gemeinsamen Staates und sogar während der postjugoslawischen Kriege in allen Teilen Jugoslawiens großer Beliebtheit erfreute,⁴⁴ lässt sich auf eine zentrale These zum nach 1990 entstandenen „Turbo-Folk“ zurückführen. Der Turbo-Folk entstand nämlich nicht nur in Serbien, sondern stelle ein spezifisch serbisches „Phänomen“ dar, das untrennbar mit dem serbischen Nationalismus und dem Regime von Slobodan Milošević verknüpft sei. Über diese Verbindung sprach auch Ivana Kronja, eine der prominentesten „Expertinnen“ für das Thema Turbo-Folk in Serbien⁴⁵:

„‘Turbo-folk’ pop music proved to be another shock-absorber of social discontents, an amazingly efficient invention of the Serbian media under the rule of Slobodan Milošević. In the beginning of the nineties, the idea of turbo-folk music assimilated the following musical directions: the already existent newly composed folk music, the most popular branch of music entertainment in former Yugoslavia, which combined the elements of traditional folk music with more contemporary pop and rock music created under West European and American cultural influences, and its two new variants: *turbo* or *techno-folk*, as well as the newly composed nationalistic and patriotic war songs, which encouraged Serbian warriors in the civil war in Croatia and Bosnia (1991-95).“⁴⁶

⁴¹ Der Begriff wurde erstmalig vom Popmusiker Antonije Pušić – Künstlurname Rambo Amadeus – eingesetzt und dabei ironisch gebraucht. Vgl. Rasmussen (2007), S. 67.

⁴² Kronja, Ivana (2004a): Politics, Nationalism, Music, and Popular Culture in 1990s Serbia. In: Slovo 16 (1), S. 5–15, hier S. 6.

⁴³ Für wissenschaftliche Arbeiten zur Populärmusik, zur Musik im Zusammenhang mit Politik und Krieg oder zu Konstruktionen des „Anderen“ durch Musik, die in anderen Teilen des ehemaligen Jugoslawiens entstanden, siehe z.B.: Pettan, Svanibor (Hg.) (1998): Music, politics, and war. Views from Croatia. Zagreb: Institute of ethnology and folklore research; Pettan, Svanibor (2001): Encounter with „The Others from Within“: The Case of Gypsy Musicians in Former Yugoslavia. In: The World of Music 43 (2/3), S. 119–137.

⁴⁴ Vgl. Rasmussen (1995), S. 252. Abgesehen von der Popularität in anderen Republiken, wurde die Neo-Folk-Musik zu sozialistischen Zeiten dort auch mindestens genauso stark produziert, vor allem in der Zagreber Musikproduktionsfirma *Jugoton*.

⁴⁵ Im Folgenden werden vorwiegend die Analysen von Kronja herangezogen. Grund dafür ist vor allem der Umstand, dass ihre Arbeiten zu den ersten und ohnehin wenigen systematischen Untersuchungen des Turbo-Folks in Serbien gehörten und entsprechend zumindest bis Mitte der 2000er Jahre einen recht großen Einfluss auf weitere Arbeiten ausübten, dabei vor allem ihre 2001 publizierte Monografie: Kronja, Ivana (2001): Smrtonosni sjaj. Masovna psihologija i estetika turbo-folka: 1990-2000. The fatal glow. Mass psychology and aesthetics of turbo-folk subculture: 1990-2000. Beograd: Tehnokratija. Neben den im Text zitierten Beiträgen siehe auch: Kronja, Ivana (2001): Naknadna razmatranja o turbo-folku. In: Kultura (102), S. 8–18; Kronja, Ivana (2004b): Turbo Folk and Dance Music in 1990s Serbia. Media, Ideology and the Production of Spectacle. In: The Anthropology of East Europe Review 22 (1), S. 103–114. Siehe zudem den aus einer Sammlung von Liedertexten und einigen wissenschaftlichen Aufsätzen bestehenden Band: Tarlać, Goran; Đurić, Vladimir (Hg.) (2001): Pesme iz stomaka naroda. Antologija turbo folka. Beograd: Studentski kulturni centar (Biblioteka Srpske studije).

⁴⁶ Kronja (2004a), S. 7.

Durch die gewaltsame Zerstörung des jugoslawischen Staates und die entsprechenden sozialen, politischen und ökonomischen Folgen erfuhr die Musikproduktion in den Nachfolgestaaten tatsächlich grundlegende Veränderungen. Diese wirkten sich vor allem auf deren kommerziellen Aspekt aus, da die Absatzmärkte für neue Tonträger schrumpften und sich die Bevölkerung infolge der Kriege, der ökonomischen Transformation, samt aller negativer Folgen (Schließung von Betrieben, Arbeitslosigkeit etc.) und allgemeinen Verarmung ohnehin kaum noch diese Art von Unterhaltung leisten konnte. Gleichzeitig aber entstanden neben einem regen Schwarzmarkt für Raubkopien⁴⁷ verschiedene private Fernseh- und Radiosender, die auch und gerade mit der Neo-Folk-Musik gute Geschäfte machten.⁴⁸

Die Veränderungen der populären „Musiklandschaft“ im ehemaligen Jugoslawien zu Beginn der 1990er Jahre betrafen aber auch die wissenschaftlichen Interpretationen des nach wie vor erfolgreichen Neo-Folks. Ein Teil der Analysen knüpfte dabei inhaltlich und methodisch im Wesentlichen auf frühere Arbeiten über den Neo-Folk an. Das war der Fall etwa bei den Analysen der Texte von Turbo-Folk-Liedern, der medialen Struktur des Turbo-Folks oder Publikumsuntersuchungen. Ähnlich wie im Fall der früheren Konstruktion einer „neu komponierten Kultur“, die über die Musik hinaus von wesentlich breiter projizierten entsprechenden „kulturellen Werten“ sprach, weiteten die wissenschaftlichen Kritikerinnen und Kritiker in Serbien der 1990er den „Turbo-Folk“ als Begriff auf eine Reihe von sozialen Fragen aus:

„This glamorously conceived national musical project aimed to divert the attention of the population away from the policy of poverty and war, and direct it towards the attractive and inaccessible image of the lifestyle of turbo-folk stars. The stars, who appeared on TV screens in glittering and luxurious costumes and drove the most expensive fancy cars in their music videos, were the objects of identification and adoration of the audience. Turbo-folk music and its media presentation became politically approved entertainment for the masses in the Serbia of the nineties, establishing an escapist ‘pink, rosy culture’ as a refuge from the gloomy reality.“⁴⁹

Diese neue „Pink-Kultur“ umfasste dabei, so Kronja, sowohl „the values of the ‘American dream’: fame, money, the Western way of life, and the star-system – the promotion of showbusiness stars, home-made and foreign, whose looks, wealth, and love affairs become a collective ideal“ als auch einen spezifisch lokalen „subkulturellen Stil“: „A new subcultural style of the nineties, known as *warrior chic style* (defined so by sociologist of culture Ratka Marić in 1996), found its expression in turbo-folk and dance music video. Warrior chic style, embodied by the *nouveaux riches*, gangsters, beautiful girls, *femmes fatales*, luxurious interiors, and fancy cars are the main elements of music videos that turbo-folk rests on.“⁵⁰

Sieht man von der auch anhand dieses Zitates offensichtlich hartnäckig beibehaltenen Eigenart der „Folk-Forschung“ ab, die Musik als „Anzeichen“ oder „Symptom“, als ein „kulturelles Phänomen“ zu betrachten, wird vor allem die Veränderung und Zuspitzung der Interpretation des Wandels dieser (Sub-)Kultur deutlich. Ob dieser Wandel mit der Veränderung der Musik selbst – Musikform, Rhythmus, harmonische Struktur, eingesetzte Instrumente etc. – zusammenhing, verraten die wenigsten Studien. Für die allgemeine

⁴⁷ Cathrine Baker erklärt unter anderem auch dadurch die mehr oder weniger konstante Popularität mancher Sänger, die dazu führte, dass sie nach den Kriegen auch in anderen, „feindlichen“ ehemals jugoslawischen Republiken wieder Konzerte abhalten und neue Alben gut verkaufen konnten. Vgl. Baker (2010).

⁴⁸ Dazu gehörten in Serbien insbesondere die Sender *Palma* und *Pink*, die in der wissenschaftlichen Literatur über den Turbo-Folk als wichtigste „Organe“ der „neuen Welle im Folk“ Erwähnung fanden.

⁴⁹ Kronja (2004a), S. 7.

⁵⁰ a.a.O., S. 8. (Hervorhebungen im Original)

Erklärung des „Wesentlichen“, d.h. des „kulturellen Phänomens“, den diese Musik repräsentierte, schien das wohl nicht von Belang zu sein.

Dass der Begriff „Pink-Kultur“ im Vergleich zu dem begrifflichen Vorläufer der „neu komponierten Kultur“ jedenfalls einen Schritt nach vorn darstellte, liegt nicht zuletzt an der Einführung zweier weiterer Aspekte der Analyse dieses neuen „Phänomens“, die allerdings eng miteinander verbunden sind: des Nationalismus als politischer Dimension des Turbo-Folks und des von männlicher Gewalt geprägten Umgangs mit Geschlechtern bzw. den Geschlechterrollen im Rahmen der „Turbo-Folk-Kultur“. Die Ergebnisse der verschiedenen Untersuchungen, die zu diesen beiden Schwerpunkten vorgenommen wurden, führten im Wesentlichen zu recht unwidersprochenen Thesen. Dass diese politische Funktionalisierung der Turbo-Folk-Musik vorwiegend mit dem Anspruch einzelner Wissenschaftler eng zusammenhing, „engagierte“ Kritik an der politischen Lage jener Zeit zu üben, illustrieren am besten ebenfalls die Forschungsarbeiten der Belgrader Wissenschaftlerin Kronja. So schrieb sie einige Jahre nach dem Sturz des Milošević-Regimes:

„The political function of popular music was fulfilled first by ‘kitsch-patriotism’, or ‘newly composed war culture’, and then by the turbo-folk style and music, as a first-rate kitsch, even trash, aesthetic. The system of values which this music presented through its carefree contents, together with the ‘grey economy’ and criminalization of society, supported the decay of moral values in Serbian and Montenegrin society. The new system of values brought cruelty to interhuman relations, war profiteering, the cult of crime and weapons, the rule of force and violence, and political repression and conformism. It has also established the war-orientated, retrograde patriarchy, and the prostitution and commodification of women, at the expense of the abandonment of civic values: the legal state, marriage, family, education, and morals. Insistence on kitsch culture brought also the decay of aesthetic norms. Since good and beautiful, that is ethics and aesthetics, are also the key norms in a civilized society, their elimination from everyday life caused the destruction of the very concept of evaluation. Probably the best definition of turbo-folk would be ‘porno-pop music’, since it included many pornographic influences in its style for the above-mentioned purposes.“⁵¹

Während die These über die Reduktion der Frau – d.h. der Turbo-Folk-Sängerin, die stellvertretend für das gesellschaftliche Bild der Frau steht – auf ein (Sex-)Objekt in den letzten Jahren von einzelnen Wissenschaftlerinnen, nicht zuletzt aufgrund der Veränderungen innerhalb der „Turbo-Folk-Szene“, revidiert wurde,⁵² scheint im Hinblick auf die symbolische Verknüpfung zwischen dem Turbo-Folk und dem (serbischen) Nationalismus weiterhin Einigkeit zu herrschen. Die ältere Kritik an der „Kitsch-Ästhetik“, der fehlenden „Authentizität“ bzw. „Originalität“ des Folk blieb allerdings auch im Fall des Turbo-Folks bestehen. Zum Ziel dieser Kritik wurden aber nicht (nur) die „ungebildeten“ gesellschaftlichen Schichten und ihre „Stars“, sondern der serbische Nationalismus, der in dieser „Kitsch-Ästhetik“ seinen künstlerischen Ausdruck fand. Bezüglich dieser „Politisierung“ der wissenschaftlichen Studien zum Folk merkte Ljerka Vidić-Rasmussen in einem 2007 veröffentlichten Aufsatz an:

„That *turbo folk* represents kitsch of the first order is one point of consensus among its large and varied group of detractors. This view echoes a familiar charge by the critics of

⁵¹ a.a.O., S. 7.

