

Analyse

Thomas Schad

Über die Sevdah, den bosnischen Künstler Damir Imamović und die Würdigung „schrankenlosen Sentiments“

Abstract

On Sevdah, the Bosnian artist Damir Imamović and a tribute to “unbounded sentiment”

This essay on the art genre Sevdah and its song form Sevdalinka, common across former Yugoslavia and centered in Bosnia and Herzegovina, evolved as a response to this year’s German Record Critics’ Award (Preis der deutschen Schallplattenkritik) to the Sarajevan artist Damir Imamović. Inspired by Imamović’s 2013 lecture “On the ten most widespread delusions on Sevdah”, the author aims to situate the genre Sevdah amongst other musical forms from former Yugoslavia.

The contribution seeks to depict Sevdah’s specificities and interwovenness across the Mediterranean basin, Central Europe and the Middle East, thereby contributing to the discussion on cross-border, inter-ethnic cultural practice. Due to its multifaceted character, Sevdah is interpreted as a pluriphonic, (re-)creative artist tradition. Starting in the 2000s the youngest generation has achieved a veritable revival of the genre.

Dr. des. Thomas Schad

Studierte Osteuropastudien, Politikwissenschaft und Südslawistik in Berlin und Istanbul. Von 2000–2003 Erster Vorsitzender von Schüler Helfen Leben in Sarajevo und Berlin. Ab 2013 Promotion als DFG-Stipendiat an der Berlin Graduate School Muslim Cultures and Societies / HU Berlin.

Freier Autor, Blogger, Referent und Übersetzer. Arbeitsschwerpunkte: Populismus, Kulturdiplomatie, Türkei und Südosteuropa.

Kontakt: Thomas.schad@fu-berlin.de

Dieser Beitrag ist eine Überarbeitung des Blog-Beitrags „Sevdah als verwobenes Kulturgut – oder wie Heine nach Bosnien kam“ vom 15.8.2020 (thomasschad.wordpress.com). Er wurde im November 2020 fertig gestellt.

Einleitung

Nach der pandemiebedingten Flaute im Kulturbetrieb bot sich im Sommer 2020 ein erfreulicher Anlass, eine Hommage an ein Kunstgenre aus dem ehemaligen Jugoslawien zu verfassen: Der Sevdah-Interpret Damir Imamović aus Sarajevo wurde vom Preis der deutschen Schallplattenkritik als bester Künstler in der Kategorie Traditionelle ethnische Musik ausgezeichnet.¹ Die Jury begründete die Prämierung Damir Imamovićs auf ihrer Homepage mit der folgenden, knappen Würdigung und Charakterisierung des Sängers und des Genres:

„Die Geschichten, im epischen Ton, erzählen von Liebe, Schmerz und einer unstillbaren Sehnsucht, „Sevdah“ genannt“. Typisch für Bosnien und Herzegowina sind die Einfärbungen von Roma-Musikern und sephardischen Juden, zuweilen in ladinischer Sprache – der Rabbi von Sarajewo gab seinen Segen. Vor allem typisch aber ist das schrankenlose Sentiment, das der Sänger Damir Imamović aus alten Zeiten heraufbeschwört, als das städtische Leben jahrhundertelang osmanisch geprägt war. Ein instrumentales Gewand, filigran gewebt aus den Linien von Violine und Jazz-Bass, Kemenche (Kastenhalslaute) und Tambur – ein Klangbild, für das einer der namhaftesten Produzenten der balkanisch getönten Weltmusik verantwortlich zeichnet: Joe Boyd.²

Die beiden im ehemaligen Jugoslawien verwendeten Begriffe „Sevdah“ und „Sevdalinka“ bezeichnen ein Musikgenre (Sevdah) und eine Liedform (Sevdalinka). Durch die etymologische Herkunft der Begriffe aus der osmanisch-türkischen beziehungsweise der arabischen Sprache, aber auch durch die Instrumentenwahl, den Klang, das Tonsystem, die Texte sowie die Sprachen, Namen und Herkünfte der InterpretInnen, erzählt und singt die Sevdah von einer durch und durch verwobenen, europäisch-mediterran-nahöstlichen Kulturgeschichte. Dabei erstreckt sich diese Verwobenheit nicht nur vom spätmittelalterlichen Andalusien der Reconquista über den osmanischen Balkan, die Levante und das sozialistische Jugoslawien in den Kulturbetrieb der Gegenwart, sondern sogar bis hinein in die deutschsprachige Literatur des 19. Jahrhunderts.

Damir Imamović ist in der deutschsprachigen und internationalen Öffentlichkeit kein völlig Unbekannter. Wie seiner Homepage zu entnehmen ist, tourt er seit seinem Karrierebeginn 2005 nicht nur durch Bosnien und Herzegowina und dessen Nachbarländer, sondern auch durch die USA, Skandinavien, Deutschland, die Schweiz, die Türkei, Mexiko und zahlreiche weitere Länder.³ In Deutschland war er im August 2018 mit einem Soloauftritt zu Gast auf dem Queer East Festival des Literarischen Colloquiums Berlin,⁴ wo er nicht nur in der post-jugoslawischen Diaspora auf ein begeistertes Publikum stieß. In den vorangegangenen Jahren war er sowohl als Solist als auch in wechselnden Formationen aufgetreten: Mit seiner Band Damir Imamović Sevdah Takht (mit Nenad Kovačević, Ivan Mihajlović und Ivana Đurić), als Damir Imamović Trio (mit Edvin Hadžić und Vanje Radoja), im Quartett Xenophonia 4tet (mit Bojan Z, Eric Vloeimans und Bachar Khalife) oder zusammen mit der 2016 verstorbenen Musikerin Jadranka Stojaković in Japan. Dorthin pflegte Stojaković enge Verbindungen, da ihre Karriere dort ihren Höhepunkt genommen hatte. Zuletzt hat Imamović mit

1 Offizielle Homepage des Preises der Deutschen Schallplattenkritik, Kategorie Traditionelle ethnische Musik, <https://www.schallplattenkritik.de/bestenlisten?y=2020&c=16> (zuletzt abgerufen 09.11.2020).

2 Ebd.

3 Offizielle Homepage von Damir Imamović, <http://damirimamovic.com/performances> (zuletzt abgerufen 09.11.2020).

4 Offizielle Homepage des Literarischen Colloquiums Berlin (Queer*East), <https://lcb.de/programm/queereast-2/>

dem amerikanischen Kontrabassisten Greg Cohen, dem türkischen Kemençe-Spieler Derya Türkan und der bosnischen Violinistin Ivana Đurić ein neues Quartett gebildet.⁵

Doch nicht nur Damir Imamović hat der Sevdah zu einer größeren Bekanntheit auf internationalem Parkett verholfen. Seit Ende der 1990er und verstärkt ab Mitte der 2000er Jahre hat sich die gesamte bosnische Sevdah-Szene als ein äußerst kreatives Feld mit international gut vernetzten KünstlerInnen entwickelt. Über die Sängerin Amira Medunjanin, ebenfalls aus Sarajevo, hat zum Beispiel der britische *Guardian* mehrfach berichtet, nachdem sie unter anderem in London aufgetreten war. Dort wurde ihr Erfolg 2007 mit Mariza, der erfolgreichen, portugiesischen Neuinterpretin des Fado, verglichen; auch von einer „bosnischen Billie Holiday“ war die Rede.⁶ Die Tatsache, dass ihr Album „Silk & Stone“ vom berühmten serbischen Jazzpianisten Bojan Zulfikarpašić (auch: Bojan Z) produziert wurde, dürfte dem Erfolg ihrer Ausnahmestimme weiterhin zuträglich gewesen sein. Ein anderes, mittlerweile sehr bekanntes Gesicht ist der aus Ostbosnien kommende, queere Beau Božo Vrećo, der seine Karriere mit der Band Halka begann und als schillernder Solist fortsetzte.⁷

In Bosnien und der restlichen „Jugosphäre“ – als solche hat der Journalist und Autor Tim Judah die schwer aus der Welt zu schaffenden Gemeinsamkeiten und Verwobenheiten des post-jugoslawischen Raums sehr treffend bezeichnet⁸ – wird in den letzten zwei Jahrzehnten viel über Sevdah geforscht und publiziert. Nicht zuletzt Damir Imamović selbst erforscht und lehrt die Geschichte dieser alten, aber gleichzeitig innovativen und produktiven Kunstform. Zur Vertiefung der Sevdah-Forschung hat er das sogenannte SevdahLab ins Leben gerufen.⁹ In diesem Rahmen hat er nicht nur die Ausstellung „Sevdah, die Kunst der Freiheit“ (Sevdah, umjetnost slobode) organisiert, sondern veranstaltet regelmäßig Workshops und Vorlesungen zu den geschichtlichen und musikwissenschaftlichen Hintergründen der Sevdah.

