

MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Analyse und Interpretation des Konzertes „Večer ilahija i kasida“
von 1990 in Sarajevo: Politische, gesellschaftliche und kulturelle
Perspektiven

verfasst von | submitted by
Amila Kurtalić BEd

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Education (MEd)

Wien | Vienna, 2025

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree
programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 199 503 507 02

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Lehramt Sek (AB) Unterrichtsfach
Bosnisch/Kroatisch/Serbisch Unterrichtsfach
Englisch

Betreut von | Supervisor:

Univ.-Prof. Mag. Dr. Miranda Jakiša

„U Sarajevu se nije dogodio narod. U Sarajevu su se
dogodile – ILAHIJE I KASIDE. A Bogami i –
sevdalinke. Ilāhi, jā, ilāhi!“ – Aziz Kadribegović in
Preporod 04/1990



Danksagung

Ein herzliches Dankeschön gilt meiner Betreuerin, Univ.-Prof. Mag. Dr. Miranda Jakiša, für Ihre wertvollen Ratschläge, Ihre fachliche Unterstützung und Geduld während des gesamten Schreibprozesses. Außerdem möchte ich mich mit dieser Arbeit besonders bei meinen Geschwistern für ihre Unterstützung in jeder Hinsicht bedanken. Ein besonderer Dank gilt meinem Bruder, der mir nicht nur während meines gesamten Studiums eine konstante Unterstützung war, sondern auch meine Arbeit vom Anfang bis zum Ende korrekturgelesen hat. Darüber hinaus verdanke ich ihm die Inspiration und die Idee für das Thema meiner Masterarbeit.

Ebenso möchte ich dem *Bosniaken-Institut – Stiftung Adil Zulfikarpašić*, der *Gazi-Husrev-beg Bibliothek*, sowie der *Musikakademie in Sarajevo* und ihren Mitarbeiter:innen meinen Dank aussprechen. Während meiner Besuche in Sarajevo haben sie mich stets tatkräftig unterstützt, insbesondere bei der Beschaffung relevanter Literatur, was einen entscheidenden Beitrag zur Entwicklung meiner Arbeit geleistet hat.

Meiner *nena*, die in den vergangenen Monaten vermutlich mehr darüber nachgedacht hat, wann ich diese Arbeit endlich abschließen würde, als ich selbst. Ein besonderer Gedanke gilt auch meinem rahmetli *djed* Hadži Hafiz Šemsudin ef. Kavazović, dessen wertvolle Büchersammlung mir bei der Erstellung dieser Arbeit eine große Hilfe war.

Mojoj mami, koja nije doživjela ni početak ni završetak mog studija, ali koja je uvijek bila uz mene u mojim mislima i srcu.

Abschließend möchte ich all jenen danken, die mich auf meinem akademischen Weg begleitet und ermutigt haben, insbesondere meiner Familie und meinen Freundinnen.



Abstract

Die vorliegende Masterarbeit analysiert das Konzert *Večer ilahija i kasida*, das im März 1990 in der Zetra-Halle in Sarajevo stattfand. Erstmals wurden *Ilahije* und *Kaside* in einem großen öffentlichen Rahmen in Jugoslawien aufgeführt, wodurch sie neue Sichtbarkeit und kulturelle Legitimation erhielten. Ziel der Arbeit ist es, das Konzert nicht nur als musikalische Darbietung, sondern als Ausdruck kultureller und politischer Transformationen zu untersuchen. Die Untersuchung stützt sich auf Lieder, Moderationen, Zeitzeugenberichte und Forschungsliteratur. Methodisch kommt eine kulturwissenschaftliche Analyse zur Anwendung, die Liedtexte, performative Aufführungsaspekte und die Gesamtkomposition im Kontext betrachtet, wodurch das Konzert sowohl als musikalisches als auch als kulturell-politisches Ereignis erfasst wird. Im Zentrum stehen drei Fragen: Erstens, welche Rolle das Konzert für die Sichtbarmachung und Etablierung bosnisch-muslimischer Kultur im öffentlichen Raum spielte. Es zeigt sich, dass eine zuvor marginalisierte religiöse Musiktradition erstmals einen festen Platz in der jugoslawischen Gesellschaft erhielt. Zweitens, inwiefern die Verbindung mit der *Sevdalinka* als populärem Genre eine kulturelle Brücke zwischen unterschiedlichen gesellschaftlichen Gruppen schuf. Die Einbindung der *Sevdalinka* und die Auftritte populärer Sänger:innen wie Hanka Paldum, Zehra Deović und Safet Isović verliehen dem Konzert zudem ein Moment der Vertrautheit und machten es zu einem gemeinschaftlichen Ereignis, das über eine rein religiöse Manifestation hinausging. Drittens, wie das Konzert die politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen im späten Jugoslawien widerspiegelte. Die Analyse verdeutlicht, dass die Aufführung zwar primär als kulturell-religiöses Ereignis konzipiert war, in der gesellschaftlichen Resonanz jedoch auch politische Bedeutung gewann und damit Liberalisierungstendenzen und Spannungen jener Zeit reflektierte.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	7
1.1. Untersuchungsgegenstand und Zielsetzung	8
1.2. Aufbau der Arbeit.....	10
2. Stand der Forschung	11
3. Historischer Rückblick: Vom Osmanischen Reich bis zur sozialistischen Teilrepublik.....	15
3.1. Bosnien und Herzegowina unter osmanischer Herrschaft	16
3.1.1. Islamisierung der Bevölkerung Bosniens und Herzegowinas	17
3.2. Die habsburgische Ära in Bosnien und Herzegowina: Reformen, Identitätsbildung und nationale Spannungen	19
3.3. Bosnien und Herzegowina von 1918–1945	21
3.4. Bosnien und Herzegowina als sozialistische Teilrepublik	23
3.4.1. Bosniak:innen innerhalb Jugoslawiens.....	24
3.4.2. Das religiöse Leben der bosnischen Muslim:innen in der SFRJ.....	27
3.4.3. Bosnien und Herzegowina in Richtung Unabhängigkeit	29
4. Religiöse Musik und ihre literarischen Grundlagen	30
4.1. <i>Alhamijado</i> -Literatur und ihre Verknüpfung zu <i>Ilahije</i> und <i>Kaside</i>	31
4.2. Die <i>Ilahija</i> : Definition, Entwicklung und Merkmale	33
4.3. Die <i>Kasida</i> : Definition, Entwicklung und Merkmale	37
4.4. Wandel der <i>Ilahije</i> und <i>Kaside</i>	38
5. Die <i>Sevdalinka</i> : Definition, Entwicklung und kulturelle Verflechtungen	39
5.1. <i>Sevdalinka</i> und <i>Ilahija</i> : Kulturelle Überschneidungen	44
6. Die Veranstaltung <i>Večer ilahija i kasida</i> 1990 in der Zetra-Halle, Sarajevo	46
6.1. Kontextualisierung und organisatorischer Hintergrund	46
6.2. Programm und Ablauf des Konzerts	48
6.3. Abfolge des Konzertes	51
6.4. Künstler:innen des Abends: Auftritte und Rollen	53
6.5. Zusammensetzung des Publikums und Zuschauer:innenzahlen	56
6.6. Visuelle Gestaltung und symbolische Inszenierung.....	59
6.6.2. Kleidung der Künstler:innen und Chormitglieder	61
6.6.4. Die kulturelle Inszenierung des bosnischen Kaffees	63
7. Vertiefende Analyse und kulturelle Einordnung	65

7.1. Die Moderation von Zekerijah Đezić	65
7.2. Die Rolle der <i>Sevdalinka</i> im Konzert.....	69
7.2.1. Hanka Paldums Auftritt	69
7.2.2. Zehra Deovićs Auftritt.....	70
7.2.3. Safet Isovićs Auftritt.....	73
7.2.4. Zusammenfassende Betrachtung der <i>Sevdalinka</i> im Konzert	74
7.3. Die Bedeutung der <i>Ilahije</i> und <i>Kaside</i>	75
7.3.1. Inhaltliche Schwerpunkte und musikalische Besonderheiten	75
7.3.2. Sichtbarkeit und kulturelle Selbstrepräsentation	77
7.4. Gesellschaftliche und politische Dimensionen der Veranstaltung	79
7.5. Vergleichbare Veranstaltungen und deren Relevanz	81
8. Fazit und Ausblicke	84
9. Bibliografie	88
10. Sažetak na bosanskom jeziku.....	94
11. Anhang.....	96

Vorwort

Das Konzert *Večer ilahija i kasida* von 1990 ist in meiner Familie, bis zu einem gewissen Grad, stets präsent gewesen und hat dadurch auch meine eigene Wahrnehmung geprägt. Bereits in meiner Kindheit begleiteten mich *Ilahije* und *Kaside* – sei es auf langen Autofahrten nach Bosnien, bei denen Kassetten mit Aufnahmen bosnischer Interpret:innen unverzichtbar waren, oder bei Besuchen von Konzerten in Bosnien und Österreich. Auf diese Weise war mir das Konzert, und die darauf aufbauende Tradition, nie fremd, sondern stets mit Erinnerungen und persönlicher Vertrautheit verbunden.

Als ich nach einem geeigneten Thema für meine Masterarbeit suchte, wurde mir dieses Konzert von meinem Bruder vorgeschlagen. Zunächst war ich unsicher, ob sich daraus tatsächlich ein wissenschaftlicher Zugang entwickeln ließe, da mir der akademische Wert nicht auf Anhieb ersichtlich erschien. Erst durch eine detaillierte Auseinandersetzung mit der Veranstaltung, ihrer Einbettung in politische sowie kulturelle Kontexte und die Betrachtung ihrer gesellschaftlichen Rezeption wurde mir deutlich, welche Bedeutung diesem Ereignis zukam. Aus dieser Erkenntnis heraus entstand der Wunsch, das Konzert nicht nur in seiner musikalischen Dimension, sondern auch in seinen kulturellen, gesellschaftlichen und politischen Implikationen zu untersuchen.



Abb. 1: Audiokassette meiner Eltern vom Konzert 1990, Quelle: Eigene Darstellung

1. Einleitung

„Nešto je moguće samo u istočnim gradovima. Nešto samo u zapadnim, sjevernim ili južnim. A nešto jedino u Sarajevu“ (Večer ilahija i kasida – Zetra, 1990; 04:39–04:48). Mit diesen Worten eröffnete Zekerijah Đezić das Konzert *Večer ilahija i kasida*, das im März 1990 in der Zetra-Halle in Sarajevo stattfand. Dieses Ereignis gilt bis heute für manche als kultureller Meilenstein, da es nicht nur eine bis heute fortgesetzte Tradition begründete, sondern zugleich den ersten öffentlichen Auftritt von *Ilahije* und *Kaside*, religiösen Gesängen und Gedichten, außerhalb religiöser Institutionen wie Moscheen und *Tekken* – den spirituellen Zentren der *Derwische* – innerhalb des sozialistischen Jugoslawiens¹ markierte. Ergänzt durch die Auftritte populärer *Sevdalinka*-Sänger:innen verband das Konzert religiöse und weltliche Elemente der bosniakischen beziehungsweise bosnischen Kultur und verlieh ihnen eine neue Form öffentlicher Sichtbarkeit.

