

TINY TEXTS

*RegionALLE: Über Musik & Widerstand
in (Post-)Jugoslawien*

bpb:unplugged

#4

Was am Ende bleibt, ist nur die Musik, wieder und wieder die gute, einmalige Musik. Mögen die, die nicht mehr da sind, in Frieden ruhen.

Dies ist einer der zahlreichen Kommentare unter dem YouTube-Link vom Mitschnitt eines von YUTEL am 28. Juli 1991 in Sarajevo organisierten Konzerts. Es fand zu einer Zeit statt, in der man – zumindest entsteht beim Zuschauen der Eindruck – noch immer glaubte, ein tragischer Ausgang der politischen Ereignisse könne vermieden werden. Die Aufnahme wurde 2013 veröffentlicht, der erwähnte Kommentar ist von 2015. Nach mehr als zwanzig Jahren stellt sich die jugoslawische Musik als eine der wenigen überlebenden Entitäten aus jener Zeit dar. 1991 wurde für den Frieden gesungen, und viele Jahre nach dem Ende des Krieges in Jugoslawien scheint es, als stelle gerade die Musik eine der stärksten Bindungen zwischen den Menschen aus dem Gebiet des einst gemeinsamen Landes dar.

Meine Forschungen zur Rezeption der jugoslawischen Populärmusik in demjenigen Raum und derjenigen Zeit, die heute üblicherweise als *postjugoslawisch* bezeichnet werden, und die ich zu einem Zeitpunkt durchführte, der weit entfernt schien vom Zerfall Jugoslawiens, bezog sich mit der Zeit immer mehr auf die Fragen von Krieg, Trauma, Frieden und Neuanfängen. In den ersten Jahren der Grenzöffnung nach den neunziger Jahren besuchte ich regelmäßig Konzerte früherer jugoslawischer Interpreten sowohl in Serbien als auch in Kroatien oder Slowenien. Zu den Konzerten ging ich, so dachte ich damals, einfach, weil ich die Musik mochte; den Veranstaltungsort nahm ich nie als innerhalb seiner nach dem Zerfall Jugoslawiens gezogenen Grenzen wahr. Mit anderen Worten: Die Tatsache, dass ich meine Musik in meiner Muttersprache hörte (Serbokroatisch) reichte mir aus, um das Territorium des Landes, das es nicht mehr gab, als mein eigenes zu erleben, obwohl ich formal nur ein paar Jahre meiner frühen Kindheit in ihm verbracht hatte.

Gerade das beschriebene Gefühl von Zugehörigkeit über Musik wurde viele Jahre später zu einem Auslöser für den Beginn meiner Forschung. Ich begriff bald, dass die Konzerte der Musiker aus dem Gebiet des ehemaligen Jugoslawiens – vor allem jene, die symbolische Grenzdurchbrüche nach der Kriegspause beinhalteten – weit mehr waren als nur musikalische Events. Neben der unweigerlichen Positionierung in Bezug auf den Krieg verlangte das Hören dieser Musik auch nach einer Stellungnahme in Bezug auf die jugoslawische Vergangenheit, weshalb ein Konzertbesuch manchmal zu einem politischen Akt der Unterstützung für eine bestimmte Seite im Rahmen der postjugoslawischen Aufteilungen werden konnte. Dennoch bezog sich einer der bedeutendsten Momente dabei auf die oben erwähnte Hervorhebung der These, dass uns „nur noch die Musik geblieben ist“ – sowie auf zahlreiche Kommentare des Publikums, es seien „das Gute“ und „die Liebe“, die „uns“ verbänden, was mit der Zeit zu einer Trauer um die *guten alten Zeiten* des sozialistischen Jugoslawiens wurde.