Ebenfalls auf bosnischer Sprache hat Semir Vranić seit 2007 das wahrscheinlich umfangreichste, digitale Sevdah-Archiv mit Primär- und Sekundärliteratur zusammengetragen.¹⁰ Auf englischer Sprache ist 2014 auf dem Internetportal „Balkanist“ ein ausführlicher, dreiteiliger journalistischer Beitrag von Alfred Kueppers erschienen, in dem der Autor den musikalischen, historischen und zeitgenössischen Hintergründen der Sevdah nachgeht und auch Damir Imamović porträtiert.¹¹ Daneben sind einige kulturwissenschaftliche Artikel über die Bedeutung von Geschlechterrollen in der Sevdah entstanden, die sich auch mit geschichtlichen Zusammenhängen befassen, auf die am Ende des Hauptteils dieses

5 Offizielle Homepage von *Damir Imamović*, <http://damirimamovic.com/bands> (zuletzt abgerufen 09.11.2020).

6 *Garth Cartwright*, We Were All close to Going Crazy, in: *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/music/2007/may/24/classicalmusicandopera.worldmusic> (zuletzt abgerufen 09.11.2020).

7 *Tea Hadžiristić*, Queering Sevdah with Božo Vrećo, in: Balkanist, <http://balkanist.net/queering-sevdah-with-bozo-vreco/> vom 13.04.2015 (zuletzt abgerufen 09.11.2020).

8 *Tim Judah*, Good News from the Western Balkans: Yugoslavia is Dead. Long Live the Jugosphere, in: LSEE Papers on South Eastern Europe, 2009, <https://www.lse.ac.uk/LSEE-Research-on-South-Eastern-Europe/Assets/Documents/Publications/Paper-Series-on-SEE/Yugosphere.pdf> (zuletzt abgerufen 09.11.2020).

9 Offizielle Homepage von *Damir Imamović*, <http://damirimamovic.com/sevdahlab> (zuletzt abgerufen am 09.11.2020).

10 Offizielle Homepage von *Semir Vranić*, <http://www.sevdalinke.com/> (zuletzt abgerufen 09.11.2020).

11 *Alfred Kueppers*, The Story of Sevdalinke, Part I: The Saz, in: Balkanist, 02.09.2014, <http://balkanist.net/story-sevdalinke-part-i-saz/> (zuletzt abgerufen 09.11.2020)

Beitrags noch zurückzukommen sein wird.¹² Auf deutscher Sprache gibt es die Website Sevdalinka, wo sich unter anderem weiterführende Links und Literaturangaben zu Arbeiten und Artikeln über die Sevdah befinden, aber auch eine Aufstellung der „Doyens“ und „Doyennes“ der Sevdah, wie die InterpretInnen der jugoslawischen Epoche genannt werden, sowie der jüngeren InterpretInnen, zu denen Damir Imamović, Amira Medunjanin, Božo Vrećo und andere gehören.¹³ Aktuelle literatur- oder kulturwissenschaftliche Publikationen zur Sevdah im deutschsprachigen Raum bleiben bisher weiterhin ein Desiderat der Forschung.

Die Sevdah als eine ganz außergewöhnliche, reiche südosteuropäische Kunstform hat sich nicht allein aufgrund der jüngsten Auszeichnung Damir Imamović mit dem Preis der Deutschen Schallplattenkritik eine ausführliche Würdigung verdient. Eine genauere Be trachtung der Sevdah kann auch einen Beitrag zu aktuellen Diskussionen über Kultur im Kontext identitärer Inanspruchnahme und identitätspolitischer Diskurse liefern und hoffentlich gewinnbringend ergänzen. So wird in der aus Nordamerika kommenden Critical Whiteness Bewegung in den letzten Jahren verstärkt das Phänomen der „Cultural Appropriation“ (kulturelle Aneignung) problematisiert. Diese Kritik bezieht sich auf die Annahme beziehungsweise Zurückweisung eines Transfers kultureller Praktiken von einer schwächeren, minoritären Gruppe hin zu einer stärkeren, majoritären Gruppe – wobei Kultur (wenn auch indirekt) als ein greifbarer, vermarkt- und verhandelbarer Gegenstand begriffen wird. Womöglich ohne es zu beabsichtigen kommt es so zu einer Überlappung mit dem Kulturverständnis von VertreterInnen identitärer Diskurse, von dem die Sevdah nicht unberührt bleibt.

Im Zuge der kulturellen Aneignung profitierten nach Ansicht der ProponentInnen der Cultural Appropriation (aus der Lesart der Critical Whiteness) meistens ausschließlich Angehörige der dominanten Gruppe von der betreffenden kulturellen Praxis, ohne diesen Transfer jedoch der benachteiligten, enteigneten Herkunftskultur anzurechnen. In diesem Sinn haben etwa die Autoren des vom afroamerikanischen Autor Greg Tate herausgegebenen Essays-Bands „Everything but the Burden“ argumentiert, indem sie sich dabei unter anderem auf die verbreitete Praxis nicht-afroamerikanischer Menschen bezogen, Dreadlocks zu tragen: Weiße TrägerInnen von Dreadlocks könnten sich diese gegebenenfalls auch wieder abschneiden, um so dem rassifizierten Stigma zu entgehen, dem AfroamerikanerInnen dagegen dauerhaft ausgesetzt blieben.¹⁴

Es ist nicht das Anliegen dieses Essays, das Paradigma der kulturellen Aneignung vor dem Hintergrund der Sevdah als verwobener Kulturpraxis ausführlich zu diskutieren oder zu dekonstruieren. Noch weniger sollen damit die Beobachtungen und die Kritik in anderen Kontexten (wie dem nordamerikanischen) in Bausch und Bogen verworfen werden – zumal, wie noch zu sehen sein wird, kulturelle Aneignung sowie Vorwürfe mangelnder Authentizität auch in der Kulturkritik Südosteupas keine unbekannten Themen sind. Dort beziehen sich diese Debatten jedoch nicht auf die Sevdah, sondern auf andere, kommerziellere Musikgenres, die im ersten Teil dieses Essays knapp charakterisiert werden. Wie zu sehen sein wird, verdankt sich auch die Sevdah selbst einem langen, anhaltenden und kreativen Prozess des kulturellen Austauschs, aus dem heraus sie immer wieder neu entsteht und der

12 Tea Hadžiristić, a.a.O. sowie Milorad Kapetanović, A što čemo ljubav kriti: Jugoslovensko muzičko naslijeđe i postjugoslovenski kvir (Und warum sollten wir unsere Liebe verbergen: Das jugoslawische musikalische Erbe und das jugoslawische Queer), in: Jelisaveta Blagojević / Olga Dimitrijević (Hrsg.), Među nama. Neispričane priče gej i lezbejskih života (Unter uns. Unerzählte Geschichten schwuler und lesbischer Lebensläufe), Belgrad: Hartefakt 2014, S. 238–250.

13 Offizielle Homepage von *Sevdalinka Info*, <https://sevdalinka.info/> (zuletzt abgerufen 09.11.2020).

14 Greg Tate (Hrsg.), *Everything but the Burden*, New York: Broadway 2013.

immer auch den Aspekt der Aneignung kultureller Praktiken „Anderer“ beinhaltet.¹⁵ Unter den Kulturschaffenden und den besungenen Personen und Themen der Sevdah befinden sich zahlreiche Angehörige ganz unterschiedlicher sozialer und ethnischer Gruppen, die durchaus als diskriminiert und benachteiligt gelten müssen – wenngleich nicht zu beobachten ist, dass diese Diskriminierung über die Entleihung und „Aneignung“ kultureller Praktiken stattfindet.¹⁶

Dieser Essay versteht sich nicht als Plädoyer für das Pochen auf Authentizität, die mit einer ethnischen oder rassifizierten Identität verkoppelt wäre – etwa „der Bosniaken“, „der Roma“ oder Anderer – sondern für eine andere Perspektive auf kulturelle Praxis in Differenzgemeinschaften, wo das Zusammenspiel von Unterschieden etwas Neues und Eigenes bildet. Wie auf Grundlage der öffentlichen Vorlesung Damir Imamović mit dem Titel „Über die zehn größten Irrtümer über Sevdah“ aus dem Jahr 2013 zu sehen sein wird, geht es den kreativen, produktiven Sevdah-InterpretInnen nicht um die Warnung vor kultureller Aneignung des Anderen oder durch Andere; vielmehr kann Sevdah als fluide und hybride kulturelle Praxis gesehen werden, die das Potenzial hat, durch ihre Uneindeutigkeiten und Hybriditäten ein mehrstimmiges Gegenmomentum zur Konjunktur hermetischer, auftrennender Kulturverständnisse anzubieten, wie sie besonders von neo-populistischen und nativistischen Bewegungen vertreten werden. Auch in dieser Hinsicht können (andere) Erfahrungen aus der Jugosphäre lehrreich sein, wie dies etwa die serbische Historikerin Dubravka Stojanović in ihrem Buch „Populism the Serbian Way“ formuliert hat.¹⁷

Was die Sevdah nicht ist

Viele Menschen aus der Jugosphäre leben seit Jahrzehnten in Deutschland, Österreich und der Schweiz, wohingegen andere erst vor kurzem ausgewandert sind. Sie alle haben ihre unterschiedlichen Klänge und Geschmäcker mitgebracht, wodurch in der übrigen Bevölkerung durchaus gewisse – wenn auch nicht immer sehr klare – Vorstellungen darüber bestehen, welche Musik vom Balkan kommt. Da die Sevdah nicht zu den lautesten und bekanntesten VertreterInnen gehört, ist es vielleicht ratsam, sie zunächst von anderen, sicht- beziehungsweise hörbareren Musikgenres zu unterscheiden. KennerInnen der breit gefächerten Musikszene der Nachfolgestaaten des ehemaligen Jugoslawiens werden in den folgenden Abschnitten nicht viel Neues erfahren, und darüber hinaus werden hier auch keineswegs alle bestehenden Genres behandelt. Es geht in erster Linie darum, für Nicht-KennerInnen der Sevdah die bekanntesten Klang- und Liedformen zu benennen, die Sevdah *nicht* ist – bevor diese im Anschluss näher charakterisiert werden soll. Weitere Genres – wie die

15 Als Gegenstimme zur kulturellen Aneignung im o.g. Sinn vgl. Josef Joffe, Zeitgeist / Kulturelle Aneignung: Wem gehört's?, in: Die Zeit Nr. 2 (2017), <https://www.zeit.de/2017/02/kulturelle-aneignung-identitaet-nordkorea-zeitgeist> (zuletzt abgerufen 09.11.2020).