⁵² So betonen einige Studien ein (neues?) politisches Bewusstsein einzelner Musikerinnen, die zeitweise dem Turbo-Folk-Genre zugeordnet wurden, das sich in Form eines offenen Engagements für die Rechte von Schwulen und Lesben in Serbien äußert. Vgl. Mitrović, Marijana (2011): "Nepodnošljiva lakoća" (subverzije) nacionalizma. Estradna tela u postsocijalističkoj Srbiji. In: Glasnik Etnografskog instituta SANU 59 (2), S. 125–148, hier S. 133. Vgl. auch Višnjić, Jelena (2009): „Idealno loša“. Politike rekonstrukcije identiteta turbo-folka u savremenoj Srbiji. In: Genero 13, S. 43–61, hier S. 56 f.

newly composed folk music, a neo-folk genre which dominated Yugoslav popular music throughout the 1980s until its semantic takeover by *turbo folk* toward the end of the decade. The aesthetic condescension toward a 'folk' style in the 1990s, however, had political weight; *turbo folk* signified a particular outlook on the Yugoslav wars. Moreover, many saw in it the chief (anti-) cultural product of the Greater Serbia project. The artifice implicit in the description 'newly composed' now revealed an added dimension – power – its incarnation as 'turbo'.⁵³

Doch obwohl für die meisten „Turbo-Folk-Experten“ das „Phänomen“ recht eindeutig zu sein schien, verstrickten sich viele der Forschungsarbeiten gleichzeitig in einer Reihe von Widersprüchen, die vor allem dem grundlegenden sozialen Wandel geschuldet waren, den sie mittels der Erforschung des „Turbo-Folk-Phänomens“ aufzugreifen suchten. Ließ sich bei den Untersuchungen des Neo-Folk-Publikums noch recht mühelos eine ungebildete, kürzlich in die Städte zugewanderte ländliche „Unterschicht“ als Kern der „Folker“ auszumachen, so standen die Forscher im Hinblick auf das Turbo-Folk-Publikum vor einem größeren Problem. Der Turbo-Folk, wohlgermerkt wie auch der frühere Neo-Folk, entstand nämlich nicht nur und vor allem in größeren Städten, den Zentren der „Musikindustrie“, sondern stellte ein auf ein „urbanes Publikum“ abgestimmtes Produkt, das Elemente westlicher Pop- und Dance-Musik (schnellere Rhythmen, elektrische Instrumente etc.), ihrer Ästhetik und visueller Darstellung mit dem bereits bekannten Neo-Folk wesentlich sichtbarer/hörbarer kombinierte – so zumindest die übliche Darstellung der Wissenschaft. Was aber bedeutete dies? Und wie deuteten die Wissenschaftler diese Transformation?

Eine der Erklärungen für den endgültigen Siegeszug und Fortentwicklung des früheren „Kitsch“ hin zu einem „Krieger-Kitsch“ der 1990er Jahre war, dass der Turbo-Folk seine große Popularität vor allem den politischen Eliten schulde, die diese Musik insbesondere im Bereich der elektronischen Medien förderten um den neuen Nationalismus symbolisch „unters Volk“ zu bringen. War aber diese Art von Musik – in welcher Form auch immer – nicht bereits populär? Bedurfte es tatsächlich einer entsprechenden „Kulturoffensive“ des Regimes? Oder sollte die vermeintliche oder tatsächliche Verantwortung des Regimes für die Verbreitung des Turbo-Folks lediglich das Argument unterstützen, diese Musik sei „nationalistisch“ und „undemokratisch“?

Blickt man auf die Ausführungen zur Rolle der großen Fernsehsender nach 2000, scheint die Antwort zumindest auf die letztere Frage eine affirmative zu sein. So meinte Ivana Kronja auch Jahre später zur medialen Verbreitung des Turbo-Folks nach 2000: „Obwohl das neu eingeführte informative Programm des Senders [*Pink*] eine Zeit lang Reformpolitiker unterstützte, wandte sich dieser, im Einklang mit den Änderungen des regierenden politischen Kurses, welche die demokratischen Reformprozesse verlangsamten, in allen informativen und Unterhaltungsinhalten der Förderung undemokratischer Werte zu: dem Kitsch und der pornografischen Kultur, der Intoleranz und dem Ungebildetsein, der Amoralität, dem politischen Extremismus, der Behandlung von Frauen als minderwertig, der Stimulierung von antireformerischen politischen Optionen usw.“⁵⁴ Auch hier wird also der Zusammenhang zwischen dem Turbo-Folk und dem Nationalismus – in diesem Fall jenem des späteren serbischen Premierministers Vojislav Koštunica – sichtbar.⁵⁵

⁵³ Rasmussen, Ljerka Vidić (2007): *Bosnian and Serbian Popular Music in the 1990s. Divergent Paths, Conflicting Meanings, and Shared Sentiments*. In: Donna Anne Buchanan (Hg.): *Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumene. Music, Image, and Regional Political Discourse*. Lanham; Toronto; Plymouth: Scarecrow Press (Europea: Ethnomusicologies and Modernities, 6), S. 57–93, hier S. 58.

⁵⁴ Kronja, Ivana (2008): *Muzika i film kao deo nacionalnog kulturnog identiteta – problemi i strategije*. In: *Nova srpska politička misao* (Pos. izdanje 1), S. 221–235, hier S. 225.

⁵⁵ Zu den seltenen Kritikern dieser Konstruktion gehörte etwa der Belgrader Politikwissenschaftler Miša Đurković, der sich in mehreren, für sich genommen recht überzeugenden Analysen gegen eine „Ideologisierung des Turbo-Folks“ aussprach, auch wenn wohl eher, um den „guten Ruf“ des Nationalismus zu

Ausgehend von der symbolischen Gleichsetzung jenes Segments offen kriegshetzerischer „völkischer“ Musikproduktion – wie etwa den Liedern von Baja Mali Knindža⁵⁶ – mit den wesentlich bekannteren „Hits“ der neuen Turbo-Folk-Stars wie Dragana Mirković, Svetlana (Veličković) Ražnatović⁵⁷ „Ceca“ u.a. versuchten einige Forscher nicht nur den Bezug zur nationalistischen Ideologie zu belegen, sondern vielmehr das Problem (erneut) gewissermaßen „weg zu analysieren“, indem sie den Turbo-Folk auf eine „Subkultur“ der Jugend reduzierten, die eng mit dem genannten „Kriegerkult“ verknüpft und wie eine Mode nur vorübergehend sei. Gleichzeitig diente diese Argumentation zur Abgrenzung gegenüber der eigenen Position, die seit sozialistischen Zeiten gern als „dominantes Kulturmodell“ betrachtet wurde, was durch die sozialen und politischen Entwicklungen allerdings kaum bestätigt wurde. So erklärte Ivana Kronja die sozialen Aspekte des Turbo-Folks und machte gleichzeitig sein Publikum aus:

„The urban subcultural scene in Serbia during the nineties went through a serious change. It is now dominated by the protagonists of notorious ‘warrior chic’ subcultures: the new rich, war profiteers, criminals, ‘sponsored girls’, ‘dieselmens’, war veterans, and drug dealers, who share the reversed system of values embodied by chauvinism, the cult of crime and violence, and hardcore eroticism, and who admire the beauties of western consumerism, covering themselves with golden jewellery and dressing in the glamorous, ‘warrior chic style’ clothes. As a result, the original folk music is now almost forgotten, whilst the young are deprived of the chance to acquire the previous channels for expression of their own rebellion and creativity, and of the ability to form their own identity with the help of aesthetically valuable, good quality popular music.“⁵⁸

Die Ähnlichkeit der Argumente der Kritik am Turbo-Folk – insbesondere im Hinblick auf den betonten Gegensatz zwischen „traditioneller“ Volksmusik und an Authentizität mangelnder Turbo-Folk-Musik – mit denjenigen der Kritik am Neo-Folk ist nicht zufällig. Jeden Zweifel darüber räumt Kronja aus, indem sie eine direkte Kontinuität zwischen den beiden Subgenres konstruiert: Die neu komponierte Volksmusik „was the predecessor of turbo-folk popular culture, a reaction against the ‘dogmatic educational’ and ‘elitist’ cultural model (dominant cultural models in former Yugoslavia), which combined with the aesthetically barren products of commercial mass culture, to create the leading cultural norm in Milošević’s Serbia.“⁵⁹ Die Entwicklung einer Art von Unterhaltungsmusik als Reaktion gegen das elitäre „Kulturmodell“ – wohl jenes der Intellektuellenschicht in Jugoslawien – darzustellen, scheint insofern interessant, als sich diese „Reaktion“ gewissermaßen als ein geradezu geplanter „Angriff“ auf die Werte der intellektuellen Elite verstehen lässt. Dabei war es diese Elite selbst, die noch zu sozialistischen Zeiten die „Folker“ kritisierte.

Die Kontinuität zwischen dem Neo-Folk und dem Turbo-Folk offenbart sich also zumindest im Hinblick auf die Kritik dieser Musik. So wurde auch ein weiteres Argument

wahren. So empfahl Đurković, der mitunter als Berater des serbischen Premierministers Koštunica tätig war, anstatt den Turbo-Folk als nationalistisch zu bezeichnen, lieber einen positiven Begriff der „nationalen Identität“ zu entwickeln. Vgl. Đurković, Miša (2001): Ideologizacija turbo-folka. In: *Kultura* (102), S. 19–33; Đurković, Miša (2004): Ideološki i politički sukobi oko popularne muzike u Srbiji. In: *Filozofija i društvo* (2), S. 271–279.

⁵⁶ Armina Galijaš behauptete sogar, dieser markiere eine der Hauptströmungen des Turbo-Folks. Vgl. Galijaš (2011), S. 284.

⁵⁷ Die Sängerin Svetlana Veličković „Ceca“ heiratete 1995 den während der Kriege in Kroatien und Bosnien-Herzegowina als Anführer einer der berüchtigtsten paramilitärischen Einheiten agierenden und mutmaßlichen Kriegsverbrecher Željko Ražnatović „Arkan“. Die Hochzeit, die öffentlichkeitswirksam zum Großereignis in den Medien hochstilisiert wurde, wurde von vielen Forschern als Kernargument für die Verknüpfung zwischen Turbo-Folk und Nationalismus angeführt, verkörperte doch das Ehepaar nahezu perfekt die jeweilige „Welt“ – jene der Paramilitärs und Kriminellen bzw. jene des Turbo-Folks.

