

Andreas Gebesmair

Anja Brunner

Regina Sperlich

Balkanboom!

Eine Geschichte der Balkanmusik in Österreich

1. Balkanboom. Einige Vorbemerkungen zur Theorie und Methode

Von Andreas Gebesmair und Anja Brunner

Ein Blick auf die Veranstaltungsseiten österreichischer Zeitungen und Zeitschriften macht den Trend deutlich: Mehr als 300 Hinweise auf Veranstaltungen mit Balkanbezug fanden sich 2006 in den Printmedien. Sechs Jahre zuvor waren es gerade einmal 53. Allein diese Zahlen sind ein untrüglicher Beweis für den Boom, den die Balkanmusik in der ersten Dekade des 21. Jahrhunderts hierzulande erlebte. Das *Balkan Fever Festival* und der *ost klub* in Wien sind die sichtbarsten Zeichen dieses Booms. Doch letztlich hat er alle Teile des Landes erfasst: Vom *Offenen Haus Oberwart* bis zur *Sonderbar* in Feldkirch, vom *Jazzfestival Graz* bis zum *Internationalen Musikfest* in Waidhofen an der Thaya – Balkanmusik erfreut sich in Österreich im ersten Jahrzehnt des neuen Millenniums größter Beliebtheit. Das Bemerkenswerte daran ist nicht bloß die Tatsache, sondern auch der Zeitpunkt. Wenn man bedenkt, dass Balkanmusik bereits vor Jahrzehnten mit den ArbeitsmigrantInnen nach Österreich kam und seither ein fixer Bestandteil der migrantischen Alltagspraxis ist, stellt sich die Frage, warum sie nicht eher jenseits der Einwanderercommunitys auf Interesse gestoßen ist. Damit möchten wir die Aufmerksamkeit auf die sozialen Bedingungen der Durchsetzung dieser musikalischen Mode lenken: Wodurch unterscheidet sich die Praxis der Musikschaeffenden des gegenwärtigen Booms vom musikalischen Alltag der Migrantinnen und Migranten und warum gelingt es den einen, in der Mehrheitsbevölkerung wahrgenommen zu werden, während die Popularität der anderen auf die ethnischen Nischenmärkte beschränkt bleibt?

Im Zentrum unserer Arbeit steht also die allgemeine Frage, unter welchen Bedingungen Musik oder, noch allgemeiner, kulturelle Hervorbringungen von Nischen in andere, größere Märkte bzw. in den Mainstream gelangen. Diese gemeinhin als Crossover bezeichneten kulturellen Phänomene lassen sich in vielen Bereichen beobachten. Man denke etwa an den Erfolg der aus Bollywoodfilmen bekannten Tanzstile in Europas Tanzstudios oder an die Versuche von Klassikstars, in den Popmusikcharts zu reüssieren. Der Balkanboom in Österreich bietet die Möglichkeit, diesen Prozess der musikalischen Grenzüberschreitung aus der Nähe zu analysieren.

In den nächsten Kapiteln wird die Geschichte der Balkanmusik in Österreich seit 1990 minutiös rekonstruiert. Verständlich wird diese aber erst vor dem Hintergrund der internationalen Entwicklungen. Die musikalischen Genres und Stile haben eine europäische Geschichte, die weit in vergangene Jahrhun-

derte zurückreicht. Zudem erfreuen sie sich nicht nur in Österreich, sondern auch am globalen Weltmusikmarkt großer Beliebtheit. Insofern bietet die Arbeit auch Ansätze für eine über Österreich hinausgehende Geschichte der Balkanmusik. Der Schwerpunkt liegt aber zweifellos auf den AkteurInnen in Österreich, die diesen Prozess vorantreiben, wie auch auf den Institutionen, die ihn stützen. Dieser explizit soziologische Zugang soll helfen, allgemeine Prinzipien des Crossovers kultureller Hervorbringungen sichtbar zu machen und so ein Instrumentarium zu entwickeln, das sich auch auf andere Untersuchungsgegenstände anwenden lässt.