16 In diesem Sinn argumentiert auch der nigerianisch-britische Autor Ralph Leonard, der vor unangebrachter Übertragung des Paradigmas auf alle möglichen Kulturphänomene warnt: Ralph Leonard, Stop Apologising for Cultural Appropriation: Politically Correct Crusades Undermine All That's Valuable in a Diverse Society, in: UnHerd, <https://unherd.com/2020/07/cultural-appropriation-is-progressive-and-anti-racist/> (zuletzt abgerufen 09.11.2020).

17 Stojanović leitet ihr Buch über Populismus in Serbien mit folgendem Satz ein, dessen Richtigkeit angesichts anderer, früher populistischer Bewegungen freilich zumindest angezweifelt werden darf: „Finally, one thing in which the Balkans have had an advantage over Europe! Populism“, In: Dubravka Stojanović, Populism the Serbian Way, Belgrad: Peščanik 2017.

Lieder der Kafana¹⁸ (kafanske p(j)esme, Kaffeehauslieder oder Kneipenlieder), die „ursprüngliche Musik“ (izvorna muzika) genannte Volksmusik, die „Altstadtlieder“ (starogradske p(j)esme), die „neu komponierte Volksmusik“ (novokomponovana narodna muzika) oder schlichtweg „die Volkler“ (narodnjaci) – werden hier nicht ausführlich dargestellt, aber im weiteren Verlauf des Textes dort benannt, wo Schnittmengen zur Sevdah auftreten, was besonders die Lieder der Kafana betrifft.¹⁹

Im deutschsprachigen Raum gibt es zunächst die grobe (Nicht-)Kategorie der „Jugomucke“. Diese ist zwar weder eine einheitliche noch durch den wissenschaftlichen Diskurs kanonisierte Kategorie; sie sei hier aber aufgrund der weiten Verbreitung dieses umgangssprachlichen Begriffes eingangs trotzdem so bezeichnet. Die ein oder andere Ausprägung davon haben viele EinwohnerInnen Berlin-Neuköllns, Zürichs oder Wien-Ottakrings mit Sicherheit schon einmal aus einem vorbeifahrenden Auto mit heruntergelassenen Fensterscheiben gehört, um eine weitere, sehr alltagstaugliche Stereotype zu bemühen. Meist klingt diese Musik laut und orientalisch, wird mit Schmetterstimme gesungen, mit Synthesizern verzerrt und ist mit einer ordentlichen Prise Humbda-Humbda und Akkordeon gewürzt. Nicht unwahrscheinlich ist, dass es sich dabei um jene Art von Jugomucke gehandelt haben wird, die außer im fahrenden Auto auch in der „Kafana“ gehört und „Turbofolk“ genannt wird.

Die Kafana ist gewissermaßen die „Jugokneipe“, an der sich die Geschmäcker in der Region fast so stark scheiden wie am Turbofolk, welcher ausgesprochen polarisiert. Unter Kulturschaffenden der Haute Culture und in der alternativen Szene, aber auch, allgemeiner gefasst, unter der städtischen Bevölkerung Bosniens – die oft ironisch als „fina gradska raja“ (in etwa: „feine echte Städter unter sich“) bezeichnet wird²⁰ – gilt Turbofolk als Inbegriff groben und inakzeptablen Geschmacks. Wer offen zugibt, Turbofolk zu hören, wird den „seljaci“, den „Dörflern“, zugerechnet, was der alten, gesellschaftlichen Binarität des modernistischen Diskurses entspricht, wonach zwischen fortschrittlichen, urbanen und zurückgebliebenen, ruralen Kreisen unterschieden wird. KonsumentInnen von Turbofolk gelten durch die nationalistischen und sexistischen Annotationen des Genres außerdem oft als „primitiv“.

18 Das Wort „Kafana“ ist eine Verballhornung des Turzismus „Kahvehane“ und bedeutet ursprünglich Kaffeehaus. In dieser Bedeutung, ähnlich einem Wiener Kaffeehaus, wurde zum Beispiel auch die Gradska Kafana bei der Sarajevoer Kathedrale als solche bezeichnet. In den meisten Fällen wird heute jedoch unter dem Begriff Kafana eine Kneipe verstanden, wo auch Essen und vor allem alkoholische Getränke zu Live-Musik konsumiert werden. Hier tritt oft die prestigelose Figur der „Pjevaljka“ (Sängerin) auf. Die Kafana gilt als anrüchiger Ort großer Freizügigkeit, weshalb sinngemäß die Übersetzung „Kneipe“ oder „Musikkneipe“ besser passt. In diesem Text wird durchweg von „Kafana“ und den „Liedern der Kafana“ die Rede sein.

19 Umrissen werden einige dieses Genres auch von Sonja Vogel in ihrem Buch über Turbofolk, vgl. Vogel, a.a.O.

20 Den Begriff der *Raja* hat Nebojša Šavija-Valha aus Sarajevo in seiner veröffentlichten Dissertation über das Phänomen genauer beschrieben, vgl. dazu Ivor Fuka, Doktor za raju: Nele Karajlić se pokušao trajno ispisati iz raje, on je i papak i raja. (Der Doktor für die Raja: Nele Karajlić hat versucht, sich dauerhaft aus der Raja abzumelden, er ist sowohl ein Papak [sinngemäß „Depp“, Anm. d. Aut.], als auch Raja), in: Lupiga vom 01.06.2015, <https://lupiga.com/intervju/doktor-za-raju-nele-karajlic-se-pokusao-trajno-ispisati-iz-raje-on-je-i-papak-i-raja?page=2> (zuletzt abgerufen 09.11.2020) sowie Nebojša Šavija-Valha, Raja. Ironijski subjekt svakodnevne komunikacije u Bosni i Hercegovini i raja kao strategija življenja (Raja. Ironisches Subjekt der alltäglichen Kommunikation in Bosnien und Herzegowina und Raja als Lebensstrategie), Zagreb: Jesenski i Turk 2013.

Auch von der Diaspora, zu der oft ein ambivalentes Verhältnis gepflegt und von der meist eine rurale Herkunft angenommen wird, wird häufig gar kein besserer Geschmack erwartet. So wird für urbane Eliten in Bosnien und anderswo auch erklärbar, warum Turbofolk-Interpreten wie die Kriegsverbrecherwitwe Svetlana Ceca Ražnatović – sie war mit dem Kriminellen und vor dem Internationalen Strafgerichtshof für das ehemalige Jugoslawien angeklagten Željko Ražnatović, genannt Arkan, verheiratet, der 2002 ermordet wurde – in Deutschland oder Österreich Konzerthallen füllen. Es ist unter anderem Sonja Vogel zu verdanken, die zum Turbofolk publiziert hat, dass das Phänomen inzwischen besser bekannt im deutschsprachigen Raum ist, weshalb mit Verweis auf Vogels Buch nicht ausführlicher darauf eingegangen werden muss.²¹

Ebensowenig wie Sevdah in die Nähe von Turbofolk zu rücken ist, ist sie mit den folklorisierenden, mehrstimmigen Balkan-Gesängen im Stil eines Goran Bregović gleichzusetzen, der im Westen oft als Aushängeschild „echter“ Balkanmusik gilt. Der aus Sarajevo stammende Bregović ist dabei im heutigen Bosnien nicht sonderlich beliebt, und schon gar nicht gilt er als „echt“: Neben seinen Auszeichnungen wird ihm durchaus kulturelle Aneignung, mindestens aber fehlende Authentizität, kommerzielle Anbiederung und Plagiierung vorgeworfen – auch auf internationaler Ebene, wo diese Musik besonders aus den Filmen



Cover der CD, für die Damir Imamović mit dem Preis der Deutschen Schallplattenkritik ausgezeichnet wurde,
Foto: Schallplattenkritik

²¹ Vgl. Sonja Vogel, *Turbofolk. Soundtrack zum Zerfall Jugoslawiens*, Mainz: Ventil Verlag 2017 sowie Uroš Čvoro, *Turbo-folk Music and Cultural Representations of National Identity in Former Yugoslavia*, Surrey (UK)/Burlington (USA): Ashgate 2014.

des kontroversen, ebenfalls aus Sarajevo stammenden Regisseurs Emir [Nebojša] Kusturica bekannt ist.²² Diese Musik gilt ebenfalls oft als Fall „schlechten Geschmacks“ – wenn auch weniger drastisch als der Turbofolk.