In den letzten Jahrzehnten hat sich die Erforschung kultureller Ausdrucksformen sowie Identitäten innerhalb der bosnisch-muslimischen Gemeinschaft in verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen zunehmend etabliert (vgl. Balić 1994; Kriještorac 2022; Efendić et al. 2018). Eine besondere Rolle spielt dabei die Musik, insbesondere die Tradition der *Ilahija* und *Kasida*, die über Jahrhunderte hinweg ein wesentlicher Bestandteil des kulturellen und religiösen Lebens der Bosniak:innen war. Im Laufe der Geschichte jedoch geriet diese musikalische Tradition zunehmend in den Hintergrund, vor allem aufgrund der politischen sowie gesellschaftlichen Bedingungen. Daneben nimmt auch die *Sevdalinka* eine bedeutende Stellung ein: Obwohl sie als bosnisches Volkslied gilt, erfreut sie sich auch großer Beliebtheit unter nicht-bosnischen Zuhörer:innen.

Das Konzert von 1990 stellte in diesem Kontext einen Wendepunkt dar. Erstmals wurden *Ilahije* und *Kaside* einem breiten Publikum in einem großen öffentlichen Rahmen präsentiert und durch die Verbindung mit *Sevdalinka* einem noch größeren Spektrum an Zuhörer:innen zugänglich gemacht. Damit entstand eine besondere Form der kulturellen Verbindung, die sowohl die jugoslawische Musikszene als auch das bosnisch-muslimische Erbe widerspiegelte. Die Aufführung war somit mehr als ein musikalisches Ereignis: Sie symbolisierte die Sichtbarkeit und Anerkennung bosnisch-muslimischer Kultur in der multiethnischen

¹ Der Begriff „Jugoslawien“ bezieht sich im Rahmen dieser Arbeit auf das sogenannte *zweite Jugoslawien*, das von 1945 bis 1991/2 bestand.

Gesellschaft Jugoslawiens und steht exemplarisch für die gesellschaftlichen Transformationsprozesse dieser Zeit. Seither haben sich diese Konzerte sowohl in Bosnien und Herzegowina als auch in der Diaspora etabliert. Sie dienen nicht nur der musikalischen Unterhaltung, sondern auch als kulturelle Treffpunkte, an denen Identität und Zugehörigkeit gepflegt werden. Ihre bis heute andauernde Fortführung verdeutlicht die anhaltende Relevanz dieser Musikformen.

Die vorliegende Arbeit untersucht dieses Konzert als zentrales Ereignis, indem sie sich auf Lieder, Moderationen, Zeitzeugenberichte und Forschungsliteratur stützt. Methodisch erfolgt eine kulturwissenschaftliche Analyse, die Liedtexte, performative Aufführungsaspekte sowie die Gesamtkomposition im Kontext betrachtet, um dessen kulturelle, gesellschaftliche und politische Bedeutung zu beleuchten. Dabei wird nicht nur auf die musikalische Darbietung und deren Rezeption eingegangen, sondern auch auf die besondere Bedeutung dieses Konzerts als kulturelles Phänomen, das eine neue Sichtbarkeit für *Ilahija* und *Kasida* schuf, indem es sie im Zusammenspiel mit der *Sevdalinka* präsentierte. Diese Zusammenführung unterschiedlicher Musiktraditionen macht also das Konzert zu einem zentralen Ereignis in der bosnisch-muslimischen Kulturgeschichte, das nicht nur zur Identitätsbildung beitrug, sondern auch die gesellschaftliche und politische Wahrnehmung dieser Musikformen veränderte. Ziel dieser Arbeit ist es, die vielschichtigen Wechselwirkungen zwischen Musik, Kultur und Politik in Bosnien und Herzegowina zu analysieren und aufzuzeigen, wie dieses Konzert als Wendepunkt in der öffentlichen Darstellung und Anerkennung bosnisch-muslimischer Musik diente und nachhaltige Auswirkungen auf die kulturelle Selbstwahrnehmung der Gemeinschaft hatte.

1.1. Untersuchungsgegenstand und Zielsetzung

Das zentrale Ziel dieser Arbeit ist es, das Konzert *Večer ilahija i kasida*, das im März 1990 in der ehemaligen Olympiahalle Zetra in Sarajevo stattfand, in seinen vielfältigen Dimensionen zu erfassen sowie zu analysieren. Dieses Ereignis kann als ein kultureller Wendepunkt betrachtet werden, der nicht nur zur verstärkten Sichtbarkeit der bosnisch-muslimischen Kultur im sozialistischen Jugoslawien beitrug, sondern auch als kulturelles Phänomen verstanden werden kann, das neue Formen kollektiver Selbstwahrnehmung eröffnet.

Ein besonderer Fokus dieser Untersuchung liegt auf der Analyse der Zusammenführung von *Ilahija* und *Kasida* mit der *Sevdalinka*-Musik, die durch die Teilnahme bekannter Interpret:innen, wie Safet Isović und Hanka Paldum, repräsentiert wurde. Diese Verbindung kann als Ausdruck einer kulturellen Verschmelzung betrachtet werden, die sowohl die jugoslawische Musikszene als auch das bosnisch-muslimische Erbe reflektierte.

Daher sollen die Besonderheiten und Hintergründe dieses Konzerts herausgearbeitet werden, indem nicht nur die musikalischen Darbietungen, sondern auch die politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Kontexte untersucht werden, in denen das Konzert stattfand. Dabei soll analysiert werden, inwieweit das Konzert als kulturelles und politisches Statement verstanden werden kann, welches die bosnisch-muslimische Identität sichtbar machte und zur Verbreitung dieser Musiktraditionen in Bosnien und Herzegowina beitrug.

Auf dieser Grundlage werden, im Rahmen der Arbeit, folgende Forschungsfragen behandelt:

1. Welche Rolle spielte das Konzert *Večer ilahija i kasida* in der Sichtbarmachung sowie Etablierung bosnisch-muslimischer Kultur im öffentlichen Raum?
2. Inwiefern wurde durch die Verbindung religiöser Musik mit populären Musikstilen eine kulturelle Brücke zwischen verschiedenen gesellschaftlichen Gruppen geschlagen?
3. In welchem Maße spiegelte das Konzert die politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen in Bosnien und Herzegowina kurz vor dem Zerfall Jugoslawiens wider?

Die Fragestellungen werden durch eine detaillierte Analyse der musikalischen Inhalte, der Redebeiträge und der Gesamtkonzeption des Konzerts untersucht. Zudem erfolgt eine Kontextualisierung innerhalb der damaligen politischen und kulturellen Rahmenbedingungen, um die Relevanz dieses Ereignisses für die bosnisch-muslimische Gemeinschaft zu erfassen. Der Fokus dieser Arbeit liegt dabei auf der emanzipativen Dimension des Konzerts, das durch die öffentliche Sichtbarmachung religiöser Musikformen neue Formen kultureller Selbstrepräsentation eröffnete. Zugleich ist nicht zu übersehen, dass religiöse Zugehörigkeit im damaligen Kontext auch mit Prozessen ethnischer Abgrenzung verbunden war. Eine detaillierte Analyse dieser Ambivalenz überschreitet jedoch den Rahmen der Arbeit, da sie nicht im Zentrum der Forschungsfragen steht.

1.2. Aufbau der Arbeit

Die vorliegende Masterarbeit gliedert sich in sechs Hauptkapitel, die schrittweise die Analyse sowie Interpretation des Konzerts *Večer ilahija i kasida* aus verschiedenen Perspektiven entfalten. Nach der Einleitung, die den Untersuchungsgegenstand, die Zielsetzung und die Forschungsfragen der Arbeit skizziert, wird im zweiten Kapitel der Stand der Forschung beschrieben. Im dritten Kapitel wird ein historischer Rückblick auf Bosnien und Herzegowina vom Osmanischen Reich bis zur sozialistischen Teilrepublik gegeben. Dabei werden zentrale politische, gesellschaftliche und kulturelle Entwicklungen beleuchtet, einschließlich der Islamisierung der Bevölkerung, der habsburgischen Reformen sowie der Situation Bosniens in Jugoslawien. Besondere Aufmerksamkeit gilt der Entwicklung der bosnisch-muslimischen Identität sowie der Rolle des religiösen Lebens im sozialistischen Jugoslawien. Das vierte Kapitel widmet sich der religiösen Musik und ihren literarischen Grundlagen. Es werden die *Alhamijado*-Literatur sowie Definition, Entwicklung und Merkmale der *Ilahija* und *Kasida* vorgestellt. Anschließend wird auf die *Sevdalinka* eingegangen, hierbei werden ihre kulturelle Bedeutung und ihre Überschneidungen mit der *Ilahija* herausgearbeitet.

Kapitel sechs behandelt die Veranstaltung *Večer ilahija i kasida* 1990 in der Zetra-Halle in Sarajevo. Es umfasst die Kontextualisierung und den organisatorischen Hintergrund, den Ablauf des Konzerts, die Auftritte der Künstler:innen sowie die Zusammensetzung des Publikums. Ebenso werden die visuelle Gestaltung und symbolische Inszenierung, darunter die Kleidung der Künstler:innen, Chormitglieder und die kulturelle Inszenierung des bosnischen Kaffees, analysiert.

Das siebte Kapitel enthält eine vertiefende Analyse sowie kulturelle Einordnung des Konzerts. Zunächst wird die Moderation von Zekerijah Đezić untersucht, gefolgt von einer Analyse der Rolle der *Sevdalinka* im Konzert anhand der Auftritte von Hanka Paldum, Zehra Deović und Safet Isović. Es folgt eine Betrachtung der *Sevdalinka* und der *Ilahije* sowie *Kaside* im Kontext des Konzertes. Dabei wird auch der Frage nachgegangen, inwiefern das Konzert als kulturelles und politisches Statement zur Sichtbarmachung bosnisch-muslimischer Identität gewertet werden kann.

Im achten und auch letzten Kapitel werden die wichtigsten Erkenntnisse zusammengefasst und die Bedeutung des Konzerts sowohl für die bosnisch-muslimische Kultur als auch für die Fortführung dieser Konzerttradition in Bosnien und Herzegowina sowie in der Diaspora

reflektiert. Abschließend werden mögliche Ansätze für die weiterführende Forschung diskutiert.

2. Stand der Forschung

Die bosnischen *Ilahije* und *Kaside*, deren Wurzeln in der osmanischen Zeit liegen und die tief in der islamischen mystischen Tradition verwurzelt sind, haben sich über Jahrhunderte hinweg als bedeutende poetisch-musikalische Formen etabliert. Dieses musikalische sowie literarische Genre spielt eine zentrale Rolle in der religiösen Identität der Bosniak:innen und bilden somit auch einen wesentlichen Bestandteil ihrer kulturellen Tradition, insbesondere in ihrer religiösen Praxis (vgl. Talam 2015; Baralić 1997). Um das volle Ausmaß der Bedeutung dieses Konzerts zu verstehen, ist es also unerlässlich, zunächst den historischen sowie kulturellen Hintergrund der *Ilahije* und *Kaside* zu beleuchten.

Obwohl diesen Formen, innerhalb der bosnischen Kultur, eine bedeutende Rolle zukommt, wurde ihnen im wissenschaftlichen Diskurs bislang relativ wenig Aufmerksamkeit geschenkt, besonders in Hinblick auf die Konzerte, die seit den 1990er Jahren vermehrt an Popularität gewannen. Dennoch gibt es einige zentrale Beiträge, die sich mit den Ursprüngen und der Entwicklung dieser Genres beschäftigen, insbesondere im Rahmen der sogenannten *Alhamijado-Literatur*. Diese literarische Tradition, die im 15. Jahrhundert in Bosnien und Herzegowina auftrat, diente dazu, islamische religiöse und didaktische Inhalte in der bosnischen Sprache, jedoch in arabischer Schrift, also *Arebica*², zugänglich zu machen. Die *Ilahije* und *Kaside*, die sowohl religiöse als auch kulturelle Aspekte des damaligen Lebens widerspiegeln, gelten als eine der Hauptformen dieser Literatur (vgl. Nametak 1981; Huković 1997).