1.1 *Bausteine einer „Crossover“-Theorie*

In vielen Kunstdtheorien wie auch im Alltagsverständnis gelten kulturelle Neuerungen und Moden entweder als individuelle Leistung der Kulturschaffenden oder als Ausdruck einer allgemeinen gesellschaftlichen Tendenz, eines Zeitgeistes. So ließe sich auch der Balkanmusikboom einerseits als Folge des kreativen Schaffens einer Handvoll begnadeter MusikerInnen oder andererseits als Kompensation des Verlustes an Lebensfreude und Verzauberung, welche die westlichen HörerInnen in der Balkanmusik wiederzufinden versuchen, interpretieren.¹ Beide Erklärungsmuster sind aber unbefriedigend.

Natürlich trug die Kreativität einzelner Musikschaaffender nicht unwesentlich zum Erfolg der Balkanmusik über die Grenzen der Herkunft hinaus bei, doch übersieht der Mythos des „ungeschaffenen Schöpfers“, wie der Kulturosoziologe Pierre Bourdieu diese kunstwissenschaftliche Position nennt,² dass jedem schöpferischen Akt eine lange Geschichte kollektiver wie individueller Erfahrungen vorausgeht, die Kunstschaaffende als solche erst konstituiert. Zudem ist (gerade auch kommerzieller) Erfolg immer dem Zusammenwirken recht unterschiedlicher Faktoren geschuldet, die dem Gestaltungswillen der einzelnen AkteurInnen entzogen sind. Alle kulturellen Hervorbringungen obliegen einem gesellschaftlichen Prozess der Bewertung und Selektion, im Zuge dessen Bedeutungen und Wertigkeiten erst entstehen. Andererseits ist den soziologischen Erklärungen, die künstlerische Innovationen auf einen allgemeinen gesellschaftlichen Wandel zurückführen, entgegenzuhalten, dass kulturelle Produktionssysteme eigenen Logiken folgen, die nur vermittelt auf Veränderungen in der Gesamtgesellschaft reagieren. Balkanmusik mag dem einen oder der anderen als Ersatz für die entzauberte Welt des Westens dienen, wenngleich diese leichtfertig aufgestellten Annahmen erst empirisch geprüft werden müssen. Doch selbst wenn es stimmt, dass der Balkanboom auf das Verlangen nach Sinnlichkeit in einer sterilen Moderne zurückzuführen ist, bleibt zu klären, wa-

1 Siehe zum Beispiel die Polemik von Richard Schuberth (Schuberth 2007).

2 Bourdieu 2001, 299ff.

rum diese Sehnsucht zu diesem Zeitpunkt ausgerechnet mit Balkanmusik und nicht etwa mit afrikanischer, lateinamerikanischer oder finnischer gestillt wird.

Wir schließen uns hier einem kultursoziologischen Paradigma an, das zur Erklärung kultureller Entwicklungen auf die Strukturen und Logiken relativ autonomer Felder oder Produktionssysteme Bezug nimmt. Vor allem in der Feldtheorie Pierre Bourdieus, in den Art-Worlds-Studien Howard Beckers, aber auch in den industrie- und organisationssoziologisch inspirierten Ansätzen eines Richard A. Peterson oder Paul DiMaggio stehen die Bewertungskämpfe, Aushandlungsprozesse und Selektionen bei der Produktion symbolischer Güter im Zentrum des wissenschaftlichen Interesses.³ In zahlreichen Untersuchungen wurde die Brauchbarkeit eines produktionsorientierten Zugangs zu Fragen kultureller Entwicklung unter Beweis gestellt; auf die Ausbreitung von lokalen volksmusikalischen Traditionen über nationale bzw. ethnische Grenzen hinweg wurden diese Ansätze aber bislang nicht angewendet.

Unsere Untersuchung des Balkanmusikbooms nimmt von zwei zentralen Thesen ihren Ausgang: Zum einen nehmen wir an, dass Musiktraditionen aus dem Balkanraum eine spezielle Rahmung erfahren mussten, um jenseits des Herkunftsmilieus reüssieren zu können. Zum anderen bedürfen die beteiligten AkteurInnen zur Durchsetzung ihrer musikalischen Interessen spezifischer ökonomischer, sozialer und kultureller Ressourcen.⁴