Von der Balkan-Musik Bregović bestehen fließende Übergänge hin zu einem gemischten Genre, das in den 2000er Jahren in mitteleuropäischen Metropolen (z. B. Berlin) unter Bezeichnungen wie „Balkan Beats“ Hochkonjunktur hatte. Die Rede ist vom sogenannten Balkan-Brass, der auch auf dem Trompetenfestival im serbischen Guča zelebriert wird, welches Hunderttausende BesucherInnen aus dem In- und Ausland anzieht. Dem Festival eilt ein gemischter Ruf voraus. Einerseits inszenieren sich dort weltberühmte Roma-Gruppen wie das „Boban i Marko Marković Orkestar“, denen schwerlich mangelnde Authentizität vorzuwerfen ist (um nur ein Beispiel zu nennen); andererseits gilt Guča als Ort des berauschten Exzesses mit gelegentlichen nationalistischen Ausfällen – obwohl letztere den ausländischen BesucherInnen nicht unbedingt auffallen müssen. Zur Trompetenmusik dieses Genres gesellt sich eine Palette nicht genauer benennbarer, elektronischer und synthetisierter, stark orientalisierte Ethnoklänge, zu denen jahrelang in schweißtriefenden Berliner Kellerlokalen mit einer breiten Rakija-Auswahl getanzt wurde.

Fast alle der zahlreichen BesucherInnen des Autors dieses Textes aus Bosnien und Herzegowina und anderen Ländern der Jugosphäre haben die Popularität der oben beschriebenen Musikgenres in Westeuropa mit einem distanzierten, teils entsetzten Befremden wahrgenommen. Viele zeigten sich verwundert darüber, warum die nicht-balkanischen Anwesenden nicht wenigstens zu sogenannter YU-Rockmusik tanzen wollten. Diese stand und steht bei ihnen in einem sehr viel höheren Ansehen als die bald stereotypischen Balkan-Beats. Über den YU-Rock hat der Berliner Autor Rüdiger Rossig auf Deutsch publiziert, was dem Genre im deutschsprachigen Raum zweifellos zu größerer Bekanntheit verholfen hat.²³ Diese Musik muss hier jedoch nicht näher behandelt werden, da YU-Rock am weitesten aus der Kategorie der weiter oben genannten Genres ausschert und kaum klangliche Schnittmengen mit Sevdah bildet.²⁴ Ähnliches gilt für die ebenfalls im Ausland bekannten Dub-Bands Dubioza Kolektiv aus Bosnien oder Darkwood Dub aus Serbien.²⁵

Ob in Sarajevo, Niš oder Podgorica: Die Sevdah gilt im Gegensatz zu den oben beschriebenen Genres als das Gegenteil groben Geschmacks – ja: Man könnte sie vielleicht sogar als „das Andere“ des Turbofolks und der Synthesizer-Jugomucke bezeichnen. LiebhaberInnen der Sevdah werden deshalb ungern lesen, dass es – zumindest klanglich und aus der Perspektive nicht-muttersprachlicher HörerInnen – dennoch gewisse Schnittmengen zwischen Jugomucke und Sevdah gibt. Wie Jugomucke und Turbofolk ist die hauptsächlich verwendete Liedsprache der Sevdalinka nämlich Jezik* – wie man die ohne Einschränkungen

22 Vgl. Julien Radenez, Musique et droit d'auteur, l'affaire Bregović (Musik und Urheberrechte: Die Affäre Bregović), in: Le Courier des Balkans vom 05.09.2015.

23 Vgl. John Feffer, Interview mit Rüdiger Rossig vom 29.01.2013, zu finden auf YU-Rock! Persönlicher Blog von Rüdiger Rossig, <http://www.ruediger-rossig.de/index.php/de/medien3/25-ich-bei-anderen/599-yu-rock.html>.

24 Allerdings bestehen auch hier Ausnahmen, wie zum Beispiel bei der Band Bijelo Dugme (zu der auch Bregović eine Zeitlang gehörte), die z. B. mit „Lipe Cvatu“ (Die Linden blühen) stark orientalisierte Lieder produziert hat.

25 Dub ist eine ursprünglich aus Jamaika kommende Musikart, die sich zu einer elektronischen Tanzmusik weiterentwickelt hat und auf dem Balkan sehr beliebt ist. In BiH haben u. a. französische Dub-Gruppen wie High Tone im Rahmen der Mostar Intercultural Festivals Anfang der 2000er Jahre zur Popularisierung von Dub beigetragen.

wechselseitig verständlichen „Nachfolgesprachen des ehemaligen Serbokroatischen“ anstatt der umständlichen, ewigen Reihung in alphabetischer Reihenfolge der Einzelbezeichnungen (Bosnisch/Kroatisch/Serbisch/Montenegrinisch) schließlich doch noch kollektiv benennen könnte – quasi als Analogie zu den „Nachfolgestaaten des ehemaligen Jugoslawiens“ und der von Tim Judah geprägten „Jugosphäre“. Eine weitere, zumindest oberflächliche Ähnlichkeit besteht in der Orientalizität des Klangs²⁶ sowie in der Tatsache, dass einige Sevdah-InterpretInnen durchaus in der Kafana auftreten, wie noch zu sehen sein wird.²⁷

Nach dieser – wenn auch unvollständigen – Unterscheidung der Sevdah von anderen, populär-kulturellen Formen stellt sich nun die Frage, was die Sevdah eigentlich ist. In Anlehnung an Damir Imamovićs Lesung „Die zehn häufigsten Irrtümer über die Sevdah“, die er am 11. April 2013 im Sarajevoer Kamerni Teatar im Rahmen des Festivals „Vaša(r) Ideja“²⁸ gehalten hat,²⁹ soll die Sevdah auch hier mit Hilfe der Negation dessen, was die Sevdah nicht ist, näher bestimmt werden. Sie wird dabei am Ende nicht als statisches Repertoire fest eingegrenzt, sondern als eine adaptionsfähige Kunstform dargestellt werden, wie Imamović es postuliert hat.

Was ist die Sevdah?

Laut Imamović bestehen in der bosnischen Öffentlichkeit, und zwar insbesondere in konservativen Kreisen, zahlreiche Irrtümer darüber, was die Sevdah sei. Ausgehend vom ursprünglich arabischen Begriff der sawda (was soviel wie schwarze Galle bedeutet), der über das osmanisch-türkische sevda nach Jezik* zu sevdah entlehnt worden ist und eine Analogie zum griechischen Begriff der Melancholia (wörtlich: Schwarzgalligkeit) darstellt, werde zum Beispiel oft grundsätzlich davon ausgegangen, dass es sich bei der Sevdah um ein schwermütiges, stets melancholisches Musikgenre handeln müsse. Dies sei jedoch nur teilweise richtig und verstelle außerdem eine erweiterte Sicht auf die vielen weiteren Aspekte der Sevdah, die im Folgenden umrissen werden. Zwei der von Imamović abgehandelten Irrtümer sollen in den anschließenden zwei Kapiteln ausführlicher behandelt werden: Erstens die Auffassung, Sevdah „gehöre“ einer bestimmten ethnisch-religiösen Gruppe, was im Widerspruch zu ihrer Eigenschaft als pluriphone Musiktradition steht; und zweitens die Vorstellung, Sevdalinke zelebrierten konservative und patriarchalische Werte, was sich bei genauerer Betrachtung der behandelten Themen jedoch oft genug als das genaue Gegen teil herausstellt. Doch zunächst zu den sieben anderen Irrtümern über die Sevdah.

²⁶ Eine genauere Auseinandersetzung damit, worin diese „Orientalizität des Klangs“ eigentlich besteht, kann an dieser Stelle aus Gründen des Umfangs nicht erfolgen. Allerdings ist festzustellen, dass einige Melodien, die in Südosteuropa verwendet werden, auch in der Türkei durch dortige Popmusik-InterpretInnen verwendet werden. Dies zeigt nicht nur, dass in beiden Richtungen voneinander entlehnt wird, sondern auch, dass es verbindende, ähnliche Musik-Geschmäcker gibt. Diese Überschneidungen im Geschmack sind hier unter „Orientalizität“ zu verstehen.

²⁷ Über den wahrscheinlich bekanntesten Sänger der Kafana, Toma Zdravković, hat der Schriftsteller Miljenko Jergović eine Hommage geschrieben: *Miljenko Jergović, Toma Zdravković, dno života* (Toma Zdravković, Abgrund des Lebens), Persönlicher Blog von Jergović, veröffentlicht am 15.10.2011, <https://www.jergovic.com/subotnja-matineja/toma-zdravkovic-dno-zivota/> (zuletzt abgerufen 09.11.2020).

²⁸ Der Titel ist ein Wortspiel und bedeutet sowohl „Eure/Ihre Idee“ (*vaša ideja*), als auch „Marktplatz der Ideen“ (*vašar ideja*).