Grundlegende Beiträge zur Erforschung dieser Tradition stammen von Abdurahman Nametak (1981) und Muhamed Huković (1997). In ihren Werken *Hrestomatija bosanske alhamijado književnosti* (1981) und *Zbornik alhamijado književnosti* (1997) liefern sie bedeutende

² *Arebica* ist eine Variante der arabischen Schrift, die von bosnischen Muslim:innen seit dem 16. Jahrhundert zur schriftlichen Wiedergabe ihrer Sprache genutzt wurde. Obwohl sie sich nie als offizielles Schriftsystem durchsetzen konnte, blieb sie bis ins 20. Jahrhundert vor allem im privaten Gebrauch erhalten (vgl. Lehfeldt 1969).

Einblicke in das *Alhamijado*-Erbe der Bosniak:innen und betonen die Bedeutung der *Ilahija* und *Kaside* innerhalb dieser Tradition. Huković (1997) beschreibt in seinem Werk die Rolle der *Alhamijado*-Literatur als „dritter Strang“ des bosniakischen literarischen Erbes neben der mündlichen Poesie und der Literatur in „orientalischen Sprachen“. Seine Arbeit bietet eine detaillierte Untersuchung der Geschichte der *Ilahije* und *Kaside* und beleuchtet ihre spezifischen Merkmale in Bezug auf poetische Strukturen und thematische Inhalte (vgl. Huković 1997). Nametak (1981) bietet hingegen eine umfassendere Analyse dieser poetischen Gattungen, und legt den Schwerpunkt auf die allgemeine Entwicklung der *Alhamijado*-Literatur, ohne zu sehr spezifische Merkmale der *Ilahije* und *Kaside* genauer zu beleuchten (vgl. Nametak 1981).

In den letzten Jahrzehnten hat sich die Forschung zunehmend auch mit der modernen Entwicklung sowie Rezeption dieser Musikformen befasst. Beispielsweise beschreibt Maja Baralić in ihrem Artikel *Ilahija u Bosni i Hercegovini* (1997) die *Ilahija* als zentrale poetisch-musikalische Form in der islamischen Tradition Bosniens und Herzegowinas und betont die Notwendigkeit weiterer Untersuchungen, um diese Tradition und ihre Rolle in der Musikpraxis besser zu verstehen. In ihrer späteren Masterarbeit *Ilahija u Bosni: Dokumentarna i druga građa* (2003) untersucht Baralić-Materne die Praxis sowie Wahrnehmung der *Ilahije* und *Kaside* in Bosnien und Herzegowina, wobei sie den Wandel von traditionellen zu modernen Interpretationen dieser Formen genauer beleuchtet. Ihre Forschung kombiniert Literaturrecherche, Interviews und die Analyse überlieferter sowie aufgezeichneter Musikbeispiele. Dabei zeigt sich, dass *Ilahije* und *Kaside* in der bosnischen Tradition sowohl als religiöse Praxis als auch als kulturelles Erbe betrachtet werden, wobei jedoch moderne Einflüsse und die Kommerzialisierung dieser Formen eine zunehmende Rolle spielen, die auch kritisch gewertet werden. Zu ähnlichen Schlüssen kam auch Mirza Kovačs in seiner Masterarbeit mit dem Titel *Transformacija ilahija i njihova percepcija u suvremenom bosansko-hercegovačkom društvu* (2011), in welcher er die Transformation und Wahrnehmung von *Ilahije* in der modernen bosnisch-herzegowinischen Gesellschaft untersucht hat. Die Arbeit analysiert, wie sich die traditionellen *Ilahije*, die über Jahrhunderte mündlich in *Tekken* überliefert wurden, zu neuen Formen entwickelt haben, die sich signifikant von ihren spirituellen Ursprüngen entfernt haben. Ein zentraler Befund ist, dass neue *Ilahije* zunehmend kommerzialisiert und auf großen Bühnen vor einem breiten Publikum aufgeführt werden, wodurch ihre ursprüngliche Funktion, nämlich die spirituelle Verbindung zu Gott, in den Hintergrund tritt. Diese neuen Formen der *Ilahije* werden oft als Produkte der

Unterhaltungsindustrie wahrgenommen, was einen deutlichen Kontrast zur traditionellen Wahrnehmung darstellt (Kovač 2011).

Ein wichtiger Beitrag zum Verständnis der *Ilahije* im Sufi-Kontext liefert der Artikel *All-Comprehending, United and Divine. 'The Myth of ilahija Hymns in Sarajevo'* (1994) von Risto Pekka Pennanen, der den Mythos der Sufi-Musik anhand der Perspektiven von Seid Strik, einem angesehenen Mitglied der *Nakschibendi-Bruderschaft*, analysiert. Pennanen (1994) analysiert Striks Perspektiven zu *Ilahije* und vergleicht sie, unter anderem, mit der *Sevdalinka*. Pennanens Arbeit ergänzt die bestehende Forschung, indem er die Bedeutung der *Tekken* und Derwische sowie die mythologische und funktionale Dimension der *Ilahije* beleuchtet.

Konkrete wissenschaftliche Arbeiten, die sich ausschließlich mit dem Konzert bzw. den nachfolgenden Konzerten von 1990 befassen, sind jedoch rar. Dennoch gibt es relevante Beiträge, die das Konzert zumindest im Kontext der allgemeinen Entwicklung der *Ilahije* und *Kaside* seit 1990 betrachten. Jasmina Talam, eine Ethnomusikologin, beschreibt in ihrem Beitrag *From traditional to modern: ilahy in Bosnia and Herzegovina* (2014) den Wandel der *Ilahije* und *Kaside* seit diesem Konzert, insbesondere nach dem Bosnienkrieg, und diskutiert ihre Rolle als patriotisches Lied sowie Mittel zur Belebung des nationalen Bewusstseins. Mirjana Laušević untersucht in ihrem Artikel *The Ilahiya as a Symbol of Bosnian Muslim National Identity* (1996), wie *Ilahije* zur Stärkung des nationalen Bewusstseins beitrugen und in welchem Maße sie dabei auch politisiert wurden. Ihre Arbeit beleuchtet sowohl die historischen als auch die kulturellen Faktoren, die zu dieser Wahl geführt haben, und bietet eine Erklärung dafür, warum die *Ilahije* als bedeutendes Symbol für die bosnisch-muslimische Identität fungieren. Dabei ist jedoch anzumerken, dass ihre Beobachtungen nicht stets durch konkrete Quellen oder Beispiele gestützt werden, sodass einige Schlussfolgerungen eher als thesenhafte Deutungen erscheinen. Gleichwohl stellt ihre Studie einen zentralen Referenzpunkt dar, da sie zu den wenigen gezielten Auseinandersetzungen mit dem Konzert zählt und wichtige Impulse für die Analyse liefert. Des Weiteren bin ich im Laufe meiner Recherchen in Sarajevo auf die bereits oben genannten Master- beziehungsweise Magisterarbeit von Mirza Kovač (2011) und Maja Baralić-Materne (2003) gestoßen, die sich zwar nicht im Detail mit dem Konzert befassen, aber jenes zumindest kurz aufgreifen und vor allem die Besonderheit des Events hervorheben, aber auch darauf hinweisen, welchen Wandel die *Ilahija* mit der Zeit durchlaufen ist.

Im Rahmen des Konzerts, das sowohl religiöse als auch weltliche Musikformen umfasst, ist die Einbeziehung der *Sevdalinka* ebenso hervorzuheben. Die *Sevdalinka* ist eine städtische Volksliedgattung der Liebeslyrik, die ein wertvoller Teil der Kultur bosnischer Muslim:innen ist, allerdings auch bei anderen Ethnien des ex-jugoslawischen Raumes beliebt ist und gepflegt wird. Im Vergleich zu den *Ilahije* und *Kaside*, erfährt die *Sevdalinka* eine deutlich intensivere wissenschaftliche Auseinandersetzung. Autor:innen, wie Vlado Milošević (1964), Munib Maglajlić (1983; 2000), Hamid Dizdar (1944), Orahovac, Sait (1968) und Muhsin Rizvić (1994), haben sich mit der Geschichte sowie Entwicklung der *Sevdalinka* auseinandergesetzt und ihre besonderen Merkmale hervorgehoben, welche genauer im nachfolgenden Theorieteil der vorliegenden Arbeit beleuchtet werden. Gegenwärtigere Beiträge zu dieser Musikform liefern insbesondere die Autor:innen Nirha Efendić (2015; 2021), Enes Kujundžić (2014; 2020), Damir Imamović (2017) und Đenana Buturović (1997; 2011), welche sich zwar ebenso mit den Merkmalen der *Sevdalinka* auseinandersetzen, aber auch die gegenwärtige Rezeption und den Wandel dieser Musikform erforschen. Durch die Einbindung dieser Forschungsergebnisse wird die *Sevdalinka* nicht nur als musikalisches, sondern auch als kulturelles Phänomen beleuchtet, das im Konzertkontext eine Brücke zwischen der religiösen und der weltlichen Musik schlägt.

Einen besonderen Beitrag zur Erforschung des Konzertes selbst leistet der Dokumentarfilm *Zvao bih te, Gospodaru - ZETRA* aus dem Jahr 2022, der im Auftrag des *Media Centar* der Islamischen Glaubensgemeinschafts Bosnien und Herzegowinas produziert wurde. Der Dokumentarfilm liefert wertvolle Einblicke in die Vorbereitung, Organisation sowie die Reaktionen auf die zwei abgehaltenen Konzerte im März 1990 in Sarajevo. Es kommen Personen zu Wort, die an der Organisation beteiligt waren, sowie Interpret:innen. Diese Interviews eröffnen vielfältige Perspektiven und vermitteln, wie die Interpret:innen das Ereignis wahrgenommen haben. Dadurch entsteht ein umfassenderes Bild des Konzerts und seiner kulturellen Bedeutung, das in der schriftlichen Forschung bisher so nicht verfügbar war. Für die vorliegende Analyse dient als zentrale Quelle die vollständige Videoaufnahme des Konzerts, welche auf YouTube öffentlich zugänglich ist.

Trotz dieser wertvollen Beiträge bleibt das Konzert *Večer ilahija i kasida* von 1990 in der wissenschaftlichen Forschung unterrepräsentiert. Die vorliegende Arbeit setzt hier an und versucht, diese Forschungslücke zu schließen. Durch die Verknüpfung der allgemeinen historischen sowie kulturellen Bedeutung der *Ilahije* und *Kaside* mit den spezifischen

Ereignissen des Konzerts soll ein umfassenderes Verständnis dieses wichtigen Moments in der religiösen und gesellschaftlichen Sichtbarkeit der bosniakischen Gemeinschaft erreicht werden, indem sie sowohl die religiöse Identität als auch das kulturelle Erbe der bosnisch-muslimischen Gemeinschaft in den Fokus rückt.

3. Historischer Rückblick: Vom Osmanischen Reich bis zur sozialistischen Teilrepublik

Um die Entstehung sowie Bedeutung des Konzerts *Večer ilahija i kasida* genauer beleuchten zu können, ist ein historischer Rückblick der Gesellschafts- und Regierungsstrukturen ab dem Aufkommen des Islams in Bosnien und Herzegowina notwendig. Dabei liegen vor allem die Islamisierung der Bevölkerung auf dem Balkan und die daraus resultierenden Identitätszugehörigkeiten im Fokus. Die Entwicklung der bosnischen Gesellschaft durch die osmanische Herrschaft, die Habsburger Ära und die jugoslawische Periode bis zur Unabhängigkeit Bosnien und Herzegowinas werden ebenso beleuchtet, um ein klareres Bild darüber, welche Rolle Religion und kulturelle Identität im Leben der Bosniak:innen spielten, zu vermitteln.