⁵⁸ Kronja (2004a), S. 8 f.

⁵⁹ a.a.O., S. 9.

der Intellektuellen im Rahmen der als „moral panic“⁶⁰ zu bezeichnenden Kritik wieder aufgenommen: die negativen Folgen der Kommerzialisierung von Musik. Um bei der Argumentation von Ivana Kronja zu bleiben: „[der Turbo-Folk] stellt eine Art emotionaler und kultureller ‚ökologischer‘ Verpestung, denn er erreicht ein solches Niveau an Kitsch, in dem alle künstlerischen und geistigen Ressourcen, alle Kultursymbole, Melodien und Muster, alle Gefühle und erotische Bedürfnisse des Publikums, infolge eines unaufhaltsamen Wettlaufs nach Profiten, in Form eines unmoralischen Zynismus der Schicht von Produzenten dieser Kultur unkontrolliert verpulvert und zerstört werden.“⁶¹

Der Widerspruch zwischen der Popularität von Turbo-Folk bei einem breiten Publikum und dem Anspruch mancher Forscher, diesen herunterzuspielen, führte auch nach 1990 zu einer hoch moralisierenden Position, die aber auch von einem wesentlichen Unterschied zu den Arbeiten über den Neo-Folk gekennzeichnet war. Erfolgte die moralisierende Haltung der wissenschaftlichen Arbeiten im Laufe der 1980er Jahre noch aus der Position einer sozial anerkannten intellektuellen Elite, so befanden sich die oftmals gleichen Kritiker seit Beginn der 1990er Jahre womöglich zwar in denselben Büros an den Universitäten und Forschungseinrichtungen, büßten aber sowohl materiell als auch im Sinne einer breiten gesellschaftlichen und beruflichen Anerkennung ihren früheren Status ein. Durch die Darstellung der Populärmusik als „politisch“ in den jeweiligen Analysen bot sich für einige von ihnen, aber eben nicht für alle, die Möglichkeit, sich mit dem gesellschaftlichen Wandel, der nun auch sie selbst betraf, auseinanderzusetzen. Der Turbo-Folk wurde zum Symbol des Nationalismus in Serbien (gemacht), die Kritik der verschiedenen Erscheinungsformen dieses „Phänomens“ wurde als Kritik am Nationalismus verstanden. Diese wiederum konnte – im Sinne von Bourdieus symbolischem Kapital⁶² – gewissermaßen, auch wenn nur bedingt, die materiellen Nöte kompensieren.

Ein weiteres Merkmal, das den Turbo-Folk als Forschungsgegenstand vom Neo-Folk unterschied, war auch das infolge des kriegerischen Staatszerfalls gestiegene Interesse an der Geschichte Jugoslawiens der „westlichen“ Forschung. Im Vergleich zum (jugoslawischen) „Neo-Folk“, der in den 1970er und 1980er Jahren lediglich einzelne Ethnologen und Musikwissenschaftler an westeuropäischen und nordamerikanischen Universitäten beschäftigte, und ebenfalls vorwiegend die sozialen und ästhetischen Aspekte dieser Musik fokussierte, bewirkte die als „politisch“ ausgelegte Turbo-Folk-Musik ab Mitte und vor allem Ende der 1990er Jahre ein neues gesteigertes Interesse an Studien zu diesem Thema sowohl in Bezug auf das ehemalige Jugoslawien⁶³ als auch den gesamten Balkan.⁶⁴ Schließlich ging

⁶⁰ Rasmussen (1995), S. 255.

⁶¹ Kronja (2008), S. 226.

⁶² Im Übrigen sei an dieser Stelle vor allem auf Bourdieus Untersuchungen zur Kunst als Produkt bzw. zum Kulturkonsum sowie insbesondere auf den Begriff des „Bildungsadels“ verwiesen. Die möglichen Erkenntnisse einer vergleichender Analyse seiner Ergebnisse mit den Entwicklungen im sozialistischen Jugoslawien, die hier nicht vorgenommen werden kann, könnten jedenfalls höchst aufschlussreich sein. Vgl. Bourdieu, Pierre (2007): Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

⁶³ Neben den genannten Arbeiten siehe z.B. auch: Pritchard, Eleanor (1999): Turbofolk in Serbia. Some Preliminary Notes. In: Slovo 11, S. 141–149; Hudson, Robert (2003): Songs of seduction: popular music and Serbian nationalism. In: Patterns of Prejudice 37 (2), S. 157–176; Slavková, Markéta (2010): Echoing the beats of turbofolk. Popular music and nationalism in ex-Yugoslavia. In: Lidé města (2), S. 419–439.

⁶⁴ Zur populären Volksmusik in Bulgarien sowie zur Musik von Roma-Bands siehe vor allem die Arbeiten von Donna Buchanan und Carol Silverman: Buchanan, Donna A. (1996): Wedding Musicians, Political Transition, and National Consciousness in Bulgaria. In: Mark Slobin (Hg.): Retuning culture. Musical changes in Central and Eastern Europe. Durham; London: Duke University Press, S. 200–230; Buchanan, Donna A. (1999): Democracy or „Crazyocracy“? Pirin Folk Music and Sociocultural Change in Bulgaria. In: Bruno B. Reuer, Krista Zach und Lujza Tari (Hg.): Musik im Umbruch. Kulturelle Identität und gesellschaftlicher Wandel in Südosteuropa. New countries, old sounds? Cultural identity and social change in Southeastern Europe. Beiträge des internationalen Symposiums in Berlin (22.–27. April 1997). München: Verlag Südostdeutsches Kulturwerk

es auch manchen Teilen der internationalen Südosteuropaforschung darum, die Nationalismen im ehemaligen Jugoslawien zu erklären. Einen wesentlichen Vorstoß in diese Richtung gaben im Hinblick auf den (post-) jugoslawischen Folk dabei weitaus weniger die ethnologischen oder musikwissenschaftlichen Arbeiten wie die von Ljerka Vidić-Rasmussen, sondern vielmehr sozialwissenschaftliche Studien, allen voran diejenigen von Eric Gordy.

Die Untersuchungen über die „Alternativen“ zum Milošević-Regime, die der amerikanische Soziologe Gordy im Laufe der 1990er Jahre in Serbien durchführte, eröffneten nicht nur das Themenfeld der Turbo-Folk-Musik für die „westliche“ Sozialwissenschaft, sondern führten erstmals die direkte Gegenüberstellung zweier „Kulturen“ in Serbien ein. Im Gegensatz zur früheren jugoslawischen Forschung zum „Folk“, die trotz der breiten Kritik die „eigene Position“ im Hinblick auf Werte, Vorstellungen über Ästhetik oder Kultur nie klar formulierte, wurde bei Gordy die „Alternative“ zum Turbo-Folk klar benannt: die Rock-Musik. Entsprechend der politischen Symbolik, die der Turbo-Folk der Forschung zufolge verkörperte, wurden die (post-) jugoslawischen „Rocker“ zu „Demokraten“. Im Kontext der politischen Pluralisierung und Demokratisierung in Osteuropa, vor allem aber im ehemaligen Jugoslawien, dabei anknüpfend an die Studien über den „subversiven Charakter“ der (amerikanischen) Rockmusik in Osteuropa während des Kalten Krieges, schien diese These äußerst plausibel und wurde – gemeinsam mit den älteren Thesen über die „peasant urbanites“⁶⁵, die auf die postjugoslawischen Kriege projiziert wurden, wobei die Kriege als Auseinandersetzungen zwischen „Land“ und „Stadt“ interpretiert wurden – bis in die Gegenwart reproduziert. Dass sie dabei nicht nur in ihrer Vereinfachung analytisch mehr als verkürzt sind, sondern auch jeder empirischen Grundlage entbehren, minderte ihren anfänglichen Erfolg kaum.

Eines der Beispiele für solch gesellschaftliche Analysen ist auch der Aufsatz *Turbaši and rokeri*⁶⁶ von Gordy, der ausdrücklich eine grundsätzliche Aufteilung der serbischen Gesellschaft in „demokratische“ Rockmusikfans und „nationalistische“ Anhänger des neuen „Turbo-Folk“-Genres suggeriert. Zwar stellt Gordys vorangegangene Forschungsarbeit über die systematische Zerstörung von „Alternativen“ in Serbien der 1990er Jahre⁶⁷ einen wertvollen Beitrag zur Untersuchung der Funktionsweise der Machtausübung des Milošević-Regimes dar, doch gerade die viel zitierten Ausführungen über das in der westeuropäischen Wissenschaft bis dahin wenig erforschte Feld populärer Musik in Jugoslawien weisen erhebliche Kritikpunkte auf. Ein wesentlicher ist die vermeintliche „Spaltung“ innerhalb der serbischen Gesellschaft der 1990er Jahre in zwei Teile, deren Grenzen vom Bevorzugen unterschiedlicher Musikrichtungen gekennzeichnet sein sollten. Diese provokative These, die eng mit der Vorstellung von „zwei Serbien“ – einem „ersten“

(Veröffentlichungen des Südostdeutschen Kulturwerks. Reihe B. Wissenschaftliche Arbeiten, 85), S. 164–177; Buchanan, Donna A. (2002): Soccer, Popular Music and National Consciousness in Post-State-Socialist Bulgaria, 1994–96. In: *British Journal of Ethnomusicology* 11 (2), S. 1–27; Silverman, Carol (2007): Bulgarian wedding music between folk and chalg: Politics, markets and current directions. In: *Muzikologija* (7), S. 69–97; Silverman, Carol (2007): Trafficking in the Exotic with „Gypsy“ Music. Balkan Roma, Cosmopolitanism, and „World Music“ Festivals. In: Donna Anne Buchanan (Hg.): *Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumene. Music, Image, and Regional Political Discourse*. Lanham; Toronto; Plymouth: Scarecrow Press (Europea: Ethnomusicologies and Modernities, 6), S. 335–361.

⁶⁵ Der Begriff für die aus ländlichen Regionen in die Städte zugewanderten Menschen stammt von Andrei Simić. Vgl. Simić, Andrei (1973): *The peasant urbanites. A study of rural-urban mobility in Serbia*. New York u.a.: Seminar Press (Studies in anthropology, 1).

⁶⁶ Gordy, Eric D. (2000): *Turbaši and Rokeri as Windows into Serbia's Social Divide*. In: *Balkanologie* 4 (1), S. 55–81.

⁶⁷ Siehe Gordy, Eric D. (1997): *Investigating the destruction of alternatives*. In: *Problems of Post-Communism* 44 (4), S. 12–21; vor allem aber Gordy (1999). Im vorliegenden Beitrag wird zudem die neuere und überarbeitete Übersetzung in Serbische herangezogen: Gordy, Erik (2001): *Kultura vlasti u Srbiji. Nacionalizam i razaranje alternativa*. Beograd: Samizdat B92 (edicija SAMIZDAT, 19).

und einem „zweiten“, anderen Serbien – verknüpft zu sein scheint, entspricht den auch in der Wissenschaft oft aufgestellten Dichotomien (Europa vs. Balkan, urban vs. suburban / „rurban“ / rural etc.). Auch wenn Gordy diese Kritik später aufgriff und behauptete, er selbst hätte nie für irgendeine der beiden Seiten „Partei ergriffen“, sondern „nur“ das Verhältnis „Turbaši vs. Rokeri“ so dargestellt, wie es ihm durch Quellenmaterial und seine Gesprächspartner vermittelt wurde,⁶⁸ bleibt zumindest die Frage offen, wo bei Gordy die darzustellenden Bezeichnungen und Argumentationsmuster aufhören, und wo seine eigenen analytischen Kategorien beginnen.