²⁹ *Damir Imamović*, Lecture: *Deset najčešćih zabluda o sevdahu* (Die zehn häufigsten Irrtümer über Sevdah), YouTube-Kanal Damir Imamović, 03.06.2013, <https://www.youtube.com/watch?v=rgNodWETjA&t=624s> (zuletzt abgerufen 09.11.2020).

Erstens hält sich laut Imamović hartnäckig das Vorurteil, Sevdah könne nicht erlernt werden, als Sevdah-SängerIn werde man geboren oder nicht. Hier trete die essenzialistische Vorstellung hervor, dass die Sevdah „unsere Seele“ (d.h. die bosnische oder bosniakische Seele) sei, und dass die Fähigkeit, diese auszudrücken, gleichsam (und nur) mit der Muttermilch aufgesogen werde. Als Enkel des berühmten Sevdah-Interpreten Zaim Imamović sei er selbst schon oft mit dieser Einstellung konfrontiert worden, da vielen seiner ZuhörerInnen dadurch sofort „klar“ gewesen sei, dass er die Gabe der Sevdah-Interpretation selbstverständlich von seinem Großvater vererbt bekommen habe. Dem widerspricht Imamović jedoch mit Verweis auf die großen gesanglichen Herausforderungen, die es zu bewältigen gälte, die ohne ausgiebiges Gesangstraining, allein „qua Muttermilch“, keinesfalls zu meistern seien.³⁰

Zweitens werde häufig gesagt, die Sevdah werde „durch die Nase gesungen“, sei „nasal“. Diese Fehleinschätzung erklärt er sich unter anderem mit einer weitreichenden Abwertung alles Osmanischen in den öffentlichen Meinungen der post-osmanischen Alltags- und Hochkultur: „Jedes Erzeugnis des Orients wurde auf kleine Männer mit Schnauzbärtchen und Krummsäbeln reduziert, die so sprechen [Imamović mimt eine Aussprache durch den Schnauzbart und halb abgedeckte Nasenlöcher, Anm. d. Aut.]. So haben sich Autoren des 19. Jahrhunderts den Orient und den Balkan vorgestellt.“³¹ Nasales Singen, das es in anderen (orientalischen) Singtechniken durchaus gebe, würde mit „orientalischem Singen“ gleichgesetzt und dadurch unhinterfragt auf die Sevdah übertragen, was zu ihrer Abwertung beigetragen habe. Ahmet Erdoğular, ein bekannter Sänger klassischer osmanischer Musik, habe Imamović jedoch über diesen Fehlschluss auf überzeugende Weise aufgeklärt, was er an einem Gesangsbeispiel exemplifiziert: Das Ausschöpfen des benötigten Stimmvolumens zum Singen einer Sevdalinka ist allein aus anatomischen Gründen nasal gar nicht realisierbar.³²

Drittens werde oft davon ausgegangen, dass ein bestimmtes Repertoire an Sevdalinken bestünde, etwa in Gestalt einer feststehenden Zahl von Liedern mit einem typischen Vokabular, die also den Korpus aller Sevdalinken bildeten. Diese Vorstellung sei nicht nur falsch, sondern auch aus zwei weiteren Gründen problematisch. Erstens könnte das bedeuten, dass es außer einer festgelegten Anzahl von Liedern mit einem typischen Vokabular nichts anderes gebe, was die Sevdah als Kunstform auszeichne. Er nennt einen relativ typischen, häufig in Sevdalinken verwendeten Turzismus, nämlich das Wort *Šadrvan*, womit ein (Reinigungs-)Brunnen bei einer Moschee oder auf einem öffentlichen Platz bezeichnet wird. Dieses Wort taucht zwar tatsächlich oft in den Sevdalinken auf, aber man könne trotzdem allein am Vorkommen dieses Wortes in einem Lied keine Sevdalinka erkennen – wenn etwa die Kunstform der Umsetzung musikalisch völlig misslungen sei. Imamović spricht sich vielmehr dafür aus, die Sevdah zuallererst als eine typische Kunstform zu begreifen – als ein Wie – die absolut in der Lage sei, sich auch für ein neues, vermeintlich untypisches Wort- und Sprachrepertoire zu öffnen. In seinem Vortrag demonstrierte er dies am Beispiel eines englischen Textes, den er in der Form einer Sevdalinka sang.³³

Viertens werde häufig ein Mysterium um die Autorenschaft eines Sevdalinka-Textes produziert: Eine echte Sevdalinka sei nur, was keiner/keinem bestimmten Autorin/Autoren zugeschrieben werden könne. Obwohl in vielen Fällen die Autorenschaft tatsächlich unbekannt

30 Imamović, Lecture, a.a.O.

31 Ebda.

32 Ebda.

33 Ebda.

sei, bezeichnet Imamović diese Einstellung dennoch als eine „altmodische und romantisierende Haltung“.³⁴ Diese führt er, ebenso wie die orientalistische Abwertung des Osmanischen, auf die Erbschaft des 19. Jahrhunderts zurück. Die Überzeugung, dass es ein „echtes“ Volk mit einer „ursprünglichen“ Volkskultur gebe, sei maßgeblich durch den Einfluss der europäischen Romantik des 19. Jahrhunderts geprägt worden.³⁵ Tatsächlich sei es aber in vielen Fällen durchaus möglich, die Autorenschaft einer Sevdalinka zu ergründen, wie er am Beispiel der bekannten Sevdalinka „Okreni se niz Đul-Bašču“ (Dreh dich um, hinab zum Rosengarten) zeigt, die selbst in konservativen Kreisen unhinterfragt zum Korpus der Sevdalinke gerechnet werde.³⁶

Zusammenhängend mit der essenzialistischen Vorstellung einer unverfälschten, ursprünglichen Volkskultur werde *fünftens* oft die Ansicht vertreten, dass die Sevdah keine klaren musikalischen Regeln befolge und demnach auch keine echte Kunstform sei. Regeln würden auch nicht benötigt, da es einzig und allein auf das (unmittelbare) sich Ausdrücken des Gefühls ankomme. Oft höre man, so Imamović, dass es in der Sevdah keine Skalen oder Tonleitern gebe. Diese falsche Behauptung hänge auch mit der Unkenntnis orientalischer Tonsysteme, nämlich der osmanischen Makams zusammen, die den europäischen Tonsystemen nicht entsprechen. So bildeten typischerweise die Makams „Nikriz“ und „Hijaz“ (neben weiteren typischen Tonfolgen) die Grundlage für die in der Sevdah häufig verwendeten Tonleitern. *Sechstens* gesellt sich zu den musicalischen Irrtümern die Behauptung, echte Sevdah könne nur auf dem Saz³⁷ gespielt werden. Seinen Vortrag mit der Gitarre musicalisch ergänzend, betont Imamović, dass ihm selbst der Saz zwar ein sehr wichtiges Instrument sei. Dennoch stimme es nicht, dass dieser unabdingbar für die Sevdah sei. Ganz im Gegenteil gebe es sogar eine Reihe von Sevdalinken im heute bekannten Repertoire, die auf andere Instrumente zwingend angewiesen seien.³⁸

Ebenso irrig wie die starren Auffassungen über Instrumentarium und Tonsystem der Sevdah sei, *siebtens*, auch die Vorstellung einer unterkomplexen Rhythmik. Hier sieht Imamović eine Stereotype aus der jugoslawischen Ära fortwirken. In der sozialistischen Zeit seien bestimmte, stereotypische Vorstellungen über die musicalisch-kulturellen Eigenheiten der jugoslawischen Völker virulent gewesen, die nach wie vor zirkulierten. So gälten die MazedonierInnen als großartige MusikerInnen mit komplexer Rhythmik, SerbInnen als besonders passionierte Kolo-TänzerInnen, BosnierInnen hingegen als gute SängerInnen. Diese „Filter aus Vorurteilen“ filtrierten nicht nur den Blick auf musicalische Abweichungen von diesen vorgestellten Eigenschaften in der Vergangenheit, sondern versperrten auch das Zugeständnis von Möglichkeiten, die musicalische Zukunft anders zu gestalten, als im Vorurteil angelegt.³⁹

34 Imamović, Lecture, a.a.O.

35 Vgl. Holm Sundhaussen, Der Einfluss der Herderschen Ideen auf die Nationsbildung bei den Völkern der Habsburger Monarchie, München: Oldenbourg 1973.

36 Auf die beiden Autoren dieser Sevdalinka wird im nächsten Kapitel noch genauer eingegangen. S. Imamović, Lecture, a.a.O.

37 Der Saz ist eine Langhalslaute, die von Bosnien bis nach Afghanistan verbreitet ist. Die Saz-Spielerin Petra Nachtmanova hat zusammen mit Stephan Talneau einen Film über ihre Reise zu Saz-SpielerInnen und HerstellerInnen von Berlin bis nach Chorasan (Zentralasien) produziert, der am 14.04.2019 auf Arte ausgestrahlt wurde. <https://de.sazfilm.com/sazfilm> (zuletzt abgerufen 15.11.2020).