Die Betrachtung des historischen Kontexts ist von zentraler Bedeutung, um die Entstehung sowie Einordnung des Konzerts *Večer ilahija i kasida* besser zu verstehen. Insbesondere ermöglicht dieser Kontext, die gesellschaftlichen und politischen Umstände zu beleuchten, unter denen das Konzert stattfand. Dabei wird deutlich, wie innerhalb Bosnien und Herzegowinas – unter verschiedenen Herrschaftsformen und politischen Systemen – mit zentralen Themen wie Religion, kultureller Identität und deren Sichtbarkeit umgegangen wurde. Das Konzert spiegelt nicht nur die fortdauernde Präsenz und den Einfluss des Islams in der Region wider, sondern auch die Bemühungen der bosnisch-muslimischen Gemeinschaft, ihre Traditionen und Werte in einer sich wandelnden politischen Landschaft zu bewahren. Die Verbindung dieser historischen Perspektiven mit der Analyse des Konzerts eröffnet ein tieferes Verständnis seiner Bedeutung im Kontext der bosnischen Geschichte und Kultur.

3.1. Bosnien und Herzegowina unter osmanischer Herrschaft

Die osmanische Eroberung Bosniens und Herzegowinas leitete eine neue Epoche in der Geschichte des Landes ein und führte zu weitreichenden Veränderungen in der politischen und kulturellen Landschaft der Region. Im Frühsommer 1463 wurde das Königreich Bosnien unter Sultan Mehmed II. erobert, das zuvor unter der Herrschaft des letzten bosnischen Königs Stjepan Tomašević stand. Einige Jahre später, 1482, fiel auch die Herzegowina, damals *Hum*, unter osmanische Kontrolle (vgl. Malcolm 1996: 43ff; Bojić 2001: 34f; Aščerić-Todd 2015: 11). Diese Eroberung führte zu raschen Implementierungen des osmanischen Feudalsystems in Bosnien und begünstigte die schrittweise Konversion eines Teils der Bevölkerung zum Islam (Malcolm 1996: 47; Aščerić-Todd 2015: 11).

Mit der osmanischen Herrschaft wurde das politische sowie gesellschaftliche Gefüge Bosniens neu strukturiert. Die Osmanen organisierten das Land in mehrere Verwaltungseinheiten, die als *Sandžaks* bekannt waren. Jede dieser Einheiten stand unter der Leitung eines *Sandžak-Bey*, der für die administrative und militärische Kontrolle in seinem Gebiet zuständig war. Die *Sandžaks* stellten eine mittlere Verwaltungsebene zwischen den großen Provinzen (*eyalet*) und den kleineren Bezirken (*kazas*) dar. Diese Verwaltungsstruktur ermöglichte eine effiziente Kontrolle durch die osmanische Zentralregierung und sorgte für eine weitgehende Integration der lokalen Eliten in das osmanische Herrschaftssystem (vgl. Malcolm 1996: 50; 90f; Velikonja 2003: 55f).

Ein weiteres prägendes Element der osmanischen Herrschaft war die schrittweise Islamisierung eines großen Teils der Bevölkerung, ein Prozess, der sich über mehrere Jahrhunderte erstreckte und im nachfolgenden Unterkapitel näher beleuchtet wird. Gleichzeitig etablierten die Osmanen ein duales Rechtssystem, das sowohl die Scharia als auch das Gewohnheitsrecht, dem *kanun-i-rya*, umfasste. Zu Beginn basierte das osmanische Rechtssystem nicht ausschließlich auf der *Schari'a*, sondern umfasste auch Gesetze sowie Privilegien, die durch den Sultan bestätigt wurden. Erst im Laufe der Zeit, insbesondere im 16. und 17. Jahrhundert, wurde die Scharia enger in das osmanische Rechtssystem integriert. Dies ermöglichte die Koexistenz von muslimischen und christlichen Gemeinden unter der osmanischen Herrschaft. Dennoch ist anzumerken, dass Nicht-Muslim:innen unter der *kanun-i-rya* bestimmten rechtlichen Einschränkungen, insbesondere in sozialen und wirtschaftlichen Belangen, unterlagen (vgl. Malcolm 1996: 44; 66).

Mit der Expansion des Habsburger-Reiches und dem Vertrag von Karlowitz 1699 mussten große Teile Ungarns und Kroatiens an die Habsburger abgetreten werden (vgl. Malcolm 1996: 85; Carmichael 2015: 27). Dies schwächte die osmanische Kontrolle in Bosnien und begünstigte den wachsenden Einfluss der Habsburger auf den Balkan. Im Verlauf des 19. Jahrhunderts verschärften sich die Spannungen zwischen den ethnischen und religiösen Gruppen, nicht zuletzt aufgrund der zunehmenden Schwächung der osmanischen Zentralmacht. Diese Entwicklungen kulminierten im Jahr 1878 in der Besetzung Bosniens durch Österreich-Ungarn nach dem Berliner Kongress, womit die osmanische Herrschaft in der Region faktisch beendet wurde (vgl. Malcolm 1996: 133ff).

3.1.1. Islamisierung der Bevölkerung Bosniens und Herzegowinas

Die Islamisierung der Bevölkerung Bosnien und Herzegowinas begann mit der Ankunft der Osmanen. Vor der osmanischen Eroberung gab es in Bosnien und Herzegowina drei Kirchen: die bosnische Kirche (*Crkva Bosanska*), die katholische Kirche und die orthodoxe Kirche. Die bosnische Kirche existierte als eigenständige Glaubensgemeinschaft wahrscheinlich bis zum 15. Jahrhundert, wobei ihre genaue religiöse Einordnung unter Historiker:innen umstritten ist (vgl. Malcolm 1996: 28f).

Mit der osmanischen Herrschaft kam es zu einer zunehmenden Islamisierung, die in Bosnien und Herzegowina in einem größeren Ausmaß stattfand als in anderen Teilen dieser Region (vgl. Aščerić-Todd 2015: 11). Für diese Entwicklung gibt es verschiedene Erklärungen. Der Historiker John V.A. Fine betont, dass keine der bestehenden religiösen Institutionen vor der osmanischen Ankunft organisatorisch gefestigt war, was den Boden für eine Konversion bereitet haben könnte (vgl. 1975: 386f). Zudem stützt sich auch Malcolm auf John V.A. Fines (1975) Theorie und hebt ebenso die nichtgefestigten kirchlichen Strukturen sowie die Konkurrenzkämpfe zwischen den Kirchen innerhalb Bosnien und Herzegowinas hervor. Wird dies nun mit anderen Ländern am Balkan verglichen, in denen die Osmanen ebenso geherrscht haben, aber es eine starke „nationale Kirche“ gab, ist zu erkennen, dass dies eine der Hauptgründe für die Islamisierung Bosnien und Herzegowinas gewesen sein könnte (Malcolm 1996: 57). Ebenso zu beachten ist, dass der bosnische König Stjepan Tomaš katholisch war. Somit zählte die katholische Kirche in Bosnien, laut Malcolm, als „the Church of the Austrian enemy“ (Malcolm 1996: 55). Darüber hinaus ist, laut John V.A. Fine, zu bedenken, dass sich die orthodoxe Kirchenführung in den von den Osmanen besetzten Gebieten befand, während

die katholische Kirchenführung dies nicht tat (vgl. Fine 1975: 380). Dadurch erhielten Katholik:innen im Osmanischen Reich weniger Schutz als orthodoxe Christ:innen, deren Kirche sogar von der osmanischen Eroberung profitierte. Die bosnischen Katholik:innen wurden jedoch von ihrer Mutterkirche, dem Papst, weitgehend abgeschnitten (vgl. Aščerić-Todd 2015: 18). Diese Faktoren führten somit dazu, dass viele katholische Einwohner:innen des damaligen Bosnien und Herzegowinas entweder flohen, zum orthodoxen Glauben übertraten oder schließlich den Islam annahmen. Und wie bereits erwähnt, nahmen ebenso Anhänger:innen der bosnischen sowie der orthodoxen Kirche aus Mangel an organisierten kirchlichen Strukturen den Islam an, was unter anderem auch dadurch begünstigt wurde, dass Mitglieder der Religion der Eroberer auch gewisse Vorteile genießen konnten und damit eine Konvertierung attraktiv war. Damit ist anzunehmen, dass die Konvertierungsgründe mannigfaltig waren.

In den ersten Jahren der osmanischen Herrschaft gab es vergleichsmäßig weniger Muslim:innen als in den darauffolgenden Jahrzehnten (vgl. Malcolm 1996: 52). Die Islamisierung soll vor allem im Raum Sarajevos stark gewesen sein, da die Osmanen dort schon vor der vollständigen Eroberung Bosnien und Herzegowinas geherrscht hatten. Im Vergleich dazu gab es aber dafür in der Herzegowina, also *Hum*, weniger Konvertierungen (vgl. Filipović 1970: 150f). In der Regel waren urbane Gebiete islamisierter als ländliche Gebiete. Allgemein lässt sich also zusammenfassen, dass die Konversion der Bevölkerung in Bosnien und Herzegowina weder unmittelbar geschah noch mit Ankunft der Osmanen erzwungen wurde, sondern mit den Jahrzehnten schrittweise zunahm und teilweise mehrere Generationen erforderte (vgl. Malcolm 1996: 53f).

Die Islamisierung Bosniens und Herzegowinas stellt eine komplexe Thematik dar, die durch zahlreiche Faktoren begünstigt wurde. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Bosnien und Herzegowina, trotz der zunehmenden Verbreitung des Islams, religiös vielfältig blieb. Es kam zu keiner systematischen Zwangskonversion; vielmehr verlief die Islamisierung schrittweise. Das osmanische Reich praktizierte dabei eine Politik der Duldung gegenüber nicht-muslimischen Gemeinschaften. Diese durften ihre Religion weiterhin ausüben, mussten jedoch eine Sondersteuer, die *cizye*, entrichten und waren von bestimmten gesellschaftlichen Privilegien ausgeschlossen (vgl. Fine 1975: 382; Malcolm 1996: 65). Diese religiöse Toleranz ermöglichte ein Zusammenleben von Muslim:innen, orthodoxen Christ:innen, Katholik:innen und auch Jüd:innen, die nach der Vertreibung aus Spanien 1492 nach Bosnien und

Herzegowina kamen. Diese Vielfalt prägte die kulturelle Landschaft Bosnien und Herzegowinas, die bis heute sichtbar ist.

Die Verbreitung des Islams bedeutete auch, dass Moscheen, *Tekken* also Derwisch-Logen gebaut wurden, welche oft die soziale und religiöse Rolle der zuvor vorhandenen kirchlichen Institutionen übernahmen und somit zentrale Akteure in der Islamisierung wurden (vgl. Čavlović 2018; Pennanen 1994). Außerdem spielten diese Orte eine wichtige Rolle in der Entstehung sowie Erhaltung der *Ilahije* und *Kaside*, die tief in der islamischen Tradition verwurzelt sind und im Verlauf dieser Arbeit genauer beleuchtet werden.