Dass Gordys Thesen nicht nur in Serbien, wo sein Buch übersetzt wurde, sondern auch in der westeuropäischen Forschungslandschaft einen bedeutenden Einfluss ausübten, zeigt etwa der Beitrag von Armina Galijaš in einem 2011 in Wien publizierten Sammelband zum „politischen Lied in Osteuropa“. Die verlockend einfachen Deutungen von Gordy finden sich auch hier wieder, angesichts des begrenzten Umfangs des Aufsatzes sogar in weitaus stärker ausgeprägter Form.

Auch für Galijaš scheint die Haltung einzelner sozialer Schichten in Bezug auf den wachsenden Nationalismus im zerfallenden Jugoslawien vollkommen klar zu sein. An vorderster Stelle stehen auch für sie die „peasant urbanites“: „Wie die Landbewohner selbst erwiesen sich gerade diese landflüchtigen Städter anfällig für die Übernahme nationalistischer Ideologien.“⁶⁹ Weiter erklärt Galijaš:

„Die städtische Mittelschicht, die sich als Trägerin liberaler Ansichten für die nationalistische Propaganda vor dem Krieg 1992-1995 unempfänglich zeigte, wurde in der Folge marginalisiert und aus dem gesellschaftlichen Leben verdrängt. Das neue, offiziell vermittelte Bild der Gesellschaft entsprach vielmehr jenem der dörflichen Bevölkerung und griff deren Interessen auf. Land und Landbevölkerung wurden, wie in der Vergangenheit, zu einem manipulierbaren Objekt in den Händen der Führungseliten.

Zu Beginn der Neunzigerjahre begannen damit die kulturellen Codes einer (ländlichen) Gesellschaft die kulturellen Codes einer (städtischen) Gesellschaft zu überlagern. Kultur und kulturelles Leben wurden zum Gegenstand der Auseinandersetzung konkurrierender partikularer Identitäten. Kultur, verstanden als soziale Realität und Basis für den Aufbau eines Gruppenbewusstseins, wurde zu einem Kriterium für Inklusion und Exklusion.“⁷⁰

Ähnlich wie ihre Kolleginnen und Kollegen in Serbien, aber auch im westeuropäischen und nordamerikanischen Ausland, argumentiert Galijaš, wenn sie die symbolische und repräsentative Funktion des Turbo-Folks beschreibt:

„In der Zeit des Umbruchs erfüllten die hier untersuchten musikalischen Veränderungen äußerst effektiv die ihr zugeordnete Rolle, nationale Identität und Gruppenkohäsion zu stärken. Die Lieder riefen mehr oder weniger offen ‚zur Mobilisierung für nationale Belange und zur nationalen Homogenisierung‘ auf. Sie setzten die Hemmschwelle für verbale und physische Gewalttaten herab, denn aggressive Worte und Bilder, wenn sie das erste Mal in einem Lied ausgesprochen worden waren, ließen manches leichter, einfacher und harmloser erscheinen. Mit Hilfe dieser Leichtigkeit konnten komplexe Geschehnisse vereinfacht erzählt, und in Parolen und nationalistischen Sentenzen eingängig vermittelt und omnipräsent werden.“⁷¹

⁶⁸ Gordy, Eric D. (2005): Reflecting on the Culture of Power, ten years on. In: Facta Universitatis. Series: Philosophy, Sociology and Psychology 4 (1), S. 15.

⁶⁹ Galijaš (2011), S. 274.

⁷⁰ a.a.O., S. 275.

⁷¹ a.a.O., S. 291.

Sieht man einmal vom recht fragwürdigen Argument ab, medial vermittelte Gewalt ließe sich als Ursache oder zumindest im Sinne von „mildernden Umständen“ für praktisch ausgeübte Gewalt ausmachen, erscheint die Schlussfolgerung der Autorin leicht verwunderlich und erfreulich zugleich:

„Kann man also Musik als Spiegel politischer Einstellung wahrnehmen? Zusammenfassend kann man sagen, dass die zeitgeschichtlichen Ereignisse Spuren hinterlassen haben, die auch im kulturellen Bereich deutlich sichtbar sind. Musik war hier eine Begleitung, aber keine Ursache, sie spiegelte und kommunizierte die politischen Ereignisse, aber provozierte keine direkte politische Aktion.“⁷²

Zusammenfassend im Hinblick auf die Forschungsarbeiten zum Thema Turbo-Folk und ihre Interpretationsmuster lässt sich sagen, dass diese im Vergleich zu den früheren Arbeiten über den Neo-Folk vor allem auf die Legitimierung der antinationalistischen oppositionellen Haltungen eines Teils der akademischen Elite (im postjugoslawischen Raum) abzielten. Die wohl genaueste Beschreibung dieser mehr oder minder bewussten „politischen Funktionalisierung des Forschungsgegenstandes“ zu Zwecken des eigenen gesellschaftlichen Engagements lieferte die Ethnomusikologin Ljerka Vidić-Rasmussen:

„The cultural opposition’s critique of turbo folk culture is simultaneously a critique of the ‘position’ (pozicija) – the regime – which empowered politically various uncultured types: the old rural migrants and the new entrepreneurial upper class. More nuanced analysis points to the complicity of folk entertainment in what Eric Gordy (1999), in his engaged and insightful analysis, terms the ‘destruction of alternatives’ within Serbia’s society of the 1990s. But both approaches, though eloquent statements of cultural resistance to the patriotic kitsch decorum of criminal wars, convey a sense of intolerance toward cultural others, thus partaking of that very exclusionary thrust of the nationalist discourse.

Beneath the assumption of ideologically disinterested knowledge is the never ending quest for legitimacy. Can one take ‘scholarly’ interest in turbo folk, when it is so obviously allied with a corrupted system? It is a question tacitly raised by indiscriminate criticism and a skeptical attitude even toward researchers, which fails to acknowledge that it was Serbia’s intellectual elite who provided the blueprint for the country’s political orientation in the 1990s. The music’s guilt by regime-association affords turbo folk a political power that, in reality, it never had.“⁷³

World Music und der „transnationale Folk“: eine Kehrtwende in der Interpretation des Folks?

Auch wenn die Untersuchungen des Turbo-Folks wie auch der Geschichte des postjugoslawischen Raumes seit Beginn der 1990er Jahre mit Sicherheit nicht als abgeschlossen gelten können und noch viele produktive Ergebnisse liefern werden, lassen sich gegenwärtig insbesondere im Hinblick auf die Erforschung des postjugoslawischen Folks einige neue Tendenzen beobachten. Diese werden im Folgenden in Form von kurzen Beobachtungen erörtert.

Die politischen Veränderungen Ende der 1990er Jahre und vor allem nach 2000 im postjugoslawischen Raum werden oft als eine Art Zäsur in der neuesten Geschichte der Region betrachtet. Der Tod des kroatischen Präsidenten Tuđman sowie der Sturz des Regimes von Slobodan Milošević in Serbien markieren symbolisch den „eigentlichen“ Beginn der Demokratisierung der jugoslawischen Nachfolgestaaten. Diese „Wende“ wurde

⁷² a.a.O., S. 293.

⁷³ Rasmussen (2007), S. 90.

vor allem in Serbien mit einem Trend der „Öffnung“ gegenüber dem Westen und insbesondere der Europäischen Union verbunden und entsprach auch im Wesentlichen der außenpolitischen Ausrichtung der politischen Regime nach 2000. Viel wichtiger für die Arbeiten der akademischen Elite, um die es hier geht, waren jedoch die damit verbundenen Hoffnungen, auf die politischen Trends würden entsprechende kulturelle Tendenzen folgen.

Für Musikproduzenten bedeutete die neue „Aufbruchsstimmung“ nach 2000 insbesondere die zunehmende Liberalisierung der Märkte und die Wiederaufnahme internationaler Handelsbeziehungen. Diese nutzten viele auch, um ihre Produkte zunächst in der Region des ehemaligen Jugoslawiens zu platzieren, und bauten dabei die bereits früher existierenden Vertriebskanäle aus.

Der Markt für Turbo-Folk-Musik war aber nicht der einzige, den sich die Produktionsfirmen und Musiker erhofften zu erschließen. Ein viel größerer Markt war schließlich die „ganze Welt“, vor allem die zahlungskräftigen Länder im „Westen“, wo unter dem Namen „World Music“ bereits seit den 1980er Jahren ein neues Genre entstand und ein immer breiteres Publikum der „volksnahen“ oder von traditioneller Musik inspirierten *Fusion*-Musik aufbaute. Auch aus diesem Grund stieg die Anzahl neuer Bands und Musiker, die sich fortan der „World Music“ oder irgendeinem „Ethno“-Genre – „Ethno-Jazz“, „Ethno-Rock“ etc. – widmeten.

Diese Entwicklungen blieben für engagierte Wissenschaftler nicht unbemerkt. Recht bald folgten erste Konferenzen, die neue Diskussionen rund um die „World Music“ eröffneten,⁷⁴ die parallel laufenden Forschungen zum Turbo-Folk jedoch keineswegs verdrängten.⁷⁵ Die Themen und Ansätze der neuesten Forschungen zu den Veränderungen des Folk berücksichtigten dabei einerseits die Entwicklungen der Produktion und Distribution dieser Musik. Dies führte sowohl in der postjugoslawischen als auch englischsprachigen Wissenschaftslandschaft zu mehreren Arbeiten etwa über die transnationale Rezeption des „serbischen“ Turbo-Folks in Bosnien-Herzegowina, Kroatien und Slowenien,⁷⁶ aber auch zu vergleichenden Untersuchungen, die den postjugoslawischen Raum mit dem breiteren Südosteuropa bzw. Balkan ersetzten.⁷⁷

Andererseits scheinen einige der gängigsten Interpretationen und Argumente in Bezug auf den Neo- und Turbo-Folk, die thematische Verschiebung überdauert zu haben. Zwar bedingte die „transnationale“ Perspektive eine inhaltliche Distanzierung vom symbolischen Zusammenhang zwischen Turbo-Folk und Nationalismus der Milošević-Ära, doch die Deutung dieser Musik (und ihrer „Kitsch-Ästhetik“) als gesellschaftlich schädliches „kulturelles Phänomen“ blieb erhalten. Selbst bei einigen jüngeren Autorinnen und Autoren lassen sich entsprechende, vorwiegend anhand von moralischen Bedenken formulierte Wertungen beobachten, die im Wesentlichen die bestehenden Argumente reproduzieren. Im Sinne der Kritik an dem infolge von Kommerzialisierung einsetzenden „Verfall von kulturellen Werten“ schrieb vor einigen Jahren Jelena Višnjić:

⁷⁴ Eine der ersten Konferenzen zur „World Music“ und ihrer Bedeutung für die Musikproduktion in Serbien fand 2003 in Belgrad statt. Vgl. Golemović, Dimitrije O. (2004): World Music. In: *New Sound* (24), S. 41–47, hier S. 41.

⁷⁵ So fand noch 2005 eine Tagung zum Thema „Turbo-Folk in Slowenien“ in Ljubljana statt. Vgl. Kostelnik (2011a), S. 131.