Die jugoslawische Populärmusik und ihr postjugoslawisches Leben

Wir sind zusammen, da wir zusammen ein paar Lieder singen, nicht als wir – Serben, Kroaten, Slowenen, Moslems – sondern als wir, die diese Lieder nach wie vor singen [...]¹

Wer sind „wir“? Sind es die einstigen und/oder jetzigen Jugoslawen? Sind es jene, die eine gemeinsame Vergangenheit teilen oder einfach nur Menschen, die dieselbe Musik mochten oder mögen? „Unsere“ emotionalen Reaktionen, Erinnerungen und Diskurse jedenfalls bilden sich heute in einer Vielzahl von Bedeutungen ab, in parallelen, manchmal außerordentlich komplexen Räumen, sowie oftmals in der Unfähigkeit, klar einzugrenzen, was wir fühlen und an was wir uns nur deshalb erinnern, weil wir „zusammen singen“.

Die Existenz eines einzigartigen postjugoslawischen Raumes in einer Zeit nach Jugoslawien jedenfalls beruht auf der gemeinsamen Vergangenheit, derselben oder der gleichen Sprache, der ererbten Populärkultur, aber auch auf neuen Märkten. Die Beziehungen der Menschen auf dem Gebiet des einstigen Jugoslawiens (manchmal auch Jugosphäre genannt) implizieren nicht zwangsläufig Nostalgie oder das Verlangen nach einer Rückkehr zum früheren Zustand, sondern vor allem das Angewiesensein der einstigen jugoslawischen Teilrepubliken aufeinander in wirtschaftlicher, gesellschaftlicher und kultureller Hinsicht.

Wenn man die Auswirkungen des Zerfalls Jugoslawiens auf die Musik betrachtet, geht man oft davon aus, dass sich mit ihm der gesamte Musikmarkt massiv verändert habe und dabei geprägt war von Spannungen zwischen neu entstehenden nationalen Musikidentitäten, die durch das Prisma des „Andersseins“ konstruiert wurden – ein diskursiv erkennbares Prisma in der Aufteilung in „unser“ und „ihr“. Die Diskontinuität existierte zweifellos, bedingt durch die Unterbrechung der offiziellen Beziehungen zwischen einzelnen jugoslawischen Republiken: Abbruch der Zusammenarbeit zwischen Plattenfirmen und der Organisation von Veranstaltungen und gemeinsamen Programmen von Radio- und Fernsehsendern. Infolge dieser Beendigung der formalen Zusammenarbeit waren auch jene Musiker, die gern – aus Sicht ihrer jeweiligen Staaten – im offiziellen Feindesgebiet auftreten wollten, mit Problemen konfrontiert, von denen in der Presse bisweilen als „Auftrittsverbot“ in feindlichen Ländern berichtet wurde. Nachdem sie schließlich die Entscheidung getroffen hatten, im problematischen Feindesgebiet aufzutreten, mussten sich die Musiker mit den Konsequenzen dieser Entscheidungen auseinandersetzen – mit der Rezeption ihrer Konzerte im medialen Diskurs sowohl des Landes, in dem sie auftraten, als auch des Landes, aus dem sie kamen. Dennoch konnten sich trotz der durch den Krieg zwangsläufig verursachten Unterbrechungen und der Schaffung neuer Richtlinien für die Produktion und Verbreitung von Musik der postjugoslawische Musikraum und der Geschmack des Publikums jugoslawischer Künstler nicht

¹) Statement von Goran Bregović, Frontmann der jugoslawischen Band *Bijelo dugme*, anlässlich eines Konzerts in Novi Sad im Dezember 2014. Das Interview mit Goran Bregović wurde am 26.12.2014 von *Radio televizija Vojvodine* ausgestrahlt.

so drastisch und schnell wandeln wie die Grenzen auf dem Territorium Jugoslawiens. Kurz nach dem Krieg konsolidierte sich der Markt neu und wies häufig eine Kontinuität mit dem jugoslawischen Markt auf, wenn auch nicht in allen Musikrichtungen gleichermaßen. Kontinuität beim Konsum jugoslawischer Musik wurde auf drei Ebenen verwirklicht: durch den illegalen Markt, wo einschlägige Alben zu finden waren (trotz der Unterbrechung offizieller Kooperationskanäle), durch den ununterbrochenen Konsum von Musik, die in Jugoslawien beliebt war, sowie dank der relativ schnellen Rückkehr bestimmter Künstler auf die Konzertbühnen des einst gemeinsamen Landes.