3.2. Die habsburgische Ära in Bosnien und Herzegowina: Reformen, Identitätsbildung und nationale Spannungen

Die Okkupation Bosnien und Herzegowinas durch Österreich-Ungarn im Jahr 1878 markierte eine bedeutende Zäsur in der Geschichte der Region, die eine Phase weitreichender politischer und wirtschaftlicher Reformen einleitete. Die damit begonnene Modernisierung des Landes umfasste den Ausbau der Infrastruktur, die Einführung eines westlichen Bildungswesens und die Stärkung der zentralen Verwaltung. Gleichzeitig führte die neue Herrschaft zu einer Massenauswanderung bosnischer Muslim:innen in das Osmanische Reich, ausgelöst durch das Misstrauen gegenüber der christlichen habsburgischen Verwaltung (vgl. Malcolm 1966: 134ff). Die religiöse Vielfalt blieb allerdings unter der habsburgischen Herrschaft erhalten. Gleichzeitig wurden den serbisch-orthodoxen und katholischen Gemeinschaften weitreichende Rechte eingeräumt, welche unter osmanischer Herrschaft nicht vorhanden waren (vgl. Malcolm 1996: 144f). Der Islam, der von der Mehrheit der Bosniak:innen praktiziert wurde, wurde weiterhin geachtet, jedoch unterlag er gewissen Einschränkungen sowie Anpassungen an die neuen politischen Verhältnisse. So veränderten sich beispielsweise die bisherigen Regelungen des *Vakuf*, was mit der Bildung einer *Vakuf*-Kommission einherging. Auch Änderungen in den Lehrplänen der muslimischen Oberschulen, Medresen, wurden vorgenommen (vgl. Malcolm 1996: 146f). Dennoch blieb die Förderung islamischer Institutionen erhalten, was die Bedeutung des Islams in der Region verdeutlichte.

Diese Modernisierung brachte auch gesellschaftliche Veränderungen mit sich, insbesondere eine zunehmende Urbanisierung sowie die Entstehung einer bürgerlichen Schicht. Trotz dieser

Modernisierungsmaßnahmen war die österreichisch-ungarische Herrschaft von Spannungen geprägt. So war eines der Ziele des Reichsministers Benjámin Kállay (Amtszeit 1882-1903) die Förderung einer einheitlichen bosnischen Identität. Ziel war es, den Einfluss des serbischen sowie kroatischen Nationalismus zu begrenzen und die verschiedenen Bevölkerungsgruppen im Land zu vereinen. Kállay sah in den bosnischen Muslim:innen, die keine externen nationalen Loyalitäten hatten, das Potenzial, eine solche Identität zu stärken. Diese Bemühungen stießen jedoch auf Widerstand sowohl von katholischer als auch orthodoxer Seite. Die Osmanen hatten zwar, laut Malcolm, alle Bewohner:innen Bosnien und Herzegowinas als *bošnaklar* bezeichnet, jedoch nannten sich in der serbokroatischen Sprache traditionell lediglich die bosnischen Muslim:innen *Bošnjaci*. Katholik:innen bezeichneten sich als „Latiner“ (*latinac*) oder *kršćani*, während sich Orthodoxe als *vlas* oder *hrišćani* nannten (vgl. Malcolm 1996: 147f; Carmichael 2015: 43f). Kállay erzielte erste Erfolge bei der muslimischen Elite in Sarajevo, insbesondere durch Mehmed-beg Kapetanović, der mit seiner Zeitschrift *Bošnjak* die Autonomie der bosnischen Muslim:innen verteidigte. Die Zeitschrift entwickelte sich zu einem wichtigen Instrument zur Förderung einer bosnischen bzw. bosniakischen Identität, geriet jedoch in Konflikt mit den nationalistischen Bewegungen anderer ethnischer Gruppen. Kállays Projekt einer gemeinsamen bosnischen Identität stieß daher auf erhebliche Widerstände und galt spätestens 1908 als gescheitert (vgl. Malcolm 1996: 148; Bojić 2001: 137f). Denn es lehnten einige bosnische Muslim:innen eine gemeinsame bosniakische Identität ab und bevorzugten stattdessen den Begriff *Musliman*, welcher sich vor allem nach dem Misserfolg der „Bošnjak-Initiative“ etablierte. Den Begriff *muhamedanac*, also *Muhammedaner*, der von österreich-ungarischen Behörden benutzt wurde, wurde strikt von den bosnischen Muslim:innen abgelehnt (Bojić 2001: 143f; Purivatra & Hadžijahić 1990: 10).

Die Entstehung einer modernen bosnisch-muslimischen Nation setzte mit der Besetzung Bosniens durch Österreich-Ungarn ein und ähnelte dem Prozess der Nationalbildung der Serb:innen und Kroat:innen in Bosnien und Herzegowina. Allerdings verlief dieser Wandel langsamer, da, laut Bojić, der Einfluss der wohlhabenden Feudalschicht und der führenden religiösen Gelehrten (*Ulema*) weiterhin stark war (vgl. Bojić 2001: 144). Die enge Verbindung zwischen Religion und sozialer Organisation prägte weiterhin das Selbstverständnis der bosnisch-muslimischen Gemeinschaft und beeinflusste ihre langsame Annäherung an die Konzepte einer modernen nationalen Identität, die sich erst in den 1990er Jahren herauskristallisierte. Dies wird in einem späteren Unterkapitel (3.4.1.) genauer beleuchtet.

Zusammenfassend brachte die österreichisch-ungarische Herrschaft in Bosnien und Herzegowina bedeutende wirtschaftliche sowie soziale Veränderungen, verstärkte jedoch auch ethnische Spannungen. Die Bemühungen, eine einheitliche bosnische Identität zu schaffen, waren größtenteils erfolglos und führten zu einer politischen Instabilität, die die Region nachhaltig prägte. Die zunehmenden Konflikte sowie Spannungen kulminierten in der diplomatischen Krise nach der Annexion im Jahr 1908 und trugen schließlich zur Destabilisierung bei, die den Weg zum Ersten Weltkrieg bereitete.

3.3. Bosnien und Herzegowina von 1918–1945

Nach dem Ende des Ersten Weltkriegs im Jahr 1918 wurde Bosnien und Herzegowina Teil des neu gegründeten Königreichs der Serben, Kroaten sowie Slowenen, das 1929 in Königreich Jugoslawien umbenannt wurde. In dieser neuen politischen Ordnung standen ethnische Beziehungen zwischen Serbe:innen, Kroat:innen und bosnischen Muslim:innen im Zentrum zahlreicher Konflikte. Die bosnischen Muslim:innen befanden sich in einer prekären Lage, da sie keiner der dominierenden Nationalbewegungen vollständig angehörten und oft als eine national undefinierte Gruppe wahrgenommen wurden.

Diese Identitätsfrage spiegelt die zunehmende Komplexität der damaligen Gesellschaft wider. Einige bosnische Muslim:innen identifizierten sich aus wirtschaftlichen, persönlichen oder sozialen Vorteilen heraus als Serb:innen oder Kroat:innen, während der Begriff *Musliman* allmählich an politischer Bedeutung gewann. Gleichzeitig verlor die religiöse Grundlage dieser Identität durch den Einfluss der Säkularisierung an Gewicht, die bereits seit der österreichisch-ungarischen Zeit vorangetrieben wurde. Die zunehmende Integration in westliche Bildungssysteme trug ebenfalls zur schrittweisen Modernisierung und Veränderung traditioneller Strukturen bei (Malcolm 1996: 166). Ein wichtiger Vertreter der bosnischen Muslim:innen war der Politiker Mehmed Spaho. In der verfassungsgebenden Versammlung, in der die sogenannte Vidovdan-Verfassung verabschiedet wurde, spielte Mehmed Spaho eine zentrale Rolle. Er war Präsident der *Jugoslovenska Muslimanska Organizacija* (JMO) und bezeichnete sich laut Maček und Gazi selbst als Jugoslawe (vgl. Maček & Gazi 1957: 94). Beispielsweise setzte er sich erfolgreich dafür ein, dass Bosnien und Herzegowina seine historischen Verwaltungsgebiete bewahren konnte. Diese Gebiete, deren Verwaltungsstruktur im österreichisch-ungarischen Staat weitgehend den früheren osmanischen *Sandžaks*

entsprach, blieben ein Symbol bosnischer Identität. Spahos Engagement zeigt, wie herausfordernd es war, die regionale Identität Bosniens inmitten nationalistischer Bewegungen und zentralistischer Politik aufrechtzuerhalten (vgl. Malcolm 1996: 165; Carmichael 2015: 61).

Durch König Aleksandar kam es zur Abschaffung der Vidovdan-Verfassung, was eine diktatorische Herrschaft einleitete und somit auch zur territorialen Aufteilung Bosnien und Herzegowinas führte. Diese Entwicklungen markierten die erste Aufteilung Bosnien und Herzegowinas seit 400 Jahren und verstärkten die Spannungen zwischen den ethnischen Gruppen (vgl. Malcolm 1996: 168f; Imamović 1997: 504; Velikonja 2003: 146). Das Cvetković-Maček-Abkommen von 1939, das die *Banovina Hrvatska* innerhalb Jugoslawiens einführte, war ein Versuch, die kroatisch-serbischen Spannungen zu mildern. Das Abkommen stabilisierte kurzfristig die innenpolitische Lage, wurde jedoch durch den Ausbruch des Zweiten Weltkriegs und die spätere Besetzung Jugoslawiens obsolet (vgl. Malcolm 1996: 172; Imamović 1997: 519f).

Während des Zweiten Weltkriegs verschärften sich die ethnischen Spannungen in Bosnien und Herzegowina dramatisch. Mit der Etablierung des faschistischen Unabhängigen Staates Kroatien (NDH) wurde die Region zu einem Schauplatz extremer Gewalt, Massaker und Vertreibungen. Die bosnischen Muslim:innen fanden sich in verschiedenen, oft widersprüchlichen Rollen wieder. Einige unterstützten die Ustascha und kollaborierten mit dem Regime, während andere sich den kommunistischen Partisan:innen anschlossen, die gegen die Besatzer kämpften. Selbst eine Zusammenarbeit, wenn auch in wenigen Fällen, mit Tschetniks war nicht ausgeschlossen. Diese Spaltungen innerhalb der bosnischen Muslim:innen spiegelten die komplexe politische und soziale Situation wider (vgl. Hoare 2013; Malcolm 1996: 191f, Carmichael 2015: 71f).

Ein besonders tragisches Kapitel dieser Zeit betraf die jüdische Bevölkerung Bosnien und Herzegowinas. Die sephardischen Jüd:innen, die seit der Inquisition in Spanien im 15. und 16. Jahrhundert in der Region lebten und vor allem in Sarajevo ansässig waren, wurden systematisch verfolgt und nahezu ausgelöscht. Dies hatte nicht nur eine verheerende humanitäre, sondern auch eine kulturelle Dimension, da die jüdische Gemeinde einen bedeutenden Einfluss auf die musikalische Tradition der Region hatte, einschließlich der Sevdalinka und Ilahije, wie in einem späteren Kapitel (5.1.) genauer beleuchtet wird (vgl. Carmichael 2015: 80).

Zusammenfassend verdeutlicht die politische und gesellschaftliche Entwicklung Bosniens und Herzegowinas zwischen 1918 und 1945 die Herausforderungen, denen die bosnisch-muslimische Gemeinschaft in einem sich wandelnden politischen und sozialen Umfeld ausgesetzt war. Die Identitätsfragen dieser Zeit, geprägt von Säkularisierung, nationalistischen Bewegungen und ethnischen Spannungen, spiegeln die Komplexität der Region wider. Gleichzeitig zeigen die Bemühungen um die Wahrung regionaler und kultureller Eigenheiten, wie wichtig diese Aspekte für die Eigenständigkeit Bosnien und Herzegowinas waren.