⁷⁶ Neben den bereits genannten Arbeiten von Catherine Baker siehe z.B. auch: Mitrović, Marijana (2009): (T)ko to tamo p(j)eva? Transnacionalizam u post-jugoslovenskoj popularnoj muzici i njegove granice. In: *Etnoantropološki problemi* 4 (3), S. 117–144.

⁷⁷ Vgl. z.B. Buchanan, Donna Anne (Hg.) (2007): *Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumene. Music, Image, and Regional Political Discourse*. Lanham; Toronto; Plymouth: Scarecrow Press (Europea: *Ethnomusicologies and Modernities*, 6); Pettan, Svanibor (2007): *Balkan Borders and How to Cross Them. A Postlude*. In: ebd., S. 365–388.

„Nicht nur dass [der Turbo-Folk] in Serbien nicht verschwunden ist, er metastasierte vielmehr in allen Republiken des ehemaligen Jugoslawiens (Bosnien-Herzegowina, Kroatien, Slowenien), wodurch eine der Kernthesen über den Turbofolk als nationalem Kulturprojekt, das vom politischen Apparat des Regimes von Slobodan Milošević unterstützt wurde, zerrüttet wurde. Die Frage ist sogar, ob nicht das eigentliche Fehlen jeder Kulturpolitik den Raum für die Hyperproduktion dieser Kultur geschaffen hatte, die eine Antwort auf die Bedürfnisse des ‚schlechten‘, populistischen Geschmacks war. Der so formierte Markt konstituierte gleichzeitig auch neue ‚kulturelle Werte‘.“⁷⁸

Wurde also die These vom „nationalistischen Klang“ des Turbo-Folks hier zwar hinterfragt, so bleibt die „Turbo-Folk-Kultur“ doch eine regelrechte Krankheit, die gleichsam einem sich ausbreitenden Krebs gegenwärtig auch die anderen Teile des ehemaligen Jugoslawiens befällt.

Obwohl der „transnationale“ Charakter des postjugoslawischen Folks in den letzten Jahren Thema mehrerer Arbeiten wurde und allem Anschein nach auch weiterhin bleiben wird, bleibt noch zu sehen, ob die Deutung des Turbo-Folks als Ausdruck des serbischen Nationalismus so einfach zu verwerfen sein wird. Dass sie durchaus von Bedeutung sein könnte, zeigt etwa auch eine neuere Untersuchung von Zala Volčič und Karmen Erjavec, die der Frage nach der Popularität der serbischen Turbo-Folk-Sängerin Svetlana „Ceca“ Ražnatović bei jungen Frauen in Slowenien und Kroatien nachging. Die empirischen Ergebnisse belegten dabei recht überzeugend, dass die Sympathien der Hörerinnen vorwiegend auf ihre Identifizierung mit dem von „Ceca“ scheinbar verkörperten Ideal „einer starken Frau“ zurückzuführen seien. Das Nationalistische an der Musik, vor allem aber an der Biografie der Sängerin waren die befragten Frauen fast ohne Ausnahme bereit auszublenden. Aus dem Bedürfnis heraus, der ohnehin fragwürdigen These von der direkten Verbindung zwischen dem serbischen Nationalismus und Turbo-Folk zu widersprechen, bezeichneten die Autorinnen, womöglich etwas provokativ, ihre Erkenntnisse als „Paradox“.⁷⁹

Doch auch das neben der „Transnationalisierung des Folks“ in den letzten Jahren zunehmend diskutierte Thema der „World Music“ im postjugoslawischen Kontext⁸⁰ scheint nicht gänzlich von den wissenschaftlichen Interpretationen des Turbo-Folks unbeeinflusst zu sein. So wird etwa die Frage nach der Verfremdung oder gar dem Missbrauch der „traditionellen“ bzw. „ursprünglichen“ Volksmusik auch bei diesem Genre immer mal wieder kritisch angeführt. Gleichzeitig aber lässt sich auch eine interessante Veränderung beim wissenschaftlichen Umgang mit dieser Musik feststellen.

Sehr wahrscheinlich dem Umstand geschuldet, dass viele der serbischen „Weltmusiker“ wie Slobodan Trkulja, Lajko Feliks, die Sängerinnengruppe „Moba“, die Band „Balkanika“ u.a. nicht nur eine höhere (akademische) Musikausbildung besitzen, sondern im Vergleich zum Turbo-Folk auch ein gänzlich anderes Publikum anzusprechen versuchen, erweist sich die wissenschaftliche Kritik an der serbischen „World Music“ als immer noch eher verhalten. Zwar werden einzelne Stücke und Musiker im Hinblick auf ihre „romantisierende Ethno-Ästhetik“ entsprechend „dekonstruiert“,⁸¹ allgemein aber bietet dieses Genre, nicht zuletzt weil es an sich noch diffuser als etwa der Turbo-Folk ist, Raum für neue Interpretationen.

⁷⁸ Višnjić (2009), S. 51.

⁷⁹ Vgl. Volčič, Zala; Erjavec, Karmen (2010): The Paradox of Ceca and the Turbo-Folk Audience. In: Popular Communication 8 (2), S. 103–119.

⁸⁰ Dazu siehe z.B.: Marković, Mladen (2004): World contra ethno... Protiv kao i obično. In: New Sound (24), S. 48–51; Čolović, Ivan M. (2004): Balkan u naraciji o World muzici u Srbiji. In: New Sound (24), S. 59–62. Siehe auch: Čolović, Ivan (2006): Etno. Priče o muzici sveta na Internetu. Beograd: Biblioteka XX vek (Biblioteka XX vek, 157).

⁸¹ Dazu vgl. Čolović (2006).

Die Nutzung von Elementen der Volksmusik für neue Kompositionen, die noch im Fall des Neo-Folks und Turbo-Folks als „Kitsch“ abgetan wurde, erweist sich bei der „World Music“ mitunter als „kreativ“ und „hochwertig“. Auch die Kritik an der ausschließlich kommerziellen Ausrichtung des Folk scheint die „World Music“ nicht im selben Maße zu betreffen, obwohl kaum einer der „Weltmusiker“ die eigene künstlerische Praxis als Ehrenamt betreibt oder begreift.⁸² Was aber unterscheidet die „World Music“ so sehr vom Turbo-Folk, als dass eine gewisse Opposition zwischen den beiden sichtbar wird? Geht es um die ästhetische Qualität der Musik, die sich genremäßig in beiden Fällen ohnehin nur schwer bestimmen lässt? Sind es Talent, Bildung und künstlerische Fähigkeiten der Musikerinnen und Musiker, oder die soziale Herkunft des jeweiligen Publikums, die sie unterscheiden? Antworten auf diese Fragen lassen sich womöglich auch aus Kronjas Prognose eines möglichen Erfolgs des Folk im postjugoslawischen Raum herauslesen:

„Die unoriginelle, kompilierte Musik ist heute der kulturelle Mainstream breiter Bevölkerungsschichten, sie kann aber kein nationales Exportprodukt sein, weil sie durch ihren ästhetischen Wert schlichtweg nicht qualifiziert ist, um ausländische Märkte zu erobern. Der Markterfolg des serbischen Turbo-Folks in den Nachbarländern wundert nicht, er ändert aber nichts an der Lage, wenn wir unsere authentische Musik – authentisch nach mehreren Kriterien, als traditionelle, künstlerisch wertvolle Musik, die von einheimischen Autoren geschaffen wird, die sich auf die einheimische Folkloreerbe bezieht, eine moderne Musik, in unserer Sprache usw. – in den Rest Europas und der Welt exportieren wollen. Ein solches Potenzial könnte vielmehr die einheimische ‚Weltmusik‘ (‚World Music‘) haben, eine kreative Überarbeitung des traditionellen Folks auf modernere Art, die von einigen einheimischen Musikern erfolgreich angeboten wurde. Sie erzielten allerdings, dank dem eingeschränkten und undemokratischen kulturellen Klima bei uns, ihren wahren Erfolg im Ausland.“⁸³

Dass dies wohl noch länger so bleiben würde, erklärt Kronja durch den Umstand, dass „die Kulturpolitik im Hinblick auf die Musik auf ihre Instrumentalisierung und ihren ideologischen Gebrauch zur Fortsetzung des Passivmachens von manipulierten Massen.“⁸⁴ So bekannt und womöglich auch beliebt diese mahnende Deutung der „Turbo-Folk-Kultur“ auch erscheinen mag, sie ist seit einigen Jahren zumindest nicht mehr die einzige. Zunehmend geraten derartige wissenschaftliche Interpretationen des Turbo-Folks selbst in die Kritik der Wissenschaft. Es sind vor allem einzelne jüngere Wissenschaftler aus der Region wie aus der internationalen Südosteuropaforschung, die mit einem sehr kritischen Blick die wissenschaftlichen Narrative über den Neo- bzw. Turbo-Folk unter die Lupe nehmen,⁸⁵ ihn von seiner nationalistischen Vermittlerfunktion gelöst betrachten⁸⁶ oder ihm sogar im Sinne eines gemeinsamen jugoslawischen Erinnerungshorizonts eine wichtige Funktion als „verbindendes Element“ in den postjugoslawischen Gesellschaften zuschreiben.⁸⁷

⁸² Ganz im Gegenteil lässt sich beobachten, dass etwa viele Jazzmusiker in der Region die Popularität des „völkischen“ oder des „Ethno“-Sounds vor allem deshalb aufgreifen, um damit möglichst ihren kommerziellen Erfolg zu steigern.

⁸³ Kronja (2008), S. 227.

⁸⁴ Ebd.

⁸⁵ Vgl. etwa Archer, Rory (2009): „Paint Me Black and Gold and Put Me in a Frame“. Turbofolk and Balkanist Discourse in (post) Yugoslav Cultural Space. Budapest: Central European University (CEU eTD Collection).

⁸⁶ Vgl. Cvorovic (2012).

⁸⁷ Vgl. Hofman, Ana (2012): Lepa Brena: Repolitization of musical memories on Yugoslavia. In: Glasnik Etnografskog instituta 60 (1), S. 21–32.

Die Ansätze der „Jugo-Folk“-Forschung im Überblick

Die Erforschung der „Folk“-Musik im ehemaligen Jugoslawien besteht mindestens genauso lange wie diese Musik selbst. Die bisherigen Forschungsarbeiten lassen anhand ihrer thematischen, theoretischen und methodischen Ausrichtungen und Schwerpunkte fünf dominante „Ansätze“ erkennen: (1) der „soziologische Ansatz“, der vor allem die Arbeiten zum sozioökonomischen Kontext des Neo-Folks umfasste und ihn dabei stark als klassenbezogenes „Phänomen“ definierte; (2) der „politisch-ideologische Ansatz“, der ab Mitte der 1990er Jahre dominant wurde und vor allem die symbolische Verbindung zwischen dem Turbo-Folk und dem serbischen Nationalismus postulierte; (3) der „kulturwissenschaftlich-ästhetische Ansatz“, der vor allem Arbeiten vereint, die sich in erster Reihe mit einer um das bestimmte Genre konstruierten „Kultur“ (z.B. „die neu komponierte Kultur“) beschäftigen, ihre Ursachen und Auswirkungen (etwa im Bereich der Medien) untersuchen und oftmals die „Kitsch-Ästhetik“ unterstreichen; (4) der „Gender-Ansatz“, zu dem jene Arbeiten gehören, die in unterschiedlicher Form die Kategorie Geschlecht in den Mittelpunkt der Untersuchung rücken; und (5) der „historische Ansatz“, der wohl am wenigsten vertreten ist und zu dem solche Arbeiten gehören, die mögliche historische (Dis-)Kontinuitäten des jugoslawischen Folks herausarbeiten oder sich allgemein der Geschichte dieses Segments der jugoslawischen Populärmusik widmen.