38 Imamović, Lecture, a.a.O.

39 Ebda.

Die Sevdah als pluriphone Tradition

In der Sevdah und verwandten Genres spielen neben Jezik* auch Romani, Ladino (das Spanisch der Sephardim) und unzählige Turzismen eine große Rolle; als letztere werden nicht nur türkische, sondern auch arabische und persische Lehnwörter bezeichnet, die in der Sevdah allgegenwärtig sind.⁴⁰ So wie die Musik insgesamt durch unterschiedliche sprachliche, instrumentelle und geographische Einflüsse geprägt wurde, haben auch Sevdah-InterpretInnen verschiedene ethnisch-religiöse Hintergründe und gehören keiner einheitlichen Gruppe an. Aus all diesen Gründen wird die Sevdah hier als eine *pluriphone Kunstform* bezeichnet, in der viele unterschiedliche Stimmen zusammenfließen und gemeinsam etwas distinktiv Eigenes bilden. Dem steht aber laut Damir Imamović eine verbreitete Tendenz entgegen, die Sevdah über nationale und ethnische Kriterien eingrenzen zu wollen: „Wenn nicht von Mejra, sondern von Mara die Rede ist, dann kann es auch keine Sevdalinka sein“, so exemplifiziert er diesen Gemeinplatz.⁴¹ Dabei sei die Aneignung (*prisvajanje*) musikalischer Formen wie der Sevdah, in diesem Fall als muslimisch-bosniakisches „Eigentum“, nur eine der möglichen und bereits vorgenommenen Aneignungspraktiken. Die Sevdah sei darüber hinaus in der Geschichte auch schon als Eigentum „der Türken, der Slawen, der Südslawen, der Serben, der Serben muslimischen Glaubens, der Kroaten, der Kroaten muslimischen Glaubens – oder der Muslime mit kleinem oder großem ‚M‘“ reklamiert worden.⁴²

Alle diese Aneignungsversuche bezeichnet Imamović als „vollkommen unsinnig“; und obwohl die Auflistung der Aneignungsbeispiele während seines Vortrags zustimmendes Gelächter unter dem Sarajevoer Publikum auslöst, betont Imamović, dass es sich dabei um eine durchaus problematische und ernstzunehmende Tendenz handle, die zudem von einem ganzen Apparat politischer und akademischer Akteure befördert werde.⁴³ Die folgenden Beispiele, die durch zahlreiche weitere Namen ergänzt werden könnten, werden zeigen, was genau Imamović damit meint, wenn er jeden Versuch der ethnischen Aneignung der Sevdah und des damit versuchten Ausschlusses vermeintlicher Anderer als unsinnig bezeichnet.

Ladino ist heute sehr selten die Liedsprache zeitgenössischer Musik auf dem Balkan, obwohl die Sprache seit der Einwanderung andalusischer Juden in das osmanische Reich in Städten wie Sarajevo, Thessaloniki und Istanbul jahrhundertelang gesprochen wurde. Auch im Sarajevoer Alltag ist die Sprache seit dem Holocaust, spätestens aber seit den Flucht- und Abwanderungswellen der 1990er Jahre so gut wie ausgestorben. Als sichtbarer Erinnerungsponst trotz des sprachlichen Zeugnisses des ladinischen Straßennamens *La Benevolen-cija* im Stadtzentrum Sarajevos, benannt nach einer jüdischen humanitären Organisation, die im Krieg der 1990er Jahre sehr aktiv war. Eine voluminöse musikalische Ausnahme bildet die Interpretin Jelena Milušić mit ihrer unvergleichlich kraftvollen Stimme, zusammen mit ihrem Ko-Interpreten Atilla Aksoj aus Mostar im Ensemble Barimatango: Sie singt ne-

40 Vgl. Abdulah Škaljić, *Turcizmi u srpskohrvatskom jeziku*, Sarajevo: Svetlost 1966.

41 Imamović, Lecture, a.a.O. *Mjeđa* ist ein muslimischer, *Mara* ein christlicher Name.

42 Ebda. Hinter dem miniskulen und majuskulen „M“ steckt die Aufwertung der slawischen Muslime Jugoslawiens und insbesondere Bosnien und Herzegowinas zur eigenständigen Nation in Jugoslawien, vgl. Iva Lučić, *Im Namen der Nation. Der politische Aufwertungsprozess der Muslime im sozialistischen Jugoslawien (1956–1971)*, veröffentlichte Dissertation der Uppsala University, Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis 2016.

43 Imamović, Lecture, a.a.O.

ben Jezik* und Romani auch auf Ladino und öffnet sich darüber hinaus weiteren Einflüssen in Zusammenarbeit mit internationalen Künstlern, zum Beispiel aus der Türkei.⁴⁴

Doch oft bleibt das Zusammenwirken von Menschen unterschiedlicher ethnisch-religiöser Zugehörigkeit auch (fast) ganz unsichtbar, was ganz im Gegensatz zur permanenten Explizitmachung ethnischer Kategorien durch identitäre, ethno-nationalistische Strömungen in Politik und Gesellschaft steht. Ein Beispiel dafür bietet die obskure Entstehungsgeschichte der bereits genannten Sevdalinka „Okreni se niz Đul-Bašču“ (Dreh dich um, hinab zum Rosengarten). Semir Vranić, laut Imamović der wohl wichtigste zeitgenössische Dokumentar der Sevdah,⁴⁵ habe Imamović auf ein aufschlussreiches Fernsehinterview aus dem Jahr 1977 mit dem Sevdah-Doyen Himzo Polovina (1927–1968) aufmerksam gemacht. In diesem jugoslawischen Fernsehinterview erzähle Polovina die Geschichte der vermeintlich ursprünglichen Sevdalinka, deren Autorschaft angeblich unbekannt sei.

Der muslimische Dichter Hamid Dizdar (1907–1967) und der sephardische Schriftsteller Isak Samokovlija (1889–1955) hätten sich getroffen, als Samokovlija gerade damit beschäftigt war, das später (im Jahr 1955) verfilmte Stück „Hanka“ für das Nationaltheater Sarajevo zu inszenieren. Darin geht es um ein Liebesdrama in einem bosnischen Roma-Milieu. Für „Hanka“ habe er unbedingt eine Sevdalinka benötigt, sei aber im bestehenden Repertoire nicht fündig geworden. Daraufhin hätten sich die beiden Freunde in einen Pflaumenhain gesetzt, um bei Rakija (Pflaumenschnaps) eine passende, neue Sevdalinka zu komponieren, die schließlich den Titel „Dreh dich um, hinab zum Rosengarten“ trug und bald zu einem Evergreen unter den angeblich ursprünglichen Sevdalinken von unbekannter Autorschaft wurde – und die in einem freundschaftlichen Gespräch eines jüdischen und eines muslimischen Bosniens begründet liegt. Da nun aber die Kenntnis über die ethnisch uneinheitliche Autorenschaft offengelegt sei, werde dies wohl kaum bewirken, dass irgendjemand „Okreni se niz Đul-Bašču“ den Status einer Sevdalinka absprechen wird, wie Imamović in seinem Beitrag ironisch bemerkt.⁴⁶

Die bereits mehrfach genannten Roma verdienen besondere Beachtung, weil sie zu den berühmtesten Sevdah-InterpretInnen gehören. Obwohl Roma-InterpretInnen in der Jugosphäre zu sehr großem Ruhm gelangt sind, leiden sie oft gleichzeitig unter mangelnder Anerkennung. Zu den Berühmtheiten gehören vor allem Esma Redžepova aus dem makedonischen Skopje, Šaban Bajramović aus dem südserbischen Niš, Ljiljana Buttler aus Belgrad/Bijeljina oder Muharem Šerbezovski aus Skopje/Sarajevo. Besonders Redžepova und Šerbezovski haben sich im Laufe ihrer frühen Karriere sowohl den indischen Wurzeln der Roma zugewandt als auch auf Romani oder Türkisch gesungen.⁴⁷ Ihre bekanntesten Lieder haben sie neben Mazedonisch jedoch auf Jezik* gesungen, der verbreitetsten und dominanten Sprache im ehemaligen Jugoslawien.

Auf viele Roma-InterpretInnen wirkt sich – zusammen mit den latenten, oft abgestrittenen rassistischen Einstellungen gegen Roma – die Schnittmenge zur Musik der Kafana prestigemindernd aus. Einige von ihnen sind nicht nur als Sevdah-InterpretInnen, sondern auch als

44 Barimatango, Si Verias a la Rana (Wenn du einen Frosch siehst), YouTube-Kanal Barimatango Official, veröffentlicht am 13.03.2019, https://www.youtube.com/watch?v=lmbX_KeBNTA (zuletzt abgerufen 09.11.2020).

45 Imamović, Lecture, a.a.O.

46 Ebda.

47 Sowohl Redžepova als auch Šerbezovski sind in Indien aufgetreten, Redžepova sogar vor der indischen Premierministerin Indira Gandhi. Šerbezovskis Lied „Ramu Ramu“ ist von der hinduistischen Mythologie beeinflusst, daneben hat er auch Lieder auf Türkisch gesungen.