3.4. Bosnien und Herzegowina als sozialistische Teilrepublik

Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs wurde Bosnien und Herzegowina Teil der Föderativen Volksrepublik Jugoslawien, die ab 1963 zur Sozialistische Föderative Republik Jugoslawien wurde. Unter der Führung von Josip Broz Tito verfolgte das neue Regime eine Politik der „Brüderlichkeit und Einheit“ (*bratstvo i jedinstvo*), mit dem Ziel, ethnische Spannungen zu überwinden und ein gemeinsames Zusammenleben der verschiedenen Ethnien zu ermöglichen (vgl. Carmichael 2015: 93f). Während dieser Zeit durchlief die bosnische Gesellschaft tiefgreifende Veränderungen. Sie entwickelte sich von einer landwirtschaftlich geprägten hin zu einer zunehmend urbanen und industrialisierten Gesellschaft, begleitet von sinkendem Analphabetismus und steigendem Bildungsniveau. Dieser soziale und wirtschaftliche Wandel führte zu einem höheren Lebensstandard, mehr Freizeit und größerer Geschlechtergleichheit, was eine kulturelle Transformation sowie Veränderungen im Gemeinschaftsleben auslöste. Besonders in den Städten vermischten sich traditionelle Identitätsmerkmale zunehmend mit neuen kulturellen Ausdrucksformen, sodass sich mit der Zeit ein „jugoslawischer Lebensstil“ durchsetzte. Dennoch verlief die Modernisierung auf dem Land langsamer als in den urbanen Zentren (Bougarel 2018: 78f). Gleichzeitig wurde die muslimische Bevölkerung Bosniens, die bis dahin keine eigenständige politische und nationale Identität hatte, als konstitutive Nation anerkannt, was mit einer stärkeren politischen Vertretung und der Schaffung neuer sozialer und kultureller Identitäten einherging, wie im nachfolgenden Absatz genauer beleuchtet wird.

3.4.1. Bosniak:innen innerhalb Jugoslawiens

Das multiethnische Bosnien und Herzegowina wurde als eine der sechs sozialistischen Teilrepubliken Jugoslawiens anerkannt. Innerhalb Bosnien und Herzegowinas waren Serb:innen, Kroat:innen und bosnischen Muslim:innen, heute Bosniak:innen, die am häufigsten vertretenen Ethnien. Anfangs wurden die bosnischen Muslim:innen, nicht als eigenständige Nation beziehungsweise ethnische Gruppe anerkannt, weshalb sie sich in den ersten zwei Jahrzehnten nicht als eine ethnische Gruppe oder gar Bosniak:innen identifizieren durften (vgl. Purivatra & Hadžijahić 1990: 40; Bougarel 2018: 75). So hatten die bosnischen Muslim:innen beispielsweise beim Zensus aus dem Jahr 1948 lediglich die Wahl, sich entweder als *Etnički neopredijeljeni musliman*, *Srbini-musliman* oder *Hrvat-musliman* zu deklarieren. Diese Kategorien spiegelten den Versuch wider, die bosnischen Muslim:innen langfristig als Teil der serbischen oder kroatischen Nation zu integrieren – eine Strategie, die jedoch scheiterte (vgl. Malcolm 1996: 197; Purivatra 1970: 32f). Später, im Jahr 1953, kam eine weitere Option, nämlich die der *Jugosloveni*, *etnički neopredijeljeni* dazu. Die Kategorie *musliman* wurde jedoch gestrichen, da man unter anderem nun darauf abzielte, den Jugoslawismus zu fördern (vgl. Malcolm 1996: 1997f; Purivatra 1970: 33; Bojić 228f). Mit der letzteren Kategorie identifizierten sich mehrheitlich bosnische Muslim:innen, da diese sich aufgrund von mangelnden Optionen, im Vergleich zu den restlichen ethnischen Gruppen, am stärksten mit diesem Begriff identifizieren konnten.

Erst im Jahr 1961 wurde die Option *Musliman* (*etnička pripadnost*) eingeführt, welches einen wichtigen Schritt hin zur Anerkennung als eigenständige ethnische Gruppe darstellte. Viele von jenen, die sich zuvor als *Jugosloveni*, *etnički neopredijeljeni* nannten, wählten nun die Bezeichnung „Muslim im ethnischen Sinne“, wobei anzumerken ist, dass sich nicht ausschließlich bosnische Muslim:innen zuvor als *Jugosloveni* oder *ethnisch unbestimmt* deklarierten (vgl. Bougarel 2018: 81f; Purivatra 1970: 34). Nichtsdestotrotz galten sie weiterhin nicht als „Nation“, wie beispielsweise Serb:innen, Kroat:innen oder Slowen:innen. Diese Entwicklung kulminierte im Jahr 1968, als die bosnischen Muslim:innen nach langen Debatten offiziell als eigenständige Nation unter der Bezeichnung *Musliman* mit großem „M“ anerkannt wurden (vgl. Malcolm 1996: 199; Purivatra & Hadžijahić 1990: 41). Dies war ein bedeutender Schritt nach vorne, da bosnische Muslim:innen erstmals innerhalb Jugoslawiens als eigene Nation anerkannt wurden. Die nun offiziell verwendete Bezeichnung *Muslim*, mit großem „M“, diente dabei als nationale Kategorie, während *musliman*, mit kleinem „m“,

weiterhin die religiöse Zugehörigkeit bezeichnete. Dennoch blieben beide Begriffe im Kern religiös geprägt. In der gesprochenen Sprache gab es keine klare Differenzierung, und laut Atif Purivatra wurde aufgrund der Rechtschreibregeln in gedruckten Texten selten auf die Variante mit großem „M“ zurückgegriffen (vgl. Purivatra 1970: 14).

Ein weiterer entscheidender Faktor für die Entwicklung der bosnisch-muslimischen Identität war der Verlust des Einflusses zentralistischer serbischer Politiker:innen innerhalb der Kommunistischen Partei Bosniens (*SKBiH*) in den 1960er Jahren. Mit dem Aufstieg bosnischer Kommunist:innen wie Hamdija Pozderac, die sich für Dezentralisierung und die Förderung der bosnischen Interessen einsetzten, gewann die bosnisch-muslimische Identität an Bedeutung (vgl. Bougarel 2018: 81). Des Weiteren waren die Bestrebungen, als eigene Nation anerkannt zu werden, keinesfalls eine von der Religion angetriebene Forderung, sondern wurde mehrheitlich von Kommunist:innen und säkularen Muslim:innen angestrebt, die lediglich ihre Identität abseits ihres Glaubens lösen wollten. Nichtsdestotrotz gab es parallel auch Bestrebungen, den Islam als Teil der kollektiven Identität wiederzubeleben. Dabei handelte es sich um unterschiedliche Entwicklungen: Während laut Malcolm (1996: 200f) die nationale Anerkennung der Muslim:innen überwiegend von kommunistischen und säkularen Kräften getragen wurde, entstand daneben eine kleinere, religiös motivierte Strömung, die durch das nichtblockfreie System Jugoslawiens begünstigt wurde – etwa durch Studienmöglichkeiten an arabischen Universitäten oder die Gründung einer islamischen Fakultät. Bougarel verweist zudem auf den Aufstieg einer panislamisch geprägten Bewegung, deren prominentester Vertreter Alija Izetbegović war und deren Vision über Bosnien hinausging (2003: 109f). Trotz dieser Fortschritte blieb die Situation komplex. Die Begriffe *Bošnjak* und *Bosanac* wurden als Alternativen diskutiert, jedoch verworfen. Der Begriff *Bošnjak* war historisch mit der gescheiterten Idee des *Bošnjaštvo* im 19. Jahrhundert verbunden, während *Bosanac* die Identitäten der serbischen und kroatischen Bevölkerung infrage gestellt hätte. Eine solche Bezeichnung hätte suggerieren können, dass Bosnien-Herzegowina entweder ausschließlich bosniakisch sei oder dass der multikulturelle Charakter des Staates untergraben worden wäre (vgl. Bougarel 2018: 85). Diese Problematik verdeutlicht die komplexe Situation der Bosniak:innen innerhalb Jugoslawiens.

Die fehlende Einheit der politischen Führung bedeutete nicht nur eine politische Schwäche, sondern erschwerte auch die Förderung einer eigenständigen kulturellen sowie nationalen Identität. Während Serb:innen und Kroat:innen auf etablierte Institutionen wie die *Matica*

srpska oder *Matica hrvatska* zurückgreifen konnten, verfügten die bosnischen Muslim:innen über keine vergleichbare nationale Einrichtung (vgl. Bougarel 2018: 86). Die Abschaffung nationaler kultureller und bildungsfördernder Gesellschaften und deren Ersetzung durch zentrale Institutionen hatte tiefgreifende Auswirkungen auf die muslimische Gemeinschaft in Bosnien und Herzegowina. Insbesondere die Schließung von Organisationen wie *Gajret*, *Narodna Uzdanica* und später auch *Preporod* spiegelte den Versuch der jugoslawischen Behörden wider, kulturelle und nationale Identitäten zu homogenisieren und nationale Partikularismen zu eliminieren (vgl. Malcolm, 1996: 195; Bougarel, 2003: 106). Die von der kommunistischen Regierung errichtete Kultur- und Bildungsvereinigung von Bosnien und Herzegowina sollte die nationale Vielfalt in eine gemeinsame kulturelle Plattform integrieren, was jedoch die aktive Pflege sowie Weiterentwicklung spezifisch muslimischer kultureller Werte erheblich einschränkte (vgl. Bojić 2001: 235). Intellektuelle wie Salim Ćerić forderten daher die Gründung einer *Matica muslimanska*, die für die Pflege des muslimischen kulturellen Erbes, die Revision von Schulbüchern und die Förderung der nationalen Identität verantwortlich sein sollte. Solche Vorschläge wurden jedoch als „muslimischer Nationalismus“ abgelehnt, was die ohnehin fragile Position der bosnischen Muslim:innen weiter untergrub (vgl. Bougarel 2018: 87). So blieb die Anerkennung der bosnischen Muslim:innen als Nation ein unvollendetes Projekt, das durch politische Spannungen, fehlende Institutionen und den Kampf um kulturelle Eigenständigkeit geprägt war.

Nichtsdestotrotz übernahm stattdessen die Islamische Gemeinschaft (*Islamska zajednica*) zunehmend die Rolle als Stellvertreter nationaler Interessen und trug dazu bei, die muslimische Identität in Jugoslawien wieder zu stärken. Insbesondere ab den 1960er Jahren, als sich die interne Verfassung der Gemeinschaft von einer rein religiösen Organisation zu einer umfassenderen kulturellen und nationalen Vertretung transformierte, übernahm sie Aufgaben, die zuvor von kulturellen Gesellschaften wie *Preporod* getragen worden waren (Bougarel, 2018: 93f). Ein zentrales Beispiel hierfür war die Volkszählung von 1971, bei der die Islamische Gemeinschaft aktiv für die Akzeptanz der nationalen Bezeichnung *Musliman* warb. Diese Rolle verdeutlichte die Nähe zwischen den Interessen der Islamischen Gemeinschaft und der muslimischen Intelligenz, insbesondere durch die Zusammenarbeit mit führenden Intellektuellen wie Atif Purivatra und Hamdija Ćemerlić (vgl. Bougarel, 2018: 94). Die Islamische Gemeinschaft wurde so zu einem wichtigen Akteur, der die religiöse Identität mit der Förderung einer nationalen muslimischen Identität verband. Auch in der Organisation des

Konzertes *Večer ilahija i kasida* spielte die Islamische Gemeinschaft eine zentrale Rolle, wie in einem späteren Kapitel (6.1.) genauer beleuchtet wird.