Interessanterweise bietet gerade dieser letztere Ansatz eine gute Möglichkeit, sich dem Folk in Jugoslawien mittels einer auf einen längeren Zeitraum ausgerichteten Untersuchung zu nähern, verspricht sie doch neue Erkenntnisse vor allem im Hinblick auf die Entwicklungen dieser Musik im Laufe der Zeit. Dass die wenigen historischen Studien über die verschiedenen Phasen des jugoslawischen Folk, sofern sie im selben akademischen Kontext entstanden sind, vieles der wissenschaftlichen Kritik und eine Reihe von entsprechenden Repräsentationen übernehmen, wundert nicht. Ein Erkenntnisgewinn im Sinne einzelner Thesen könnte dennoch bestehen. Ein Beispiel dafür ist etwa der Aufsatz des Belgrader Historikers Zoran Janjetović über die Volksmusik im sozialistischen Jugoslawien. Auch wenn der Turbo-Folk nicht den Ausgangspunkt der Untersuchung darstellte, sah sich Janjetović gezwungen, sich damit auseinanderzusetzen und zog seine Schlüsse daraus:

„Der Triumph des ‚völkischen‘ Schundes wurde erst nach dem Zerfall Jugoslawiens und der amtlichen Aufhebung des Sozialismus vollkommen, aber seine tiefen und breiten Grundlagen wurden schon viel früher untergraben. Das jugoslawische kommunistische Experiment endete mit einer vollständigen Niederlage: die sozialistische Staatsgemeinschaft der ‚gleichberechtigten Völker und Nationalitäten‘ brach im Zuge von blutigen ethnischen Kriegen auseinander, das Niveau der wirtschaftlichen Entwicklung und Industrialisierung wurde größtenteils annulliert, die traditionelle dörfliche Kultur wurde marginalisiert, während die neue sozialistische nicht geschaffen wurde. Gleichzeitig wurden die westlichen kulturellen und moralischen Werte nicht akzeptiert, und nach dem Zusammenbruch des Sozialismus nahm eine allgemeine Dekadenz überhand, die ihren sichtbarsten Ausdruck in der ‚neukomponierten Volksmusik‘, ihren (eng mit dem kriminellen Untergrund verbundenen) Stars sowie den Radio- und Fernsehsendern unter jedem Niveau fand. Es lässt sich ruhig sagen, dass die ‚neukomponierte Volksmusik‘ der letzte lebende Überrest des jugoslawischen Sozialismus und seiner Kultur ist. Entstanden auf alten Grundlagen, entgegen den Wünschen der Schöpfer von Kulturpolitik, spross sie wie Unkraut empor und breitete sich in alle Richtungen aus, verfestigte sich und wurde nach dem Zerfall des Landes selbst in jenen Bereichen akzeptiert, wo sie früher nur sporadisch (und oftmals mit Widerwillen) aufgenommen wurde. Allem Anschein nach wird diese Art von Musik noch lange die dominanteste Musikform auf dem früheren jugoslawischen Gebiet und das dauerhafteste Denkmal eines gescheiterten

Versuchs einer ideologisch motivierten Modernisierung bleiben. Als solche, wird sie gemeinsam mit der Mentalität, die sie symbolisiert, ein Hindernis auch für alle anderen Modernisierungsversuche sein.“⁸⁸

Ungeachtet der grundsätzlich fragwürdigen Interpretation, die diesem Zitat zugrunde liegt, zeigt dieses vor allem die relative Übereinstimmung der Darstellungsformen des Folk und somit eine Tendenz im Rahmen der serbischen – wie auch allgemein der postjugoslawischen, aber auch der „westlichen“ – wissenschaftlichen Arbeiten zu diesem Thema.

Darstellungen des Folks in der „Folk-Forschung“: einige Anmerkungen zu den wissenschaftlichen Repräsentationen des Zerfalls Jugoslawiens am Beispiel der Folk-Musik

Die für die Musikwissenschaft in Jugoslawien anfangs kaum untersuchungswürdige „populäre Volksmusik“ erwies sich im Laufe der Zeit alles andere als „einfache“, unterhaltende Musik. Im Zuge der Modernisierung der 1960er Jahre, vor allem aber durch die Ausbreitung von Massenmedien und die Entwicklung und Professionalisierung sowohl der Musikproduktion als auch eines Marktes für Unterhaltungsmusik, gewann die „neu komponierte Volksmusik“ immer mehr an Popularität. Die steigenden Zahlen von verkauften Tonträgern und Konzertbesuchern bescherten den Musikern und ihren Produzenten nicht nur erhebliche finanzielle Gewinne, sondern auch eine große Aufmerksamkeit in der Öffentlichkeit. Das Zusammenspiel der Medien⁸⁹ – Fernsehen, Radio, Zeitschriften – mit den Musikern und ihrem Publikum zeichnete auch diese „Musikindustrie“ aus und ließ sie binnen weniger Jahre zu einem lukrativen Wirtschaftszweig heranwachsen. Das Erfolgsrezept der 1960er und 1970er Jahre lautete im Wesentlichen: „aus dem Volk fürs Volk“.

Seit Ende der 1980er Jahre veränderte sich mit dem allgemeinen sozialen, ökonomischen und politischen Wandel auch der *Folk*, das wirtschaftliche Interesse auf der einen und der Unterhaltungswert dieser Musik auf der anderen Seite blieben aber erhalten. Dieses wirtschaftliche Prinzip veränderte sich auch während der postjugoslawischen Kriege nicht grundsätzlich. Was sich bis zu einem gewissen Grad veränderte, waren die Musiker, die Produktion und ihr Publikum. Diese Veränderungen erfolgten dabei aus unterschiedlichen Gründen, wobei die wichtigsten wahrscheinlich auch die scheinbar banalsten waren: so etwa das Alter der Musiker wie des Publikums oder die technologische Entwicklung von Musikinstrumenten oder Tontechnik. „Ästhetische“ Veränderungen, die ebenfalls zustande kamen und selbstverständlich nicht nur auf das ehemalige Jugoslawien beschränkt waren, lassen sich ebenfalls sehr unterschiedlich erklären. Geht man jedoch davon aus, dass jedem Prozess von Musikkreation dieselben Mittel zur Verfügung stehen und diese immer eine Variation etwa von bestehenden harmonischen Strukturen oder Rhythmen darstellt, lassen sich auch diese Veränderungen relativieren.

Erzählt man die Geschichte des jugoslawischen „Folk“ auf diese, zugegeben, vereinfachte Weise, scheint sie nicht besonders spannend. Interessant wird sie tatsächlich erst durch die Einsicht in die verschiedenen Darstellungen dieser Musik. Die als Repräsentationen untersuchten wissenschaftlichen Studien und ihre Deutungen, scheinen dabei aus mehreren

⁸⁸ Janjetović, Zoran (2010): Selo moje lepše od Pariza – narodna muzika u socijalističkoj Jugoslaviji. In: Godišnjak za društvenu istoriju 17 (3), S. 63–89, hier S. 88.

⁸⁹ Zur Redaktionspolitik im Hinblick auf Populärmusik etwa des Senders Radio Belgrad siehe: Arnautović, Jelena (2012): Između politike i tržišta. Popularna muzika na Radio Beogradu u SFRJ. Beograd: RTS (Biblioteka „RTV teorija i praksa“, 9).

Gründen von besonderer Bedeutung zu sein. Diese umfassen nicht nur die Funktion der jeweiligen Autorinnen und Autoren als Teil einer Art „Deutungselite“. Vielmehr ermöglichen vor allem sozialwissenschaftliche Untersuchungen, in diesem Fall der jugoslawischen populären Volksmusik, wertvolle Einblicke in die Repräsentationen, welche diese durch die soziale, politische und ökonomische „Einbettung“ ihres Forschungsgegenstandes sowie die gleichzeitige Zuschreibung von Bedeutung (re-)produzierten. Die dabei eingesetzten Stereotypisierungen, gleichzeitig als Forschungsergebnisse deklariert, widerspiegeln einen breiteren Umgang mit bestimmten mentalen Kategorien, kollektiven Erfahrungen und symbolischen Formen. Die parallel zur Entstehung und Entwicklung des Neo-Folks entstandenen wissenschaftlichen Untersuchungen dieser Musik in Jugoslawien, aber auch in anderen Ländern, generierten im Laufe der Jahre nicht nur eine Reihe von Thesen, sondern artikulierten eine ziemlich kohärente Kritik dieser Musik, die somit weitaus mehr über die Repräsentationen gesellschaftlicher Entwicklungen als über den jeweiligen Forschungsgegenstand dieser Studien aussagte.

In einer Vielzahl von verschiedenen wissenschaftlichen Untersuchungen wurde der (post-) jugoslawische Folk dabei vorwiegend als „Kitsch“, „Schund“, „unoriginell“, „künstlerisch wertlos“, Teil eines „populistischen Kulturmodells“, „orientalisch“, ferner als „Soundtrack“ eines nationalistischen Regimes bzw. „Ausdruck des (serbischen) Nationalismus“, „Krieger-Kitsch“, „Denkmal der gescheiterten sozialistischen Modernisierung“, mitunter sogar als „Okkupation“, „Verpestung“ oder als „metastasierende“ Krebserkrankung dargestellt. Wenige wissenschaftliche Studien deuteten ihn als „(pro-)jugoslawisch“, „transnational (verbindend)“ oder als „Teil einer kollektiven Erinnerung“ an das ehemalige Jugoslawien, und nur selten wurde er, wie bei Rasmussen, vor allem als *unterhaltende Musik* – mit allen dazu gehörenden Aspekten – behandelt. Allgemein lässt sich dennoch sagen, dass der jugoslawische Folk – stets als „Phänomen“ aufgefasst – als Symbol (1) für den „kulturellen Verfall“ oder „Werteverfall“ und (2) für den Aufstieg des Nationalismus und den Zerfall Jugoslawiens dargestellt wurde.