Dass das „framing“ zur Durchsetzung bestimmter Anliegen essenziell ist, weiß man vor allem aus der Forschung zu sozialen Bewegungen.⁵ Neue politische Gruppierungen müssen ihre Anliegen in ganz spezifischer Weise darstellen, um als legitime AkteurInnen in der politischen Landschaft wahrgenommen zu werden. Dazu bedienen sie sich verfügbarer ideologischer Versatzstücke und spezifischer Deutungsmuster, um bei der angesprochenen Zielgruppe Resonanz zu erzeugen. In gleicher Weise wurde Balkanmusik als Weltmusik gerahmt und mit den entsprechenden Attributen des Exotischen, Authentischen und Ungestümen versehen. Die Kategorien Weltmusik oder World Music dienen seit den späten 1980er-Jahren am internationalen Musikmarkt der Vermarktung von Musik, die Regionen jenseits von Westeuropa oder den USA konnotiert – sei es aufgrund der Herkunft der MusikerInnen oder musikalischer Elemente.

Erst durch die Rahmung als Weltmusik wurde aus einer Musik, die unter MigrantInnen in erster Linie als Folklore gilt, eine vermarktbare Ware, für die sich

3 Bourdieu 1993; Becker 1982; Peterson 1976; Peterson und Anand 2004; DiMaggio 1982; DiMaggio 1987; Gebesmair 2010.

4 Siehe dazu den äußerst inspirierenden Beitrag von Baumann 2007. Baumann nennt noch eine dritte Bedingung der Etablierung kultureller Innovationen, nämlich die Opportunitätsstrukturen. Diese waren aus methodischen Gründen nicht Gegenstand unserer Untersuchung.

5 Im Überblick: Benford und Snow 2000.

seit den 1990er-Jahren im Westen ein Markt ausgebildet hat. Das Framing als Weltmusik soll zum einen im Publikum spezifische Vorstellungen evozieren und so auch das Interesse an dieser Musik wecken. Es dient zugleich aber auch der Mobilisierung von Unterstützung durch jene Institutionen, die sich um dieses „Genre“ herum ausgebildet haben:⁶ Auf Weltmusik spezialisierte Veranstaltungslokale, Festivals, Schallplattenlabels, Zeitschriften und Radiosendungen bilden quasi die organisationale Basis des Balkanbooms. Als MitspielerInnen im Feld haben sie aber selbst Teil an der Konstruktion jenes symbolischen Rahmens, der für die Vermarktung von Balkanmusik über die Grenzen des Herkunfts milieus hinaus unabdingbar ist.

Die Verfügbarkeit eines symbolischen wie auch organisationalen Rahmens war zweifelsohne eine wichtige Voraussetzung für den Erfolg der Balkanmusik hier und anderswo. Ebenso wichtig waren aber auch die kulturellen und sozialen Ressourcen, die viele der involvierten MusikerInnen mitbrachten. Im Unterschied zu den MigrantInnen der 1970er- und 1980er-Jahre verfügen die RepräsentantInnen des Balkanbooms in der Regel über höhere Bildung, viele kamen zum Studium nach Österreich. Zudem pflegen sie häufiger Kontakte und Beziehungen über kulturelle und nationale Grenzen hinweg. Das hohe kulturelle Kapital wie auch die multiethnischen Netzwerke sind nicht nur in kreativer Hinsicht produktiv, sie erleichtern auch den Zugang zu den Weltmusikinstitutionen. Eine besondere Rolle spielen in diesem Zusammenhang sogenannte „brokers“ oder „intermediaries“, MittlerInnen, die in der Lage sind, neues musikalisches Repertoire zu identifizieren und zwischen den unterschiedlichen Interessen von KünstlerInnen auf der einen Seite und den Märkten auf der anderen Seite zu vermitteln.⁷ Ein Gutteil des Balkanbooms in Österreich ist wohl dem gleichzeitigen Auftreten einer Handvoll solcher MittlerInnen, die sich als VeranstalterInnen, ProduzentInnen oder KritikerInnen für die Popularisierung dieser neuen musikalischen Mode einsetzen, zu verdanken.