Bestimmte Grenzen waren durchlässiger als andere. Zu den Ländern mit durchlässigeren Grenzen gehörten Slowenien und Mazedonien sowie die Diaspora, als die nach dem Krieg nahezu neutrale Gemeinschaftsräume fungierten. Problematisch für die Organisation von Konzerten und für den Aufbau jeglicher Zusammenarbeit waren Gebiete, die entweder vom Krieg betroffen waren oder die während des Krieges Beziehungen abgebrochen hatten und hatten einreißen lassen. Die Ankunft von Menschen aus den kroatischen und bosnischen Kriegsgebieten führte insbesondere in Belgrad, der Hauptstadt des ehemaligen gemeinsamen Landes, zu einer Relativierung der neu geschaffenen, offiziell klaren und festen Grenzen zwischen den verschiedenen Musikpraktiken und Musikmärkten. Tatsächlich waren diese Grenzen nie völlig klar und streng, und sie waren auch nicht für alle Künstler an verschiedenen Standorten gleich. Ihre Durchlässigkeit war vor allem dadurch bedingt, dass die institutionelle Infrastruktur der Musikmärkte von Jugoslawien übernommen worden war. Der jugoslawische Musikmarkt war seit den fünfziger Jahren des 20. Jahrhunderts aufgebaut worden – mit der Einrichtung von Festivals für populäre Musik, der Gründung von Produktionsfirmen und nicht zuletzt der Stärkung des Diskurses, was jugoslawische populäre Musik zu sein hatte. Wenngleich die Märkte der einzelnen Republiken schon zu Zeiten Jugoslawiens unabhängig voneinander funktioniert hatten, waren die Beziehungen zwischen den Republiken für den Erfolg der damaligen Stars doch von entscheidender Bedeutung. Genau dieses Muster setzte sich in der frühen postjugoslawischen Zeit in Form einer Rückkehr auf die Konzertbühnen fort, die damals den politischen Gegnern gehörten – für einige geschah dies schon unmittelbar nach Erfüllung grundlegender Voraussetzungen, für andere dauerte der Prozess, teilweise auch aus persönlichen Gründen, etwa ein Jahrzehnt, und man kann sagen, dass die ersten Schritte zur Normalisierung der Beziehungen mit dem Sturz von Slobodan Milošević gegangen wurden. Doch die musikalischen Beziehungen stabilisieren sich erst in der Gegenwart, also zu einer Zeit, zu der sich Auftritte im gesamten Gebiet Jugoslawiens nach dessen Zerfall wieder etabliert haben.

Konzerte als Erinnerungsorte: das Phänomen der Jugonostalgie

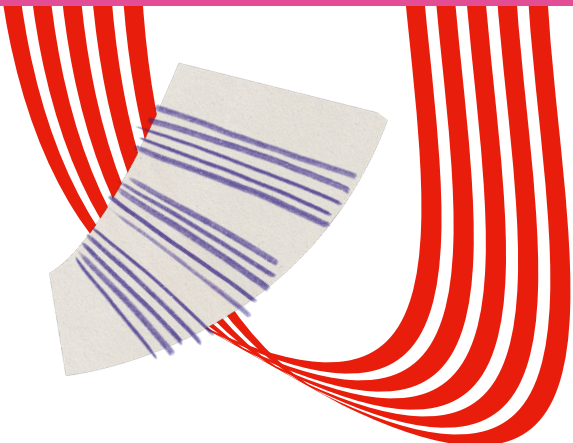
Über eine bestimmte Gesellschaft erfährt man manchmal mehr anhand dessen, wie dort gesungen, gespielt oder Musik gehört wurde, als daraus, wie diese gekämpft oder gewählt hat. Hier stellt sich die Schlüsselfrage: Über welche symptomatischen sozialen Phänomene können wir anhand der postjugoslawischen Gesellschaften etwas lernen, und was können wir anhand von Konzerten, in denen die Musik eines Landes aufgeführt wird, das es nicht mehr gibt, in Bezug auf die Menschen aus Jugoslawien schließen?