Die wissenschaftlichen Arbeiten über den Folk stellten indes Repräsentationen eben jenes „Wertesystems“ bzw. „Kulturmodells“ dar, der als direkte Opposition zur kritisierten „Folk-Kultur“ fungierte. Die Veränderung der wissenschaftlichen Darstellungen verlief indes von einer elitären und auf Negation der im Sozialismus angestrebten „klassenlosen Gesellschaft“ beruhenden Lesart des (noch) jugoslawischen Neo-Folks, über die puristischen, auf die ästhetische, vor allem aber traditionelle und schließlich nationale „Reinheit“ der Volksmusik abzielenden Ausführungen bis hin zu antinationalistischen, auf liberale „westliche Werte“ ausgerichteten Deutungen, die mitunter Kategorien wie „Gender“ oder „transnational“ berücksichtigten. Diese unterschiedlichen Darstellungsmuster entsprachen jeweils dem einsetzenden Repräsentationswandel von einer „sozialen“ und „kulturellen“ Opposition (gebildete akademische Elite vs. ungebildetes Neo-Folk-Publikum) hin zu einer politischen (antinationalistisch vs. nationalistisch). Das letztere Oppositionsverhältnis etablierte sich parallel zur politischen Funktionalisierung des Forschungsgegenstandes (des Turbo-Folks), dem nicht nur eine politisch mobilisierende Wirkung zugeschrieben, sondern das als bewusst zu politischen Zwecken eingesetztes Propagandainstrument dargestellt wurde. Dass der stellenweise selbstreferenzielle Umgang der Wissenschaft mit dem Folk gleichzeitig den Anspruch entwickelte, öffentliche politische Wirkung zu entfalten und, wenn nicht gerade gesellschaftliche Missstände zu beseitigen, dann zumindest die politischen Machtverhältnisse zu delegitimieren, ging zumindest in Serbien im Laufe der 1990er Jahre mit der Notwendigkeit einher, sich in einer binär gedachten (serbischen) Gesellschaft auf die eine oder andere Seite zu schlagen, d.h. dem einen oder dem „anderen Serbien“ anzugehören, wobei das Letztere Ideale und Werte wie Demokratie, Frieden,

Antinationalismus, Europa etc. verkörpern sollte. Die Kritik am Turbo-Folk liest sich als klares politisches Bekenntnis zu diesen Werten und ihre Repräsentation zugleich.

Warum die Wissenschaft dabei ausgerechnet den „Folk“ und insbesondere seine „Turbo“-Version als Symbol für den Sieg des „schlechten Geschmacks“ über die „wahren Werten“ darstellte und ihn somit zum wohl am heftigsten debattierten Randphänomen der postjugoslawischen Gesellschaften machte, über das dennoch lange Zeit weitgehend Konsens herrschte, muss an dieser Stelle unbeantwortet bleiben. Unter Berücksichtigung etwa der politischen oder ethischen Ansprüche der diesbezüglichen wissenschaftlichen Praxis sowie des Gewaltkontextes der 1990er Jahre in Jugoslawien, wird bestenfalls die Richtung erkennbar, in welche eine Beantwortung dieser Frage gehen könnte. Denn allein der Umstand, dass die politische Elite im Serbien der 1990er Jahre die „weiche“ Kritik an den „peasant urbanites“ und ihrer „kitschigen“ Musik offensichtlich tolerierte, ersetzte doch diese eine offene(re) Konfrontation mit dem Regime, erklärt keineswegs, warum ausgerechnet die populäre Volksmusik als dafür am besten geeignet ausgewählt wurde. Ob sich womöglich die postjugoslawische „Folk-Forschung“ selbst mit diesen Fragen auseinandersetzen wird, bleibt zu sehen, Bemühungen dieser Art wären jedenfalls lohnenswert.

Literatur- und Quellenverzeichnis

- Agawu, V. Kofi (2009): *Music as discourse. Semiotic adventures in romantic music*. New York: Oxford University Press.
- Anastasijević, Bratislav (1988): O zloupotrebi narodne muzike. In: *Kultura* (80-81), S. 147–156.
- Archer, Rory (2009): „Paint Me Black and Gold and Put Me in a Frame“. *Turbofolk and Balkanist Discourse in (post) Yugoslav Cultural Space*. Budapest: Central European University (CEU eTD Collection).
- Arnautović, Jelena (2012): Između politike i tržišta. *Popularna muzika na Radio Beogradu u SFRJ*. Beograd: RTS (Biblioteka „RTV teorija i praksa“, 9).
- Baberowski, Jörg (2009): Was sind Repräsentationen sozialer Ordnungen im Wandel? Anmerkungen zu einer Geschichte interkultureller Begegnungen. In: Jörg Baberowski (Hg.): *Arbeit an der Geschichte. Wie viel Theorie braucht die Geschichtswissenschaft?* Frankfurt am Main u.a.: Campus-Verlag (Eigene und fremde Welten, 18), S. 7–18.
- Baker, Catherine (2006): The Politics of Performance: Transnationalism and its Limits in Former Yugoslav Popular Music, 1999–2004. In: *Ethnopolitics* 5 (3), S. 275–293.
- Baker, Catherine (2008): When Seve Met Bregović. *Folklore, Turbofolk and the Boundaries of Croatian Musical Identity*. In: *Nationalities Papers* 36 (4), S. 741–764.
- Baker, Catherine (2010): Popular Music and Political Change in Post-Tuđman Croatia: ‘It’s All the Same, Only He’s Not Here’? In: *Europe-Asia Studies* 62 (10), S. 1741–1759.
- Baker, Catherine (2010): *Sounds of the borderland. Popular music, war, and nationalism in Croatia since 1991*. Burlington: Ashgate (Ashgate Popular and Folk Music Series).
- Blacking, John (1982): The Structure of Musical Discourse. The Problem of the Song Text. In: *Yearbook for Traditional Music* 14, S. 15–23.
- Bourdieu, Pierre (2007): *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Buchanan, Donna A. (1996): Wedding Musicians, Political Transition, and National Consciousness in Bulgaria. In: Mark Slobin (Hg.): *Retuning culture. Musical changes in Central and Eastern Europe*. Durham; London: Duke University Press, S. 200–230.
- Buchanan, Donna A. (1999): Democracy or „Crazyocracy“? Pirin Folk Music and Sociocultural Change in Bulgaria. In: Bruno B. Reuer, Krista Zach und Lujza Tari (Hg.): *Musik im Umbruch. Kulturelle Identität und gesellschaftlicher Wandel in Südosteuropa. New countries, old sounds? Cultural identity and social change in Southeastern Europe. Beiträge des internationalen Symposiums in Berlin (22.-27. April 1997)*. München: Verlag Südostdeutsches Kulturwerk (Veröffentlichungen des Südostdeutschen Kulturwerks. Reihe B. Wissenschaftliche Arbeiten, 85), S. 164–177.
- Buchanan, Donna A. (2002): Soccer, Popular Music and National Consciousness in Post-State-Socialist Bulgaria, 1994-96. In: *British Journal of Ethnomusicology* 11 (2), S. 1–27.
- Buchanan, Donna Anne (Hg.) (2007): *Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumene. Music, Image, and Regional Political Discourse*. Lanham; Toronto; Plymouth: Scarecrow Press (Europea: Ethnomusicologies and Modernities, 6);
- Bugarski, Ranko (2002): *Lica jezika. Sociolingvističke teme*. Beograd: Biblioteka XX vek; Knjižara krug.
- Bugarski, Ranko (2009): *Nova lica jezika. Sociolingvističke teme. 2. Aufl.* Beograd: Biblioteka XX vek; Knjižara krug.
- Busch, Birgitta; Kelly-Holmes, Helen (Hg.) (2004): *Language, discourse, and borders in the Yugoslav successor states*. Buffalo: Multilingual Matters Ltd..
- Cloonan, Martin (1999): Pop and the Nation-State: Towards a Theorisation. In: *Popular Music* 18 (2), S. 193–207.
- Čolović, Ivan (1985): *Divlja književnost. Etnolingvističko proučavanje paraliterature*. Beograd: Nolit.

- Čolović, Ivan (2006): *Etno. Priče o muzici sveta na Internetu*. Beograd: Biblioteka XX vek (Biblioteka XX vek, 157).
- Čolović, Ivan M. (2004): *Balkan u naraciji o World muzici u Srbiji*. In: *New Sound* (24), S. 59–62.
- Čolović, Ivan; Mimica, Aljoša (Hg.) (1992): *Druga Srbija*. Beograd: Plato; Beogradski krug; Borba.
- Côté, Thierry (2011): *Popular Musicians and Their Songs as Threats to National Security: A World Perspective*. In: *The Journal of Popular Culture* 44 (4), S. 732–754.
- Cvetković, Ksenija (2010): *Sprachpolitik und nationale Identität im sozialistischen Jugoslawien (1945–1991)*. Serbokroatisch, Albanisch, Makedonisch und Slowenisch. 1. Aufl. Wiesbaden: Harrassowitz (Balkanologische Veröffentlichungen, 50).
- Cvoro, Uros (2012): *Remember the nineties? Turbo-folk as the vanishing mediator of nationalism*. In: *Cultural Politics* 8 (1), S. 121–137.
- Dragičević-Šešić, Milena (1988): *Publika nove narodne muzike*. In: *Kultura* (80-81), S. 94–116.
- Dragičević-Šešić, Milena (1992): *Novokomponovana ratna kultura – kič patriotizam*. In: *Sociološki pregled* 26 (1-4), S. 97–107.
- Dragičević-Šešić, Milena (1994): *Neofolk kultura. Publika i njene zvezde*. Sremski Karlovci; Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića (Biblioteka Elementi, 27).
- Đurković, Miša (2001): *Ideologizacija turbo-folka*. In: *Kultura* (102), S. 19–33.
- Đurković, Miša (2004): *Ideološki i politički sukobi oko popularne muzike u Srbiji*. In: *Filozofija i društvo* (2), S. 271–279.
- Feld, Steven; Fox, Aaron A. (1994): *Music and Language*. In: *Annual Review of Anthropology* 23 (1), S. 25–53.
- Galijaš, Armina (2011): *Musik als Spiegel politischer Einstellung. Turbofolk vs. Rock*. In: Stefan Newerkla, Fedor B. Poljakov und Oliver Jens Schmitt (Hg.): *Das politische Lied in Ost- und Südosteuropa*. Unter Mitarbeit von Hansfrieder Vogel und Armina Galijaš. Wien: LIT (Europa Orientalis, 11), S. 273–293.
- Golemović, Dimitrije O. (1995): *Da li je novokomponovana narodna muzika zaista narodna?* In: *Glasnik Etnografskog instituta* 44, S. 185–189.
- Golemović, Dimitrije O. (2004): *World Music*. In: *New Sound* (24), S. 41–47.
- Gordi, Erik (2001): *Kultura vlasti u Srbiji. Nacionalizam i razaranje alternativa*. Beograd: Samizdat B92 (edicija SAMIZDAT, 19).
- Gordy, Eric D. (1997): *Investigating the destruction of alternatives*. In: *Problems of Post-Communism* 44 (4), S. 12–21.
- Gordy, Eric D. (1999): *The culture of power in Serbia. Nationalism and the destruction of alternatives*. University Park: Pennsylvania State University Press.
- Gordy, Eric D. (1999): *The culture of power in Serbia. Nationalism and the destruction of alternatives*. University Park: Pennsylvania State University Press.
- Gordy, Eric D. (2000): *Turbaši and Rokeri as Windows into Serbia's Social Divide*. In: *Balkanologie* 4 (1), S. 55–81.
- Gordy, Eric D. (2005): *Reflecting on the Culture of Power, ten years on*. In: *Facta Universitatis. Series: Philosophy, Sociology and Psychology* 4 (1), S. 15.
- Greenberg, Robert D. (2004): *Language and Identity in the Balkans. Serbo-Croatian and Its Disintegration*. Oxford: Oxford University Press.
- Grujić, Marija (2012): *Reading the Entertainment and Community Spirit*. Beograd: Institut za književnost i umetnost (Nauka o književnosti).
- Häberle, Peter (2007): *Nationalhymnen als kulturelle Identitätselemente des Verfassungsstaates*. Berlin: Duncker & Humblot (Wissenschaftliche Abhandlungen und Reden zur Philosophie, Politik und Geistesgeschichte, 44).