Die Neurahmung einer ursprünglich in den Herkunfts ländern und migrantischen Communitys als Folklore wahrgenommenen Musik, die damit einhergehende Mobilisierung organisationaler Ressourcen am Weltmusikmarkt, die Zuwanderung höher gebildeter Musikscha fender aus den Balkanländern seit den 1990er-Jahren und schließlich das gleichzeitige Auftreten einer Reihe unternehmerischer MittlerInnen betrachten wir als Faktoren, die in der Lage sind, den Balkanboom zu Beginn des 21. Jahrhunderts zumindest teilweise zu erklären. Weitere Forschung in anderen kulturellen Feldern wird zeigen, ob sie sich als Basiselemente einer Theorie kultureller Crossoverphänomene eignen.

6 Zur Funktion von Genreklassifikationen in der Musikindustrie siehe Gebesmair 2008, 144–151.

7 Zur „brokerage“-Rolle in der Musikindustrie siehe DiMaggio 1977; Hennion 1989; Neugus 2002.

1.2 Ein Feld entwickelt sich

Kulturelle Innovationen wie auch musikalische Moden rufen in der Regel eine große Zahl von MitstreiterInnen auf den Plan. So kommt es im Laufe der Jahre nicht nur zu einer enormen quantitativen Zunahme an entsprechenden Angeboten, sondern auch zu einer qualitativen Ausdifferenzierung. Ein Blick auf das Programm des *Balkan Fever Festivals* von 2010 verdeutlicht die Vielfalt des Angebots, das unter das Label Balkanmusik subsumiert wird: Traditionelle Musik war ebenso zu hören wie Bigbandsounds, Rock, Funk, Acid Jazz oder an der Grenze zur Kammermusik angesiedelte Musik – und zwar vorwiegend von MusikerInnen, da diesen die siebte Auflage des Festivals schwerpunktmäßig gewidmet war. Aber auch jenseits dieser fast schon ehrwürdigen Institution blühen Subgenres der Balkanmusik. Gerade in Nachtclubs kommen hybride Musikformen zum Einsatz, in denen Elemente der Balkanmusik mit allen möglichen Spielarten der elektronischen Tanzmusik vermischt werden. In gleicher Weise differenzieren sich auch die Aufführungsorte und BesucherInnengruppen aus: Neben dem klassischen Weltmusikpublikum, das in Locations wie z. B. im *Wiener Konzerthaus*, im *Porgy & Bess* oder in der *Sargfabrik* anzutreffen ist, werden im Zuge der Popularisierung von Balkanmusik auch zunehmend Clubs wie etwa *Volksgarten*, *Wirr* und *Schikaneder* in Wien oder *p.p.c.* in Graz bespielt, die nur am Rande mit Weltmusik assoziiert werden und deren BesucherInnen oft deutlich jünger sind. In den 2000er-Jahren entstand so ein eigenständiges, wenngleich auch nur schwach institutionalisiertes Feld der Balkanmusik, das von den akademisch anmutenden Aufführungen traditioneller Musik des Tamburica-Ensembles *AKROBIH* über den Balkan Brass eines *Sandy Lopicic Orkestar* bis hin zu den Balkanpartys im *WUK* reicht.

Pierre Bourdieu identifizierte in seinen Analysen kultureller Produktionsfelder zwei grundlegende Differenzierungskriterien. Die Positionen würden sich, seiner Meinung nach, zum einen vor allem im Ausmaß der Autonomie künstlerischen Schaffens unterscheiden.⁸ Auf der einen Seite des Feldes befänden sich jene KunstschaFFenden, die ausschließlich den eigenen ästhetischen Ansprüchen gehorchen und nur das Urteil Gleichgesinnter akzeptieren, während die ProduzentInnen auf der anderen Seite den Gesetzen des Marktes unterworfen seien. Zum anderen würden die AkteurInnen im Feld auch unterschiedliches Ansehen genießen. Eine der Hochkultur nahestehende musikalische Praxis stünde in dieser Be trachtungsweise den populären Formen geringerer Reputation gegenüber. Diese Unterscheidungen lassen sich nur mit Einschränkungen auf das Balkanmusikfeld übertragen (siehe dazu auch die Ausführungen im Resümee): Fast alle AkteurInnen in diesem Feld orientieren sich in gewisser Weise auch am Markt, und der Gegensatz zu autonomen Positionen ist keinesfalls so deutlich ausgeprägt wie in den

⁸ Bourdieu 2001, 299ff.