3.4.2. Das religiöse Leben der bosnischen Muslim:innen in der SFRJ

Jugoslawien, offiziell als säkularer Staat konzipiert, setzte sich intensiv dafür ein, religiöse Praktiken zu regulieren und die religiöse Identität der Bevölkerung in den Hintergrund zu stellen. Obwohl die Konstitution von 1946 eine Religionsfreiheit garantierte, führte die Politik der kommunistischen Regierung zu gravierenden Einschränkungen des religiösen Lebens. Diese Restriktionen betrafen somit auch die muslimische Bevölkerung. Insbesondere der Islam, zu welchem die Mehrheit der Bosniak:innen gehörte, erfuhr mehrere Nachteile, da der Islam sowohl private als auch öffentliche soziale Praxen miteinbegriff und gleichzeitig auch als rückständig und „asiatisch“, also fremd, angesehen wurde (vgl. Malcolm 1996: 194ff). Diese Sichtweise entsprach der Grundhaltung der kommunistischen Führung, die davon ausging, dass Religion durch eine schrittweise Zurückdrängung aus dem öffentlichen und privaten Leben allmählich verschwinden würde – ohne dabei gesellschaftliche Unruhen zu verursachen. Wie Fazlić zusammenfasst: „Communists believed that, by relegating religion and minimizing its influence in private life, it would gradually die out. This result would, they expected, come about steadily without any social upheaval among religious people“ (2015: 291).

Daher ist es nur verständlich, dass sich die Wahrnehmung sowie Ausübung des religiösen Lebens innerhalb Jugoslawiens veränderte. Die kommunistische Regierung verfolgte eine Reihe von Maßnahmen, die das religiöse Leben der Bosniak:innen einschränkten. Religiöse Stiftungen (*vakufi*) wurden verstaatlicht, was den Einfluss religiöser Institutionen erheblich reduzierte. Darüber hinaus wurden Scharia-Gerichte abgeschafft und fast alle Medresen, die traditionellen islamischen Schulen, geschlossen (vgl. Bougarel 2018: 90f; Imamović 1997: 562f). Die *Gazi Husrev-beg Medresa* in Sarajevo war die einzige Medrese, die ihre Arbeit fortsetzen durfte, was ihre zentrale Rolle in der Bildung und Erhaltung der muslimischen Tradition unterstrich. Ein weiteres einschneidendes Beispiel war die zeitweise Schließung der *mekteb*, der Sonntagsschulen, in denen Kinder in den Lehren des Islams und des Korans unterrichtet wurden. Trotz ihrer Bedeutung für die kulturelle sowie religiöse Erziehung der

bosnischen Muslim:innen wurden diese Schulen kriminalisiert, und der Unterricht musste oft heimlich stattfinden (vgl. Malcolm 1996: 195; Bougarel 2018: 76).

Eine weitere bedeutende Maßnahme war die Schließung der *Tekken* im Jahr 1952 sowie das Verbot der Derwisch-Orden (vgl. Malcolm 1996: 195; Bougarel 2018: 77). Diese religiösen Zentren waren nicht nur Orte des Gebets sowie der spirituellen Praxis, sondern auch kulturelle Stätten, in denen *Ilahije* und *Kaside* – religiöse Gesänge und Gedichte – gepflegt und weitergegeben wurden (vgl. Čavlović 2018: 56; Pennanen 1994; Šemsović 2019). Mit der Schließung der *Tekken* und der Verdrängung der Derwisch-Orden wurden also wichtige kulturelle sowie religiöse Ausdrucksformen eingeschränkt. Dennoch führten viele Derwisch-Orden ihre Arbeit in privaten Häusern fort, was den Widerstand gegen die staatlichen Restriktionen verdeutlicht und auch die Weitergabe dieser Tradition beschränkt ermöglichte. Nichtsdestotrotz führte dies zu einer Verringerung der Sichtbarkeit dieser Tradition innerhalb der bosniakischen Gemeinschaft, weswegen es naheliegt, dass diese Musikform in ihrer öffentlichen Sichtbarkeit zurückging, insbesondere in städtischen Gebieten (vgl. Laušević 1996: 124).

Erst mit der Lockerung der kommunistischen Politik in den späten 1950er und 1960er Jahren, als Josip Broz Tito anfang, engere Beziehungen zu muslimischen Ländern zu pflegen, begann sich die Situation zunehmend zu verbessern. Die Wiederbelebung diplomatischer Beziehungen zu muslimischen Staaten eröffnete der bosnischen muslimischen Bevölkerung neue Chancen, ihre religiöse und kulturelle Identität stärker zu leben als in den vergangenen Jahren (vgl. Malcolm 1996: 196f). In den 1970er- und 1980er-Jahren förderten der Wiederaufbau von Moscheen, die Verbesserung der religiösen Bildung, die Veröffentlichung islamischer Literatur und die verstärkte Verwendung islamischer Symbole nach Ansicht einiger Autor:innen, darunter Fikret Karčić, das Entstehen eines islamischen Revivals in Jugoslawien (vgl. Karčić 1997; Fazlić 2015). Dies bedeutete jedoch nicht, dass öffentliche religiöse Ausdrucksformen uneingeschränkt gesellschaftliche Akzeptanz erfuhren; vielmehr war religiöses Leben zwar grundsätzlich möglich, wurde jedoch gesellschaftlich weder aktiv gefördert noch als wünschenswert angesehen (vgl. Laušević 1996: 124). Diese Entwicklungen schufen einen Rahmen, in dem eine stärkere Sichtbarkeit religiöser Ausdrucksformen der Bosniak:innen möglich wurde. Das Konzert *Večer ilahija i kasida* in der Zetra-Halle im Jahr 1990 stellte in diesem Zusammenhang einen Meilenstein dar: Es war das erste Ereignis dieser Art, bei der religiöse Musik auf einer großen öffentlichen Bühne aufgeführt wurden. Ein

solches Format hatte zuvor gesellschaftlich wenig Anerkennung gefunden. Das Konzert spiegelte damit sowohl den Wunsch nach Sichtbarkeit sowie Anerkennung bosnisch-muslimischer Identität als auch die vorsichtige Öffnung gesellschaftlicher Räume für religiös konnotierte Ausdrucksformen wider.

Zusammenfassend zeigt das religiöse Leben der bosnischen Muslim:innen in Jugoslawien die Spannungen zwischen staatlicher Kontrolle und dem Bestreben nach kultureller und religiöser Selbstbehauptung. Diese Dynamik prägt das Verständnis des Konzerts von 1990 als kulturellen sowie politischen Wendepunkt, der die komplexen Beziehungen zwischen Religion, Kultur und Politik im sozialistischen Jugoslawien reflektiert.

3.4.3. Bosnien und Herzegowina in Richtung Unabhängigkeit

Parallel zu den internen Entwicklungen innerhalb der bosnischen Gesellschaft nahm die politische Lage in Jugoslawien zunehmend eine instabile Wendung. Die 1980er Jahre waren von einer verstärkten politischen und wirtschaftlichen Krise geprägt, die ganz Jugoslawien erfasste. Die Zentralregierung in Belgrad übte immer weniger Kontrolle über die Teilrepubliken aus und die Spannungen zwischen den verschiedenen ethnischen Gruppen nahmen zu. Der Tod von Tito im Jahr 1980 hinterließ ein Machtvakuum, und die politische Struktur Jugoslawiens begann, sich aufzulösen.

Schließlich kam es im Jahr 1990 zur Einführung eines Mehrparteiensystems und damit auch zur Gründung neuer Parteien sowie freien Wahlen (Bojić 2001: 84). In diesem Umfeld wurde 1990 die Partei der *Stranka demokratske akcije* (SDA) unter der Führung von Alija Izetbegović gegründet. Die *SDA*, die sich als politische Vertreterin der bosnischen Muslim:innen verstand, setzte sich zugleich für die Bewahrung Bosnien und Herzegowinas als multireligiöse und multiethnische Republik ein. Sie stellte sich damit gegen die irredentistischen Bestrebungen benachbarter Staaten, die Bosnien und Herzegowina als Teil ihrer nationalen Projekte ansahen (vgl. Malcolm, 1996: 218). Neben der *SDA* wurden auch andere nationalistische Parteien gegründet, wie die serbische *SDS* und die kroatische *HDZ*, die die ethnischen Spannungen sowie die Verfolgung territorialer Eigeninteressen weiter verschärften beziehungsweise instrumentalisierten. Die *SDA*, stark mit der muslimischen Identität verbunden, versuchte jedoch, ihre politische Agenda auf die Sicherung der bosnischen Integrität als multiethnische Republik zu fokussieren.

Parallel wurde auch im Oktober 1990 die Möglichkeit geschaffen, kulturelle und bildungsorientierte nationale Gesellschaften neu zu gründen oder wiederzubeleben, wie etwa der bosnisch-muslimische Kulturverein *Preporod*, dessen Ziel die Bewahrung der nationalen Identität sowie Geschichte der Muslim:innen in Bosnien und Herzegowina war (vgl. Bojić 2001: 284). Zuvor hatte diese Aufgaben, wie bereits zuvor erwähnt, vor allem die Islamische Gemeinschaft übernommen, die in der späten Sozialismusphase eine vermittelnde Rolle zwischen der muslimischen Gemeinschaft und dem Staat spielte und zugleich kulturelle sowie religiöse Funktionen übernahm (vgl. Bougarel 2018: 93f).

Der wachsende Nationalismus in den benachbarten Republiken führte zu einer zunehmenden politischen Mobilisierung der Bosniak:innen, die sich sowohl für ihre kulturellen als auch politischen Rechte einsetzten (vgl. Malcolm, 1996: 218). Angesichts des zunehmenden serbischen Nationalismus und der allgemeinen Instabilität in Jugoslawien, erklärte Bosnien und Herzegowina im Jahr 1992 ihre Unabhängigkeit. Mit dem Zerfall Jugoslawiens kam es nicht nur zu einer zunehmenden politischen sowie ethnischen Spaltung, die schließlich 1992 in den Bosnienkrieg mündete, sondern ab dem Jahr 1993 auch zur offiziellen Verwendung des Begriffes Bosniak:innen, welcher die bis dahin gängige nationale Bezeichnung *Musliman* (mit großem M) ablöste (vgl. Kriještorac 2022: 41f; Calic & Geyer 2018: 227). Diese Entwicklung war eng verbunden mit dem Aufleben des Nationalismus unter den bosnischen Muslim:innen, der im Kontext des politischen Umbruchs eine neue nationale Selbstverortung forderte und vorantrieb. Die Unabhängigkeit Bosnien und Herzegowinas war somit das Ergebnis tiefgreifender politischer, gesellschaftlicher und identitärer Transformationsprozesse, die sich bereits in den letzten Jahren Jugoslawiens abgezeichnet hatten.

4. Religiöse Musik und ihre literarischen Grundlagen

Die religiöse Musiktradition der bosnischen Muslime ist nicht nur religiös geprägt, sondern auch tief mit literarischen Entwicklungen verknüpft. Im Folgenden werden zentrale Gattungen wie die *Ilahija* und *Kasida* sowie ihre historischen, literarischen und kulturellen Kontexte näher betrachtet. Einen wichtigen Rahmen bildet dabei insbesondere die *Alhamijado*-Literatur, deren Einfluss auf religiöse Lyrik deutlich erkennbar ist.