Bei dem Versuch, einen adäquaten Begriff für das englische Wort „afterlife“ zu finden (um die erwähnte postjugoslawische Periode eines jugoslawischen Produkts zu bezeichnen), boten mir die Wörterbücher etwa die Übersetzung „Leben nach dem Tod“ an. Irritiert vom Pathos dieser Übersetzung gab ich den Gedanken bald auf, hier über das „afterlife“ der jugoslawischen Musik sprechen zu wollen. Später fragte ich mich jedoch, ob es vielleicht wirklich um das *Nachleben* dieser Musik geht. Wenn Jugoslawien regelmäßig als „tot“ (Perković) und „verstorben“ (Velikonja) bezeichnet wird, wie sollen wir dann mit seinen kulturellen Überresten umgehen und was sollten diese repräsentieren – Erbe, Leben nach dem Leben (und/oder dem Tod), neues Leben, Eskapismus, oder aber Nostalgie, die uns daran erinnert, dass es Tendenzen gibt, die Vergangenheit zu vergessen?

Nostalgietheoretiker wie Mitja Velikonja interpretieren die sogenannte Jugonostalgie oft als eine komplexe, veränderbare, emotional aufgeladene, persönliche oder kollektive Geschichte, die sich auf die Sehnsucht nach vergangenen Zeiten bezieht und diese meist romantisiert und glorifiziert, zugleich aber weniger über diese Zeiten spricht und darüber, wie schön es einmal war; stattdessen mehr darüber, was es heute nicht mehr gibt, was hier und jetzt also fehlt. Sie manifestiert sich manchmal als utopisch, rückschrittlich, sie kann kritisiert werden, als unerwünscht angesehen oder andersherum dazu verführen, in einem nostalgischen Ton über sie zu schreiben. Doch es ist wichtig, ihre Präsenz und Bedeutung in den gegenwärtigen postsozialistischen Gesellschaften zu akzeptieren. Zwar sind nostalgische Erzählungen nicht spezifisch für das Gebiet des ehemaligen Jugoslawiens, sondern typisch für einen zeitgenössischen globalen Kontext, der von der instabilen Unsicherheit der Gegenwart geprägt ist. Dennoch ist die jugoslawische Nostalgie einzigartig, wenn man den Kontext ihres Ursprungs berücksichtigt – also den Kontext der noch immer ausgeprägten ungelösten wirtschaftlichen und emotionalen Folgen des Krieges. Einige Autoren wie Vjekoslav Perica weisen darauf hin, dass Jugoslawien weder gestorben noch verschwunden sei, gerade weil es in den nostalgischen Erinnerungskulturen jener fortlebe, die sich dessen durchaus bewusst seien, was sie durch seinen Zerfall verloren hätten.



Damit zeigt sich die Popkultur gewissermaßen als eine Art jugoslawisches Erbe, weshalb musikalische Jugonostalgie heute als Eskapismus existiert, zugleich aber auch als Potenzial für Veränderung, für Versöhnung, für Neuanfänge.



Damit zeigt sich die Popkultur gewissermaßen als eine Art jugoslawisches Erbe, weshalb musikalische Jugonostalgie heute als Eskapismus existiert, zugleich aber auch als Potenzial für Veränderung, für Versöhnung, für Neuanfänge. Durch die Akzeptanz der Vergangenheit wird die Gegenwart problematisiert und so eine stabilere Grundlage für eine zukünftige Politik geschaffen, in der die Vergangenheit einen angemessenen Platz in der Geschichte einnehmen kann und die Erinnerung an Jugoslawien einfacher und weniger kontrovers und komplex ist. Nostalgie ist demnach ein historisches und soziales Gefühl, und es ist wichtig, sie als solches zu akzeptieren und zu verstehen, von welchen Zeitsymptomen sie spricht.