Kunstfeldern des 19. Jahrhunderts, die Bourdieu vor allem im Auge hatte. Wichtiger in unserem Zusammenhang ist aber die Beobachtung Bourdieus, dass es in kulturellen Produktionsfeldern immer auch zu Auseinandersetzungen über die Legitimität der jeweiligen Ausdrucksformen kommt. So ist auch die Entwicklung des Balkanmusikfeldes von Kämpfen über die legitime Definition von Balkanmusik begleitet. Im Promotionsmaterial der Agenturen, Veranstalter und Labels, in den medialen Berichten und Kommentaren wie auch in den Interviews mit den AkteurInnen begegnen wir immer wieder mehr oder weniger deutlichen Abgrenzungen und Wertungen, die der Behauptung des eigenen Standpunktes im Feld dienen. Eine wichtige Rolle kommt dabei vor allem auch der Frage zu, inwieweit es sich bei den unterschiedlichen musikalischen Positionen um legitime Aneignungen ethnischer Traditionen handelt.⁹ Werden die hybriden Ausdrucksformen den Traditionen gerecht? Welche Klischees werden mit den unterschiedlichen Repräsentationen bedient? Inwieweit sind die Musikschaffenden als legitime VertreterInnen dieses Genres akzeptiert? Zeigen sie den nötigen Respekt gegenüber den lokalen Praktiken? Und kann überhaupt in manchen Fällen noch von Balkanmusik gesprochen werden? All diese kritischen Fragen tauchen im Laufe der Ausdifferenzierung des Feldes auf und dienen den AkteurInnen zur Positionierung und Abgrenzung. Zwar standen der Begleitdiskurs des Balkanbooms und die Distinktionsweisen nicht im Zentrum unseres Forschungsprojekts, bei der Darstellung des Balkanmusikfeldes in Österreich kommt man aber nicht umhin, die grundlegenden Gegensätze herauszuarbeiten. Erst vor dem Hintergrund der diskursiven Auseinandersetzungen im Feld werden manche Entwicklungen verständlich.

1.3 *Balkan, Balkanmusik und Balkanismus*

Viele dieser diskursiven Kämpfe kreisen letztlich auch um die Frage, was (und wo) denn der Balkan überhaupt sei. In der Tat ist diese Frage nicht einfach zu beantworten. Aus diesem Grund stand am Beginn unserer Recherchen auch keine exakte Definition, sondern lediglich die Festlegung, alles das als Gegenstand unserer Untersuchung zu betrachten, was als Balkanmusik bezeichnet bzw. mit einem Balkanland in Verbindung gebracht wurde. Doch selbst diese sehr einfache Bestimmung erfordert schon einige Annahmen über den Balkan, die es zu überprüfen gilt. Deshalb wollen wir hier einen kurzen Überblick über die Schwierigkeit einer genauen Abgrenzung des Balkans (und der Balkanmusik) und die daran anschließende Balkanismus-Diskussion geben – und zwar nicht um unseren Untersuchungsgegenstand exakter zu umreißen, sondern um für die Willkürlichkeit so mancher Grenzziehungen und Zuschreibungen zu sensibilisieren.¹⁰

9 Vgl. Brunner und Parzer 2011.

10 Vgl. dazu vor allem Todorova 2003; Silverman 2007 und Todorova 2009 [1997].

Besonders naheliegend ist es, den Balkan zuerst einmal als *topografischen Begriff* zu betrachten, der eine bestimmte Gegend bezeichnet und somit eine bestimmte Anzahl von Ländern umfasst. Auch wir haben in unseren Recherchen zuerst einmal all jene Musik bzw. MusikerInnen berücksichtigt, die in irgendeiner Weise einen Bezug zu den unter den Begriff Balkan subsumierten Ländern aufwiesen. Doch wo genau verläuft die geografische Grenze zwischen dem Balkan und anderen Teilen Europas? Zwar bilden Adria, Ionisches Meer, Ägäis und Schwarzes Meer im Westen, Süden und Osten klare Grenzen – wo die Balkanhalbinsel im Norden endet, ist aber nicht eindeutig definiert. In der Regel gelten Donau und Save als nördliche Grenze, doch wird die Zugehörigkeit gerade der unmittelbar an die Save angrenzenden Gebiete zum Balkan – vor allem auch von den dort lebenden Menschen selbst – immer wieder in Abrede gestellt. Das Wort „Balkan“ geht auf die türkisch-osmanische Bezeichnung für das Gebirge Stara Planina („Altes Gebirge“), das zum Großteil im Staatsgebiet Bulgariens liegt, zurück. Dem Balkan wird aber deutlich mehr zugerechnet: Er umfasst neben Bulgarien den Großteil der Nachfolgestaaten des ehemaligen Jugoslawien sowie Albanien und Griechenland. Hinzugerechnet werden mitunter auch der europäische Teil der Türkei und Rumänien (bzw. Teile davon).