Figuren der Kafana bekannt, wo vergleichsweise abgewertete Musikgenres dominieren.⁴⁸ Bei manchen Sevdalinke ist außerdem nicht immer ganz klar, ob es sich um Sevdalinke handelt oder ob sie eher Lieder der Kafana und der „neu komponierten, orientalisierten Volksmusik“⁴⁹ des jugoslawischen Labels „Jugoton“ sind — oder alles zusammen. Dies scheint bei einigen Liedern des überaus populären, inzwischen verstorbenen Sängers Šaban Bajramović (1936–2008), der ein Rom aus Serbien war, nicht eindeutig trennbar zu sein. Allerdings entsteht diese Schnittmenge über alle ethnischen Grenzen hinweg, wie das Lied „Nočas mi srce pati“ (Heute Nacht leidet mein Herz) zeigt. Dieses wurde Anfang der 1970er Jahre von Toma Zdravković (1938–1991) aus Serbien für Silvana Armenulić (Geburtsname Zilha Barjaktarević) aus Bosnien geschrieben und gesungen, die es noch vor ihrem tödlichen Autounfall selbst interpretierte.⁵⁰ Dasselbe Lied wurde von der Roma-Sängerin Ljiljana Buttler als Teil der Mostar Sevdah Reunion interpretiert, was es gewiss auch zu einer Sevdalinka macht.⁵¹

Der genannte Šaban Bajramović, dem post mortem in seiner serbischen Heimatstadt Niš ein Denkmal errichtet worden ist,⁵² war wie Ljiljana Buttler berühmt für seine Auftritte mit der Mostar Sevdah Reunion – einer Gruppe von MusikerInnen der älteren (bzw. mittleren) Generation aus der sozialistischen und post-sozialistischen Ära, die sich um die Wiederbelebung der Sevdah ab den späten 1990er Jahren verdient gemacht hat. Konzerte von Mostar Sevdah Reunion – das hat der Autor dieses Textes zwischen 2001–2002 in Mostar selbst erlebt – zwangen alte und junge KonzertgängerInnen gleichermaßen auf die Beine, um ungezügelt und laut mitzusingen. Gleichzeitig wäre es einigen KonzertbesucherInnen, ob aus Mostar oder Sarajevo, mit Sicherheit nicht eingefallen, jemals von sich aus eine Kafana zu betreten, in der neben „Schnitmengensongs“ zwischen Kafana und Sevdah auch Turbofolk oder andere, abgewertete Genres gespielt werden. Zusammen mit Šaban Bajramović und Ljiljana Buttler ist die legendärste Romni Esma Redžepova (1943–2016) aus Skopje, deren Interpretation der Sevdalinka „Moj Dilbere“ (Mein Geliebter) große Bewunderung hervorgerufen hat.⁵³

An dieser Stelle wären zahlreiche weitere Namen von InterpretInnen christlicher Herkunft zu nennen – wie etwa der junge Božo Vrećo (geb. 1983), der aus einer orthodoxen Familie aus dem bosnischen Foča kommt. Wesentlich weniger bekannt sein dürfte jedoch, dass sich unter die pluriphonen Stimmen der Sevdah auch Heinrich Heine gemischt hat, dessen Gedicht „Der Asra“ aus seinem späten Gedichtzyklus Romanzero (1851) unter dem Titel „Kraj tana(h)na šadrvana“ (Beim lieblichen Brunnen) Eingang in das Repertoire der Sevdah gefunden und große Bekanntheit erlangt hat. Es wurde von fast allen Doyennes und Doyens der Sevdah (sowie Damir Imamović) interpretiert, unter denen die Sängerin Hanka Paldum

48 Der bekannteste Vertreter des Lieds der Kafana (kafanska p[.]esma) war Toma Zdravković (1938–1991), vgl. Jergović, Toma Zdravković, a.a.O.

49 Die Bezeichnung „orientalizirana novokomponirana narodna muzika“ verwendet zum Beispiel Jergović, ebda.

50 Silvana Armenulic, Nočas mi srce pati, User Dimitrios Stampouli, veröffentlicht am 15.07.2015, <https://www.youtube.com/watch?v=nSwl6E-LS08> (zuletzt abgerufen 09.11.2020).

51 Mostar Sevdah Reunion, Nočas mi srce pati, User Muhamed Bekrić, <https://www.youtube.com/watch?v=OcaOkSsAkco> (zuletzt abgerufen 09.11.2020).

52 Niš: Otkriven spomenik Bajramoviću (Denkmal für Bajramović enthüllt), in: B92 vom 12.08.2010, https://www.b92.net/info/vesti/index.php?yyyy=2010&mm=08&dd=12&nav_category=12&nav_id=451479 (zuletzt abgerufen 09.11.2020).

53 Esma Redžepova und Mostar Sevdah Reunion, Moj Dilbere, User ebelin888 baja, <https://www.youtube.com/watch?v=hixntDHqftM> (zuletzt abgerufen 09.11.2020).

insofern heraussticht, als sie auch Heines deutschen Originaltext mit einem unverkennbaren „Jugo-Akzent“ gesungen hat:⁵⁴

Täglich ging die wunderschöne
Sultanstochter auf und nieder
Um die Abendzeit am Springbrunn,
Wo die weißen Wasser plätschern.
Täglich stand der junge Sklave
Um die Abendzeit am Springbrunn,
Wo die weißen Wasser plätschern;
Täglich ward er bleich und bleicher.
Eines Abends trat die Fürstin
Auf ihn zu mit raschen Worten:
Deinen Namen will ich wissen,
Deine Heimath, deine Sippschaft!
Und der Sklave sprach: ich heiße
Mohamet, ich bin aus Yemmen,
Und mein Stamm sind jene Asra,
Welche sterben, wenn sie lieben.

Kraj tanahna šadrvana
gdje žubori voda živa,
šetala se svakog dana
sultanova kćerka mila.
Svakog dana jedno ropče
stajalo kraj šadrvana,
kako vr'jeme prolazilo,
sve je bljedje, bljedje bilo.
Jednog dana zapita ga
sultanova kćerka draga:
„Kazuj, robe, odakle si,
i plemena kojega si?“
„Ja se zovem El Muhammed,
iz plemena starih Azra,
što za ljubav život gube
i umiru kada ljube!“⁵⁵

Die Übertragung nach Jezik* wird einmal Safvet-beg Bašagić, in anderen Quellen Aleksa Šantić angerechnet. Die bosnische Übersetzung wurde hier der Seite Sevdalinka.info entnommen, deren AutorInnen von einer Übersetzung durch Safvet-beg Bašagić ausgehen.

Wie queer ist die Sevdah?

Wie über Damir Imamović weithin bekannt ist, ist er der Enkel des berühmten Sevdah-Interpreten Zaim Imamović. Diese patrilineare Verbindung zwischen Doyen und Neuinterpret zeigt zwar einerseits, dass Sevdah durchaus eine von Generation zu Generation weiter gegebene Kulturtradition bilden kann. Wie Imamović in seinem neunten und zehnten Trugschluss über die Sevdah jedoch ausführt, wäre es trotzdem völlig falsch, davon auszugehen, dass die Sevdah grundsätzlich konservative und patriarchalische Werte „zelebriert“ – oder dass es in ihr darum gehe, eine althergebrachte, künstlerische Form in immerfort gleich bleibender Weise starr zu reproduzieren.⁵⁶ Wie einige der folgenden Beispiele zeigen werden, stellt sich vielmehr sogar die Frage, wie queer Sevdah eigentlich ist.

Bereits die älteren Sevdalinke erzählen Geschichten über den Bruch traditioneller Schranken und vom sich Hinwegsetzen über patriarchalische Konventionen. Ein Beispiel findet sich im Lied „Sječaš li se hanuma“ (Erinnerst du dich, Frau), das auch Šaban Bajramović interpretiert hat. Dort bringt der männliche Protagonist die geliebte junge Frau, die ihr Gesicht seit ihrem sechzehnten Geburtstag unter der bis Anfang der 1950er Jahre verbreiteten Feredža (dem Gesichtsschleier) verbirgt, dazu, die Feredža anzuheben und sich von ihrem Verehrer auf den Mund küssen zu lassen.⁵⁷ Dieses Beispiel mag aus heutiger Sicht vergleichsweise zahm wirken, da Zar i Feredža, wie die einst reguläre Ganzkörperverschleie-

54 Hanka Paldum, Der Asra, YouTube-Kanal Hanka Paldum, veröffentlicht am 06.02.2017, <https://www.youtube.com/watch?v=270UD93TvCY> (zuletzt abgerufen 09.11.2020).

55 Heinrich Heine, Kraj tanahna šadrvana, Homepage Sevdalinka, <https://sevdalinka.info/de/kraj-tanahna-sadrvana-als-leihgabe-von-heinrich-heine/> (zuletzt abgerufen 09.11.2020).