Während postjugoslawische Gesellschaften einerseits von einer Konfliktatmosphäre geprägt sind, muss andererseits festgehalten werden: Die Menschen gingen zu Konzerten, obwohl die Künstler ihren Platz in den Kriegsnarrativen hatten, sogar trotz der Drohungen, dass es sich um Ereignisse mit hohem Risiko handle, und obwohl sie sich dabei ihren Erinnerungen und Emotionen, ihrer eigenen Vergangenheit, stellen mussten. Sie gingen hin, weil sie diese Musik mochten, weil in ihrer Stadt etwas passierte; die einen, weil sie sich an Jugoslawien erinnerten, die anderen, weil sie sich nicht erinnerten und dachten, dass es egal sei, wo jemand herkomme, wieder andere, weil es alles ja „unsere“ Musik ist und so weiter. Sie gingen zu den Konzerten, um Spaß zu haben, zu lieben, sich zu erinnern und zu weinen. In einer Zeit, in der es viele ungelöste politische Fragen gibt, hörten viele (manche *ihre eigene*, andere *nur*) Musik. Damit gelang es ihnen, sich an die Vergangenheit zu erinnern, über Jugoslawien und über den Krieg zu sprechen (in diesem Zusammenhang sollte man nicht vergessen, dass die Musiker es selbst getan und einige von ihnen den Versöhnungsdiskurs vorangetrieben haben!); die Älteren brachten ihre Enkelkinder mit, einige kamen mit ihren Familien, andere mit ihren jüngeren Freunden. Sie gingen ins Konzert wegen „der Liebe“, wegen „des Guten“, wegen „der Normalität“. Es gab auch Berichte von Leuten, die bei Konzerten in Belgrad die Musik hörten, die sie an Urlaube in Dalmatien erinnerte, und daraufhin beschlossen, endlich die Grenze zu überqueren und an den Ort nostalgischer Erinnerungen ihrer Jugend zu reisen. Manche jungen Leute sagten mir, dass sie das Problematische an den Ereignissen, die ich analysiere, gar nicht sehen. Die Tatsache, dass sie das Problem nicht erkennen (dass jemand aus Kroatien oder Bosnien kommt und in Serbien auftritt), kann ebenfalls als Schritt zur Versöhnung interpretiert werden. In einer Zeit also, in der sich die Versöhnung in den *großen* politischen Narrativen nicht erahnen lässt, singen die *gewöhnlichen* Menschen in Belgrad *Na stradunu* oder *Bosnom behar probeharao*, also dalmatinische oder bosnische Popsongs, in Zagreb dafür Popmusik aus Belgrad wie *442 do Beograda* oder *Jugoslovenka*. Nach dem „Tod“ Jugoslawiens zeigt sich die Musik als eine der emotionalsten und widersprüchlichen Möglichkeiten, um ein verschwundenes Land – seine Kultur, sein Alltagsleben, die gesamte historische Epoche – in Erinnerung zu behalten, trotz vieler Versuche, eine Politik des Vergessens zu konstruieren. Um ihm hinterherzutrauern, aber auch, um an den einstigen (für die einen imaginären, für die anderen realen) Wohlstand zu erinnern, oder zumindest an die einstige Popkultur und ihre Produkte (weshalb die Musik auch einen so starken Einfluss auf die Kanalisierung der Erinnerungen hatte); so wie auch zu lieben, trotz aller Hasspolitik, an der in den letzten Jahrzehnten so viel gearbeitet wurde. Vor allem aber ist gewiss, dass beim postjugoslawischen Leben der jugoslawischen Popmusik zwar nicht immer von Jugoslawien, Jugoslawentum und Jugonostalgie die Rede ist, aber so gut wie zwangsläufig von den emotionalen Erinnerungen (verzeichnet in der Musik und in dem gesellschaftlichen Kontext Jugoslawiens) als Indikator jenes gemeinsamen kulturellen und emotionalen Raumes, der weiterhin existiert.

Autorin

Prof. Dr. Ana Petrov – ist Musikwissenschaftlerin, Soziologin und Professorin an der Fakultät für Medien und Kommunikation, Belgrad. Sie ist Leiterin des Zentrums für Jugoslawienstudien (Cejus).

Aus dem Serbischen von **Elvira Veselinović**.