Die Subsumtion all dieser Länder unter einen Begriff scheint auch durch den *Einfluss des Osmanischen Reichs* in dieser Region gerechtfertigt. Tatsächlich hinterließen die osmanischen Okkupanten in der Alltagskultur, in der Architektur und vor allem auch in der Musik zahlreiche Spuren. Die osmanische Kultur vermischt sich auf vielfältige Weise mit den regionalen Traditionen – die dadurch neu entstandenen synkretistischen Formen finden sich in vielen Teilen des Balkans wieder. Jene Länder allerdings, die in unterschiedlichen Perioden der Geschichte auch dem Habsburgerreich angehörten, wie z. B. Slowenien und Kroatien, bzw. im 19. Jahrhundert unabhängige Nationalstaaten gründeten, wie Griechenland und Rumänien, bemühten sich, diese Spuren wieder zu verwischen. Auch am Beginn des 21. Jahrhunderts neigen die BewohnerInnen dieser Länder dazu, sich nicht dem Balkan zugehörig zu fühlen. Nichtsdestotrotz ist gerade in der Musik der osmanische Einfluss unüberhörbar.¹¹ Dies zeigt sich etwa in orientalischen Musikcharakteristika wie z. B. in der modalen melodischen und rhythmischen Organisation oder in den aufwendigen Ornamentierungen. Manche Wörter für „singen“ in den lokalen Sprachen gehen auch auf das Türkische zurück. Darüber hinaus finden sich in der Musik der Balkanländer natürlich auch byzantinische Elemente.

Von Bedeutung im Kontext balkanischer Musikpraktiken sind weiters Roma und deren Musik. Mit dem Begriff Roma wird eine Vielzahl zuweilen recht unterschiedlicher ethnischer Gruppen bezeichnet, die ab dem 14. Jahrhundert über Vorderasien nach Europa einwanderten und über die Jahrhunderte die

11 Siehe dazu vor allem Pettan 2007 und Buchanan 2007.

Kultur hier mitprägten. Die Zahl der in Europa ansässigen Roma wird auf acht bis zehn Millionen geschätzt, der Großteil lebt in Südosteuropa.¹² In den Balkanländern bestritten Roma häufig als MusikerInnen ihren Unterhalt; sie wurden von Nicht-Roma engagiert und spielten auf Festen und Veranstaltungen das jeweilige lokale Repertoire. Dementsprechend groß war der *Einfluss der Roma* auf die Musik in dieser Region. Sie brachten ihre eigenen musikalischen Traditionen bzw. ihre Spielweise mit ein, wie z. B. modifizierte *Tempi*, melodieische Verzierungen oder in vokalen Genres auch sprachliche Veränderungen der Liedtexte.

Die ersten unter dem Label Balkanmusik europaweit vermarktetem Bands waren schließlich auch Roma-Gruppen: *Taraf de Haïdouks* aus Rumänien, das serbische *Boban Marković Orkestar* oder die rumänische Gruppe *Fanfare Ciocărlia*. Vor allem Blasmusikkapellen wurden nicht zuletzt auch mit den Spielfilmen des bosnisch-serbischen Regisseurs Emir Kusturica in den 1990er-Jahren zum Inbegriff der Balkanmusik. Die immanente Verflechtung zwischen balkanischen Musiktraditionen und lokaler Roma-Musik drückt sich auch im Begriff „Gypsy Music“ aus, der mitunter als Synonym für Balkanmusik verwendet wird. Dieser bringt mit sich, dass diverse Formen von Roma-Musik, auch ohne Bezug zu Balkanländern, im Fahrwasser des Balkanbooms auftauchen und so z. B. auch ungarische Musikgruppen in den Balkanmusik-Fokus kommen.