- Hofman, Ana (2012): Lepa Brena: Repolitization of musical memories on Yugoslavia. In: *Glasnik Etnografskog instituta* 60 (1), S. 21–32.
- Hudson, Robert (2003): Songs of seduction: popular music and Serbian nationalism. In: *Patterns of Prejudice* 37 (2), S. 157–176.
- Itano, Nicole (2008): Turbo-folk: Serbia's political soundtrack. In: *Science Monitor* 100 (112).
- Ivačković, Ivan (2013): *Kako smo propevali. Jugoslavija i njena muzika*. Beograd: Laguna.
- Janjatović, Petar (Hg.) (1998): *Ilustrovana YU rock enciklopedija 1960-1997*. 2. Aufl. Beograd: Geopoetika.
- Janjetović, Zoran (2010): Selo moje lepše od Pariza – narodna muzika u socijalističkoj Jugoslaviji. In: *Godišnjak za društvenu istoriju* 17 (3), S. 63–89.
- Jansen, Stef (2005): *Antinacionalizam. Etnografija otpora u Beogradu i Zagrebu*. Beograd: Biblioteka XX vek (Biblioteka XX vek, 152).
- Kordić, Snježana (2010): *Jezik i nacionalizam*. Zagreb: Durieux.
- Kostelnik, Branko (2011a): *Eros, laži i pop-rock-pjesme. Seksizam i profit u hrvatskoj pop- i rock-glazbi u devedesetima*. Zagreb: Fratura; Hrvatsko društvo pisaca.
- Kostelnik, Branko (2011b): *Popkalčr. Zaprešić: Fraktura* (Biblioteka Platforma, 24).
- Kronja, Ivana (2001): *Smrtonosni sjaj. Masovna psihologija i estetika turbo-folka: 1990-2000. The fatal glow. Mass psychology and aesthetics of turbo-folk subculture: 1990-2000*. Beograd: Tehnokratija.
- Kronja, Ivana (2001): *Naknadna razmatranja o turbo-folku*. In: *Kultura* (102), S. 8–18.
- Kronja, Ivana (2004a): *Politics, Nationalism, Music, and Popular Culture in 1990s Serbia*. In: *Slovo* 16 (1), S. 5–15, hier S. 6.
- Kronja, Ivana (2004b): *Turbo Folk and Dance Music in 1990s Serbia. Media, Ideology and the Production of Spectacle*. In: *The Anthropology of East Europe Review* 22 (1), S. 103–114.
- Kronja, Ivana (2008): *Muzika i film kao deo nacionalnog kulturnog identiteta – problemi i strategije*. In: *Nova srpska politička misao* (Pos. izdanje 1), S. 221–235.
- Kuljić, Todor (2010): *Umkämpfte Vergangenheiten. Die Kultur der Erinnerung im postjugoslawischen Raum ; Essay*. 1. Aufl. Berlin: Verbrecher-Verlag.
- Kupres, Radovan (2004): *Sav taj folk. B92. Serbien, 200'. B92*.
- Marković, Dragan (2011): *Knjiga o Silvani*. Zagreb: V.B.Z. (Biblioteka Posebna izdanja).
- Marković, Mladen (2004): *World contra ethno... Protiv kao i obično*. In: *New Sound* (24), S. 48–51.
- McGrady, Conor (2001): *Raising the Volume: Laibach: Art, Ideology and War*. In: *Fortnight* (398), S. 15–17.
- Mijatović, Brana (2008): *„Throwing Stones at the System“*. *Rock Music in Serbia during the 1990s*. In: *Music & Politics* 2 (2), S. 1–20.
- Mimica, Aljoša (Hg.) (2002): *Druga Srbija. Deset godina posle 1992-2002*. Beograd: Helsinški odbor za ljudska prava u Srbiji.
- Misina, Dalibor (2013): *Shake Rattle and Roll. Yugoslav Rock Music and the Poetics of Social Critique*. Burlington: Ashgate (Ashgate Popular and Folk Music Series).
- Mitrović, Marijana (2009): *(T)ko to tamo p(j)eva? Transnacionalizam u post-jugoslovenskoj popularnoj muzici i njegove granice*. In: *Etnoantropološki problemi* 4 (3), S. 117–144.
- Mitrović, Marijana (2011): *"Nepodnošljiva lakoća" (subverzije) nacionalizma. Estradna tela u postsocijalističkoj Srbiji*. In: *Glasnik Etnografskog instituta SANU* 59 (2), S. 125–148.
- Monroe, Alexei (2000a): *Balkan Hardcore. Pop culture and paramilitarism*. In: *Central Europe Review* 2 (24). Online verfügbar unter <http://www.ce-review.org/00/24/monroe24.html>, zuletzt geprüft am 29.08.2010.
- Monroe, Alexei (2000b): *Twenty Years of Laibach, Twenty Years of... ? Slovenia's provocative musical innovators*. In: *Central Europe Review* 2 (31). Online verfügbar unter <http://www.ce-review.org/00/31/monroe31.html>, zuletzt geprüft am 29.08.2010.

- Müller, Sven Oliver; Osterhammel, Jürgen (2012): *Geschichtswissenschaft und Musik*. In: *Geschichte und Gesellschaft* 38 (1), S. 5–20.
- Nattiez, Jean Jacques (1990): *Music and discourse. Toward a semiology of music*. Princeton: Princeton University Press.
- Perković, Ante (2011): *Sedma republika. Pop kultura u YU raspadu*. Zagreb: Novi liber.
- Pettan, Svanibor (2001): *Encounter with „The Others from Within“: The Case of Gypsy Musicians in Former Yugoslavia*. In: *The World of Music* 43 (2/3), S. 119–137.
- Pettan, Svanibor (2007): *Balkan Borders and How to Cross Them. A Postlude*. In: Buchanan, Donna Anne (Hg.) (2007): *Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumene. Music, Image, and Regional Political Discourse*. Lanham; Toronto; Plymouth: Scarecrow Press (Europea: Ethnomusicologies and Modernities, 6), S. 365–388.
- Pettan, Svanibor (Hg.) (1998): *Music, politics, and war. Views from Croatia*. Zagreb: Institute of ethnology and folklore research.
- Prica, Ines (1988): *Mitsko poimanje naroda u kritici novokomponovane narodne muzike*. In: *Kultura* (80–81), S. 80–93.
- Pritchard, Eleanor (1999): *Turbofolk in Serbia. Some Preliminary Notes*. In: *Slovo* 11, S. 141–149.
- Radonic, Ljiljana (2010): *Krieg um die Erinnerung. Kroatische Vergangenheitspolitik zwischen Revisionismus und europäischen Standards*. Frankfurt am Main: Campus (Campus Forschung, 949).
- Ramet, Sabrina Petra (2002): *Balkan babel. The disintegration of Yugoslavia from the death of Tito to the fall of Milosević*. 4. Aufl. Boulder: Westview Press.
- Rasmussen, Ljerka V. (2002): *Newly composed folk music of Yugoslavia*. New York; London: Routledge (Current research in ethnomusicology, 1).
- Rasmussen, Ljerka Vidić (1995): *From Source to Commodity: Newly-Composed Folk Music of Yugoslavia*. In: *Popular Music* 14 (2), S. 241–256.
- Rasmussen, Ljerka Vidić (2007): *Bosnian and Serbian Popular Music in the 1990s. Divergent Paths, Conflicting Meanings, and Shared Sentiments*. In: Donna Anne Buchanan (Hg.): *Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumene. Music, Image, and Regional Political Discourse*. Lanham; Toronto; Plymouth: Scarecrow Press (Europea: Ethnomusicologies and Modernities, 6), S. 57–93.
- Roy, William G.; Dowd, Timothy J. (2010): *What Is Sociological about Music?* In: *Annual Review of Sociology* 36 (1), S. 183–203.
- Samuels, David W.; Meintjes, Louise; Ochoa, Ana Maria; Porcello, Thomas (2010): *Soundscapes: Toward a Sounded Anthropology*. In: *Annual Review of Anthropology* 39 (1), S. 329–345.
- Shelemay, Kay Kaufman (2011): *Musical Communities: Rethinking the Collective in Music*. In: *Journal of the American Musicological Society* 64 (2), S. 349–390.
- Silverman, Carol (2007): *Bulgarian wedding music between folk and chalg: Politics, markets and current directions*. In: *Muzikologija* (7), S. 69–97.
- Silverman, Carol (2007): *Trafficking in the Exotic with „Gypsy“ Music. Balkan Roma, Cosmopolitanism, and „World Music“ Festivals*. In: Donna Anne Buchanan (Hg.): *Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumene. Music, Image, and Regional Political Discourse*. Lanham; Toronto; Plymouth: Scarecrow Press (Europea: Ethnomusicologies and Modernities, 6), S. 335–361.
- Simić, Andrei (1973): *The peasant urbanites. A study of rural-urban mobility in Serbia*. New York u.a.: Seminar Press (Studies in anthropology, 1).
- Simić, Andrei (1976): *Country 'n' Western Yugoslav Style. Contemporary Folk Music as a Mirror of Social Sentiment*. In: *Journal of Popular Culture* 10 (1), S. 156–166.

- Slavková, Markéta (2010): Echoing the beats of turbofolk. Popular music and nationalism in ex-Yugoslavia. In: *Lidé města* (2), S. 419–439.
- Steinberg, Marc W. (2004): When politics goes pop. On the intersections of popular and political culture and the case of Serbian student protests. In: *Social Movement Studies* 3 (1), S. 3–29.
- Stojanović, Marko (1988a): Miroslav Ilić – mit o narodnjačkoj zvezdi. In: *Glasnik Etnografskog instituta* 36, S. 81–94.
- Stojanović, Marko (1988b): Promene statusa kroz mit o pevaču novokomponovane narodne muzike. In: *Etnološke sveske* (9), S. 49–57.
- Stojanović, Marko (1989): Modeli uspeha u novokomponovanoj narodnoj muzici i razvoj „novokomponovane kulture“. In: *Glasnik Etnografskog instituta* 38, S. 125–136.
- Stojanović, Marko (2006): Značenje i funkcija mitskih toposa „novokomponovane kulture“. Komparativna analiza medijskih biografija Miroslava Ilića i Željka Joksimovića. In: *Glasnik Etnografskog instituta SANU* 54, S. 145–159.
- Stratton, Jon (1983): What is ‘popular music’? In: *The Sociological Review* 31 (2), S. 293–309.
- Street, John (2003): ‘Fight the Power’: The Politics of Music and the Music of Politics. In: *Government and Opposition* 38 (1), S. 113–130.
- Tarlać, Goran; Đurić, Vladimir (Hg.) (2001): *Pesme iz stomaka naroda. Antologija turbo folka*. Beograd: Studentski kulturni centar (Biblioteka Srpske studije).
- Višnjić, Jelena (2009): „Idealno loša“. Politike rekonstrukcije identiteta turbo-folka u savremenoj Srbiji. In: *Genero* 13, S. 43–61.
- Volčič, Zala; Erjavec, Karmen (2010): The Paradox of Ceca and the Turbo-Folk Audience. In: *Popular Communication* 8 (2), S. 103–119.
- Vujadinović, Dimitrije (1988): Ekonomija u masovnoj kulturi. In: *Kultura* (80-81), S. 117–146.