56 Imamović, Lecture, a.a.O.

57 Šaban Bajramović, Hanuma, User Dart Vejder, https://www.youtube.com/watch?v=A2tYF2y9W_k (zuletzt abgerufen 09.11.2020).

rung urbaner MuslimInnen Jugoslawiens bis zum Verschleierungsverbot 1950/1951 genannt wurde, im Alltag Südosteupas seit langem keine Rolle mehr spielt.⁵⁸

Doch es finden sich zahlreiche weitere, unkonventionelle Geschichten über das Aufbrechen gesellschaftlicher Konventionen. Dies liegt laut Damir Imamović daran, dass in der Sevdah im Ganzen gesehen eigentlich relativ wenig „zelebriert“ wird – und wenn sich Texte und InterpretInnen doch auf eine Seite stellten, dann positionierten sie sich tendenziell auf Seiten der Schwachen und Entrechteten. In konservativ-patriarchalischen Milieus, welche die alten Sevdalinke vertexten, seien dies vor allem junge Männer und Frauen gewesen, die das Pech hatten, dass man sie gegen ihren Willen habe zwangsverheiraten wollen und wogegen sie sich wehrten. Arrangierte Ehen, die in Bosnien heute völlig unüblich sind, seien früher durchaus ein häufiges Thema gewesen, wobei oft finanzielle Gründe im Vordergrund gestanden hätten. Dies werde in den Sevdalinke als delegitimierendes Motiv enttarnt und verurteilt, so Imamović.⁵⁹

Doch einige Sevdalinke-Texte gehen noch viel weiter. Laut Milorad Kapetanović ist in ihnen auch homosexuelle Liebe ein Thema, das in den Sevdalinke mehr als einmal vorkommt – auch wenn vieles, was für diese Interpretation spricht, in den älteren Liedtexten eher implizit bleibt. Der berühmte Sevdalinka-Titel „*Neka ljubi ko god koga hoće*“ (Soll doch jede/r lieben, wen sie/er liebt), für dessen Interpretation besonders Safet Isović berühmt ist, kann sicher auf ganz unterschiedliche Weise verstanden werden. Mit großer Wahrscheinlichkeit sprach der Text besonders Paare an, die sich über konfessionelle Grenzen hinweg verliebt haben, was in der endogamen Heiratspraxis verpönt war (und was teilweise immer noch, oder erneut, der Fall ist).⁶⁰ Doch die Tatsache, dass sich die zeitgenössische Queer-Bewegung Bosnien und Herzegowinas auf genau diesen Sevdalinka-Text beruft und durch dessen große Bekanntheit breite Solidarität mobilisieren kann, zeigt, dass die Sevdah auch als Bezugsquelle für den Tabubruch gleichgeschlechtlicher Liebe genutzt werden kann und wird. Kapetanović führt außerdem weitere Beispiele an, wie etwa das Lied „*U bosanskom malom selu*“ (In einem kleinen bosnischen Dorf) von Zaim Imamović, das er als tragische Geschichte über einen Doppelselbstmord eines lesbischen Paares interpretiert, das gemeinsam ins Wasser geht.⁶¹

Schluss

Die erfolgreichsten der jüngeren Sevdah-InterpretInnen – neben Imamović betrifft das vor allem Božo Vrećo – brechen schließlich mit dem alten Patriarchat auf eine augenzwinkernde, versöhnliche und humorvolle Weise. Božo Vrećo tritt grundsätzlich in Frauenkleidern und Absatzschuhen auf, trägt einen Bart und langes Haar – doch gleichzeitig bedient er sich keines der markiert nicht-traditionellen Musikgenres, welche in der internationalen Queer-Szene zu erwarten wären, sondern entscheidet sich für die traditionelle Sevdah, die er durch seinen ganz eigenen Stil neu interpretiert und dadurch etwas durch und durch Authentisches erschafft. Wie Tea Hadžiristić in ihrem Aufsatz „Queering Sevdah“ feststellt, verleiht dieser Stil zwar durch die augenscheinlichen, äußereren Ähnlichkeiten zu

58 Die Autorin Semiha Kačar aus Novi Pazar hat mit Frauen des Sandžaks über die Gesetzgebung zum Schleierverbot (in Serbien 1951) zahlreiche Interviews geführt und veröffentlicht: *Semiha Kačar, Zarožavanje zara ženske ispovijesti*, Podgorica: Almanah 2000.

59 *Imamović*, Lecture, a.a.O.

60 Vgl. *Kapetanović*, a.a.O., S. 248.

61 Ebda.

Vergleichen mit der Kunstfigur Conchita Wurst des österreichischen Entertainers Thomas Neuwirth, doch im Gegensatz zu Conchita Wurst ist Božo Vrećo alles andere als eine Kunstfigur, sein Name ist kein Pseudonym. Božo Vrećo heißt auf der Bühne wie auch im Privatleben Božo Vrećo, er ist immer ganz er selbst, und sein Kleidungsstil ist kein Bühnenkostüm. Gerade diese Authentizität erkläre seine ausgesprochen große Popularität in der gesamten Jugosphäre, die ansonsten nicht unbedingt für ihre besonders große Liberalität in Fragen der Geschlechterrollen und der Toleranz der sexuellen Orientierung bekannt ist, so Hadžiristić.⁶²

Zahlreiche Merkmale und Besonderheiten der Sevdah wurden nun genannt. Die Sevdah wurde schon mit dem portugiesischen Fado und seiner Leit-Emotion *saudade* sowie mit dem andalusischen Flamenco verglichen oder auch als „bosnischer Blues“ bezeichnet.⁶³ Die Berechtigung dieser Vergleiche liegt nicht so sehr in einem vermeintlich ähnlichen Klang (der nicht unbedingt festzustellen ist), sondern in der bereits postulierten Vielstimigkeit oder Pluriphonie der Sevdah, die nur schwerlich eindeutig zu fassen ist. Mehr- oder Uneindeutigkeit als ein Charakteristikum, welches dem Balkan immer wieder konstatiert worden ist,⁶⁴ spiegelt sich in dieser mehr oder weniger stark orientalisch klingenden Musik, deren InterprettInnen ebenso gerne zum mitteleuropäischen Akkordeon wie zum orientalischen Saz greifen und dabei die europäischen Tonfolgen mit osmanischen Makams verbinden. Dadurch kann der eigentümliche Kern der Sevdah durchaus als eine Art Blue Notes interpretiert werden. Die Gemeinsamkeit der genannten Vergleichsgenres besteht deshalb vor allem in ihrer Hybridität und Zwischenhaftigkeit, die sich dem Zusammenfließen, der Beispielnahme und Übersetzung unterschiedlicher Kulturtraditionen verdankt.

Somit kommt die Sevdah vielleicht Homi Bhabhas Begriff der Drittheit (*thirdness*) nahe, der angesichts der rechts wie links virulenten Beharrungen auf Identität in den letzten Jahren etwas in Vergessenheit geraten zu sein scheint.⁶⁵ Dieses Zusammenfließen hat Božo Vrećo nicht zuletzt in einem auch wörtlichen Sinn inkorporiert: Er komponiert nicht nur alle vorhandenen Geschlechterkategorien neu, sondern sein Körper ist sowohl mit arabischer Kalligraphie als auch alten bosnischen Mustern tätowiert, was er in seinen Videoclips und Auftritten gerne preisgibt.

Die Feststellung der Viel- und Mehrdeutigkeit der Sevdah bedeutet dabei freilich weder, dass Fragen der Gerechtigkeit oder des Ausschlusses in anderen gesellschaftlichen Sphären geklärt werden können, noch dass die Sevdah unberührt bliebe von Zurückweisung oder Inbesitznahmeversuchen durch modernistische oder identitäre Diskurse. Dass beides stattfindet, begründet Damir Imamović mit einer ebenso einfachen wie schlüssigen Formel: Heutige Konservative, welche die Sevdah so sehr zu lieben vorgeben, seien aus denselben Gründen motiviert wie einstige Kommunisten, die sie nicht liebten. In den Sevdah-Texten tauchten immer wieder die Wörter ‚Aga‘ und ‚Beg‘ (Bey) auf. Diese osmanischen Feudaltitel

⁶² Tea Hadžiristić, Queering Sevdah with Božo Vrećo, in: Balkanist vom 13.04.2015, <http://balkanist.net/queering-sevdah-with-bozo-vreco/> (zuletzt abgerufen 09.11.2020).

⁶³ Kueppers, a.a.O.

⁶⁴ Vgl. Maria Todorova, Imagining the Balkans, Oxford/New York: Oxford University Press 2009.

⁶⁵ Vgl. Jonathan Rutherford, The Third Space. Interview with Homi Bhabha, in: ders. (Hrsg.), Identity: Community, Culture, Difference, London: Lawrence & Wishart 1990, S. 207–221; Homi K. Bhabha, The Location of Culture, London and New York: Routledge 2004; vgl. auch Thomas Schad, The Rediscovery of the Balkans? A Bosniak-Turkish Figuration in the Third Space Between Istanbul and Sarajevo, Istanbul Bilgi University, European Institute Jean Monnet Centre of Excellence, Working Paper No. 8, 2015, retrieved from https://eu.bilgi.edu.tr/media/files/WORKING_PAPER_8-041215.pdf (zuletzt abgerufen 09.11.2020).

erzeugten bei Ersteren Nostalgie, bei Letzteren hingegen Ablehnung.⁶⁶ Damir Imamovićs Verständnis von der Kunstgattung Sevdah als einer Form künstlerischer Regeln und Abläufe, die das Gerüst eines ansonsten freien und kreativen Genres bilden, befindet sich weit ab von diesen binären Polen:

„Das Problem der Kunst ist, dass sie Grenzen und Ausschließlichkeiten nicht toleriert. Sie stirbt, wenn ihr langweilig ist, wenn sie nicht in Frage gestellt wird.“⁶⁷

66 Imamović, Lecture, a.a.O.

67 Ebda.