Nun sind zwar all diese topografischen, politischen und kulturellen Faktoren geeignet, den Begriff Balkan und damit auch die Balkanmusik näher zu bestimmen, seine *ideologische Bedeutung* erschließt sich aber erst, wenn man ihn in seiner Verwendung als Kontrastfolie zu Mittel- und Westeuropa betrachtet. Denn der „Balkan“ wurde mit dem Zerfall des Osmanischen Reichs und den damit einhergehenden politischen Turbulenzen zum Symbol des Rückständigen, nur Halbzivilisierten, eben noch nicht Europäischen. Die Historikerin Maria Todorova prägte für diesen verbreiteten abwertenden Diskurs in Anlehnung an Edward Saids Theorie des Orientalismus den Terminus „Balkanismus“.¹³ Anhand zahlreicher historischer Schriftquellen kann sie zeigen, dass so wie der Orient auch der Balkan in Relation zu „Europa“ oder dem „Westen“ konstruiert wurde. Im Gegensatz zum Orientalismus, der auf den Gegensatz zwischen Orient und Okzident fokussiert ist, basiert der Balkanismus auf einer angenommenen Zweideutigkeit oder Zwischenposition: In der Dichotomie zwischen Abendland und Orient findet der Balkan keinen eindeutigen Platz, sondern wird zum „Dazwischen“. „Der Balkan hat [...] immer das Bild einer Brücke oder einer Übergangszone hervorgerufen“.¹⁴ Während der Orient in der Dichotomie zum eindeutig „Anderen“ wird, konnte der „Balkan“ speziell

12 Vgl. <http://romani.uni-graz.at/rombase/> (12.5.2011).

13 Todorova 2009 [1997].

14 Todorova 2003, 234.

auch über die religiöse Situation – die „europäische“ Religion des römisch-katholischen Christentums ist neben Orthodoxie und Islam in der Region weit verbreitet – als ein „unvollständiges Selbst“ konstruiert werden. Diese „Unvollständigkeit“ zeigt sich in Charakterisierungen und Klischees, die mit dem Balkan verbunden wurden und werden: Neben Faulheit, Schmutz und Ineffizienz wurde „Balkan“ mit Instabilität, Unvorhersehbarkeit und Grausamkeit assoziiert. In Analogie zum Orientalismus dienen diese Diskreditierungen Europa zur Abgrenzung und Affirmation der eigenen Identität, die als sauber, gerecht, effizient und kontrolliert dargestellt wird.

Bezeichnenderweise dient seit dem Ende des Kalten Kriegs und dem Zusammenbruch der kommunistischen Staaten in Osteuropa diese negative Charakterisierung des Balkans auch den Nachfolgestaaten als Mittel der Abgrenzung. So meint etwa der slowenische Philosoph Slavoj Žižek, dass Balkan in den Augen der Befragten immer die Anderen sind, und zwar in südöstlicher Richtung: „If you ask, 'Where do the Balkans begin?' you will always be told that they begin down there, towards the south-east. For Serbs, they begin in Kosovo or in Bosnia where Serbia is trying to defend civilised Christian Europe against the encroachments of this Other. For the Croats, the Balkans begin in Orthodox, despotic and Byzantine Serbia, against which Croatia safeguards Western democratic values. For many Italians and Austrians, they begin in Slovenia, the Western outpost of the Slavic hordes. For many Germans, Austria is tainted with Balkan corruption and inefficiency; for many Northern Germans, Catholic Bavaria is not free of Balkan contamination.“¹⁵

Erst ca. seit den 1990er-Jahren, vor allem mit den Filmen Kusturicas „Die Zeit der Zigeuner“ und „Underground“ und der Popularisierung von Balkanmusik, setzt auch eine *Neubewertung des Balkanbegriffs* ein, wenngleich auch diese auf die Differenz zum Westen abstellt. Damit werden bestimmte Stereotype über den Balkan reproduziert, die nun aber als lohnende Alternativen zur westlichen Kultur präsentiert werden.¹⁶ Das vermeintlich Unkontrollierbare, Instabile wird als überschwängliche Emotionalität gedeutet und als positiver, erwünschter Wesenszug markiert; daneben findet sich das Bild einer am Balkan tief sitzenden Traurigkeit und Melancholie. Wie schon bei der pejorativen Verwendung des Balkanbegriffs werden auch diese Eigenschaften als Gegenpol zur europäischen Räson interpretiert. Vor allem Hochzeiten gelten in dieser idealisierenden Wahrnehmung als Ausdruck besonderer Unbekümmertheit, Ausgelassenheit und Fröhlichkeit. Die BewohnerInnen der Balkanländer werden dabei als ein etwas zügelloses und dem Alkohol zugetanes Volk dargestellt, das noch nicht verlernt hat, die Feste auch gebührend zu feiern. Roma, die meist für die schwungvolle musikalische Gestaltung verantwortlich sind,

15 <http://www.lrb.co.uk/v21/n06/slavoj-zizek/you-may> (23.3.2011).

16 Vgl. dazu Barber-Kersovan 2006, Szeman 2009 und die aktuelle Studie von Behr et al. 2011.

fügen sich dabei perfekt ins Bild: Als Minderheit über Jahrhunderte in Europa diskriminiert, dienten und dienen sie immer auch als Projektionsfläche für romantische Wunschvorstellungen von Freiheit und Unabhängigkeit.

1.4 Gegenstand und Methode

Gegenstand unserer Untersuchung sind nicht in erster Linie, wie schon ange-deutet, die wertenden Diskurse, die den Balkanboom begleiten, sondern vor allem die AkteurInnen und Institutionen, die zur Durchsetzung der Balkanmusik jenseits der jugoslawischen Diaspora beitrugen, wie auch der Prozess, der zur Etablierung eines ausdifferenzierten Feldes der Balkanmusik führte. Zuge-rechnet werden diesem Feld alle Personen, Bands, Organisationen, Veran-staltungen und Produkte, die in Selbstdarstellungen wie auch in der Fremdzu-schreibung medialer Berichterstattung dem Begriff Balkan subsumiert wurden oder in einer anderen Weise in Zusammenhang mit dem Balkan und den Län-dern Südosteuropas stehen. Dabei wird auch auf musikalische Charakteristika Bezug genommen – eine umfassende ethnomusikologische Darstellung liegt aber außerhalb des Fokus dieser Arbeit. In der Bewertung des musikalischen Gehalts vertrauen wir im Wesentlichen den Urteilen der Fachleute im Feld – im Wissen, dass auch diese zuweilen im Widerspruch zueinander stehen.

Zudem beschränken wir uns im Wesentlichen auf die Darstellung des Prozesses in Österreich. Natürlich steht dieser in Verbindung zu Entwicklun-gen in anderen vor allem europäischen Ländern, ohne die auch der Boom in Österreich nicht ausgelöst worden wäre. So trugen zweifellos der bosnisch-serbische Filmemacher Emir Kusturica und der jugoslawische Musiker und Komponist Goran Bregović maßgeblich zur Popularisierung von Balkanmu-sik bei. Eines der ersten international vermarktetem Roma-Ensembles, *Taraf de Haïdouks*, wurde von den belgischen Produzenten Stéphane Karo und Michel Winter entdeckt, und zwei der wichtigsten Plattenlabels für Balkanmusik, *Es-say Recordings* und *Asphalt Tango*, befinden sich in Deutschland. Nichtsdesto-trotz war in Österreich eine im Vergleich zu anderen Ländern ungewöhnlich hohe Dichte an Veranstaltungen in diesem Segment zu beobachten, die nur aus den Charakteristika der österreichischen Situation zu erklären ist. Der Boom erfasste, wie eingangs erwähnt, im Übrigen alle Teile des Landes, am deutlichsten ausgeprägt war er aber in Wien und Graz, deren Szenen daher auch in diesem Buch am ausführlichsten besprochen werden.

Schließlich sei auch noch auf die zeitliche Begrenzung hingewiesen. Der eigent-liche Boom setzt in etwa zur Jahrtausendwende ein. Wichtige österreichische Vorläufer agieren in diesem Feld aber schon seit den 1980er- und frühen 1990er-Jahren, weshalb wir unsere Recherchen auf zwei Dekaden von 1990 bis 2009 ausdehnten. Balkanmusik in Österreich steht natürlich in Bezug zu den langen