4.1. *Alhamijado*-Literatur und ihre Verknüpfung zu *Ilahije* und *Kaside*

Die *Alhamijado*-Literatur ist ein wesentlicher Bestandteil der bosnischen kulturellen und literarischen Tradition und ist eng mit der Entwicklung und Verbreitung von *Ilahije* und *Kaside* in Bosnien und Herzegowina verknüpft. Sie umfasst eine Vielzahl literarischer Formen, die sowohl religiöse, aber auch weltliche Themen behandeln (vgl. Kadić 1969: 7). Unter dem Begriff *Alhamijado* wird Literatur verstanden, die in arabischer Schrift, jedoch in einer nicht-arabischen Sprache verfasst wurde; im bosnischen Kontext ist diese Schriftform als *Arebica* bekannt (vgl. Nametak 1981: 7; Rizvić 1994: 88; Balić 1994: 83). Der Begriff selbst leitet sich vom arabischen Wort *al-adžemijee* ab, was so viel wie nicht-arabisch, fremd und ausländisch bedeutet (vgl. Nametak 1981: 7). Diese Literaturform entstand in Bosnien und Herzegowina unter dem Einfluss der osmanischen Herrschaft. Die *Alhamijado*-Literatur diente den islamisierten Slaw:innen als Ausdrucksform ihrer religiösen sowie kulturellen Identität. Die Entstehung dieser Literatur kann laut Kadić auf die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts datiert werden, als erste Werke der *Alhamijado*-Literatur erschienen sind (vgl. Kadić 1969: 7). Wobei Rizvić anmerkt, dass ein genauer Beginn dieser Literaturströmung nur schwer zu datieren sei. Er geht jedoch davon aus, dass sie im 17. Jahrhundert einsetzte, als jene Phase endete, die er als „Literatur in orientalischen Sprachen“ („književnost na orijentalnim jezicima“) beschreibt und die zu diesem Zeitpunkt langsam, aber stetig zurückging (Rizvić 1994: 89f). So war beispielsweise Evliya Çelebi der Erste, der in seinem Reisebericht über die *Alhamijado*-Literatur schrieb, indem er ein in Versform verfasstes Wörterbuch von Muhamed Hevaji Uskufi erwähnte (vgl. Rizvić 1994: 90f). Neben der Tatsache, dass die Werke der bosnischen *Alhamijado*-Literatur in der *Arebica*-Schrift verfasst wurden, stellt eine weitere Besonderheit die Vielzahl an Turzismen beziehungsweise Orientalismen dar, die typisch für diese Strömung sind (vgl. Rizvić 1994: 17). Wie Huković betont, ist die Häufigkeit von Turzismen in der *Alhamijado*-Literatur nicht als Ausdruck sprachlicher Begrenztheit der Dichter zu verstehen. Vielmehr spiegelt sie die Tatsache wider, dass bestimmte Zustände und Begriffe in der bosnischen Sprache schwer oder gar nicht adäquat ausgedrückt werden konnten. So umfasst der Begriff *aşk* nicht nur die Bedeutung von „Liebe“, sondern auch von „Ekstase“ (Huković 1997: 58). Diese spezifischen Begriffe verdeutlichen, wie die *Alhamijado*-Literatur sprachliche Elemente aus dem arabischen, persischen und osmanisch-türkischen Sprachraum nutzte, um komplexe religiöse und emotionale Inhalte zu vermitteln, wie in *Ilahije* und *Kaside*.

Wie bereits angedeutet, zeichnet sich die *Alhamijado*-Literatur durch eine Vielzahl literarischer Formen aus, die sowohl religiöse als auch weltliche Themen behandeln (vgl. Kadić 1969: 7). Die Themen, die am meisten behandelt wurden, sind Theologie, Mystik und Pädagogik (vgl. Balić 1994: 83). Laut Rizvić lassen sich folgende Hauptkategorien dieser Literatur unterscheiden: *Ilahije*, *Kaside*, *Poslanice* („Botschaften“), *Pozivi* („Einladungen“), *Poruke* („Nachrichten“), Poesie mit politisch-gesellschaftlichem Inhalt, Lieder, die von der Volksdichtung inspiriert sind, sowie Lexika (Rizvić 1997: 94). Etliche *Ilahije* und *Kaside* der *Alhamijado*-Literatur waren stark didaktisch geprägt und enthielten Anleitungen für ein islamisch konformes Leben, oft kombiniert mit Lobpreisungen Gottes oder des Propheten (vgl. Huković 1997: 57). Diese beiden Formen spiegeln die enge Verbindung von Religion und Kultur in Bosnien und Herzegowina wider und spielten eine zentrale Rolle in der Tradierung islamischer Werte. Wie bereits erwähnt, war die *Alhamijado*-Literatur zwar überwiegend religiös geprägt, ließ jedoch auch Raum für weltliche und gesellschaftskritische Themen. Wie Nametak betont, wäre es falsch, anzunehmen, dass die gesamte *Alhamijado*-Poesie, abgesehen von der Liebesdichtung, ausschließlich unter religiösem Einfluss stand, ohne dass sich der kreative Geist davon jemals lösen konnte (vgl. Nametak 1981: 33). Diese Texte kritisierten oft Missstände wie Korruption und Ungerechtigkeit. Ein Beispiel hierfür ist die Dichtung „Čudan zeman nastade“ von Abdulvehab Ilhamija Žepčak, die die sozialen und politischen Herausforderungen der damaligen Zeit thematisiert (vgl. Huković 1997: 153f). Solche Texte spiegeln die Fähigkeit der *Alhamijado*-Literatur wider, als Medium für soziale Reflexion und Kritik zu dienen.

Die Verflechtung von *Ilahija* und *Kasida* mit der *Alhamijado*-Literatur unterstreicht deren Bedeutung für die bosnisch-muslimische Kultur. Wie Huković (1997: 16) betont, hatten *Ilahije* einen „karakter zajedničkog obraćanja, sa zazivanjem Boga da se smiluje i izrazima iskrenog pobožnog zanosa“, während *Kaside* als „ispunjene savjetima i preporukama etičke prirode, te predstavljaju životno i duhovno svjedočanstvo vremena“ beschrieben werden. Diese Gattungen waren also nicht nur für die religiöse Praxis relevant, sondern trugen auch zur Bewahrung und Weiterentwicklung der kulturellen Identität der bosnischen Muslim:innen bei. Diese spiegelt die Bemühungen wider, islamische Inhalte auf eine Weise auszudrücken, die für die lokale bosnische Gemeinschaft zugänglich war. Ihre Bedeutung geht jedoch über den religiösen Kontext hinaus, da sie auch als Medium für soziale Reflexion und künstlerische Kreativität fungierten. In den folgenden Kapiteln wird detailliert auf die formalen und inhaltlichen

Merkmale von *Ilahije* und *Kaside* sowie auf ihre Rolle im Konzert *Večer ilahija i kasida* eingegangen.

4.2. Die *Ilahija*: Definition, Entwicklung und Merkmale

Der Begriff *Ilahija* leitet sich vom arabischen Wort *ilah* ab, was „Gott“ oder „göttlich“ bedeutet, und kann als „Lied Gottes“ übersetzt werden (Škaljić 2014: 321). In der bosnischen Sprache wird die *Ilahija* als *pobožna pjesma* („spirituelles oder religiöses Lied“) bezeichnet. Im Türkischen findet sich der verwandte Begriff *İlahi*, der ebenfalls religiöse Lieder umfasst (vgl. Baralić 1997: 110). Die *Ilahija* ist in vielen islamischen Kulturen verbreitet, wobei seine Bedeutung und Verwendung regional variieren können. In ihrer Struktur und Funktion weist die *Ilahija* Parallelen zum *Nasheed* auf, einer islamischen Musikform, die vor allem in der arabischen Welt verbreitet ist. Ursprünglich bedeutete der Begriff *Nasheed* „das Erheben der Stimme“ und bezog sich auf die melodische Rezitation von Poesie in öffentlichen und religiösen Kontexten. Später entwickelte er sich zu einer eigenständigen Musikform, die sich auf die Lobpreisung Gottes und spirituelle Themen konzentriert, dabei jedoch häufig auf instrumentale Begleitung verzichtet (vgl. Shiloah 2012; Otterbeck & Skjelbo 2020: 3). Diese Ähnlichkeit unterstreicht die gemeinsamen spirituellen Wurzeln der beiden Formen, wobei die *Ilahija* im bosnischen Kontext eine spezifische Verbindung zu lokalen kulturellen und religiösen Praktiken aufweist.

Wie bereits im vorangegangenen Kapitel erwähnt, stellt die *Ilahija* einen Zweig der *Alhamijado*-Literatur dar und wird von Munib Maglajlić folgendermaßen beschrieben:

Ilahije su pobožne pjesme i ovim nazivom i pojmom se u ovoj književnosti obuhvata sve sto je ispjevano u slavu boga i sa ciljem zadobijanja božije milosti. One obično imaju karakter kolektivnog obraćanja, utjecanja i molbe (Maglajlić 1972: 192).

Die *Ilahija* zeichnet sich also inhaltlich durch ihre klare Ausrichtung auf die Lobpreisung Gottes aus, also eine Art Ode an Gott, wie Huković hervorhebt (1997: 57). Sie dient der Verherrlichung Gottes und der Reflexion über spirituelle Themen. In der bosnischen *Alhamijado*-Literatur erweitert sich dieses thematische Spektrum: Die *Ilahija* fungiert, laut Nametak, nicht nur als Lobgesang, sondern auch als didaktische und moralische Anleitung für das tägliche Leben. Sie soll Werte wie Gottesfurcht, Barmherzigkeit und Gehorsam gegenüber religiösen Geboten vermitteln. Nametak hebt hervor, dass viele *Ilahije* praktische Anleitungen

zu einem islamisch geprägten Lebensstil enthalten und die Erfüllung religiöser Pflichten betonen (Nametak 1981: 23). Damit weist die *Ilahija* bereits strukturelle und funktionale Parallelen zur *Kaside* auf, auch wenn sich beide Gattungen in Stil und Entstehungskontext unterscheiden, worauf im Folgenden näher eingegangen wird.

Die Verbreitung der *Ilahija* in Bosnien und Herzegowina ist eng mit der Ankunft der Osmanen und der damit einhergehenden Ausbreitung des Islams verbunden. Mit der Verbreitung des Islams und der Etablierung von Derwisch-Orden, wie den *Nakschibendi* und *Mevlevi*, wurden *Ilahije* ein fester Bestandteil des religiösen und kulturellen Lebens. Besonders in den *Tekken* spielten *Ilahije* eine zentrale Rolle. Sie wurden dort im Rahmen des *Dhikr*, einer Form des gottesdienstlichen Gedenkens, rezitiert. Diese Praxis diente nicht nur der spirituellen Erbauung, sondern auch der Weitergabe religiöser Werte und der Pflege der islamischen Kultur (vgl. Čavlović 2018: 56; Pennanen 1994). Die *Tekken* fungierten somit nicht nur als spirituellen Orte, sondern auch als kulturelle Zentren, in denen *Ilahije* entstanden und sowohl mündlich als auch schriftlich von Generation zu Generation weitergegeben wurden. Die *Ilahije* werden sowohl auf Bosnisch als auch auf Arabisch, Türkisch und teilweise Persisch und Albanisch vorgetragen (vgl. Huković: 1997: 58; Nametak 1981: 23; Baralić 1997: 111). Die Ursprünge der *Ilahija* lassen sich auf die *Kasida* zurückführen, deren Entwicklung bereits im zweiten Jahrhundert nach der Hidschra begann. Die Entwicklung der *Ilahija* erfolgte jedoch später, maßgeblich durch den Einfluss der Derwisch-Orden (vgl. Talam 2014: 204).

In Bosnien und Herzegowina werden die Begriffe *Ilahija* und *Kasida* häufig synonym verwendet, wodurch der Begriff *Ilahija* in einem weiter gefassten Sinne gebraucht wird als im Türkischen, obwohl beide poetische Formen ursprünglich Unterschiede in Form und Inhalt aufweisen (vgl. Pennanen 1994: 52f). Dies könnte darauf zurückzuführen sein, dass „die Dichter hier weder ihre Form noch ihre thematische Bestimmung respektierten“, wodurch *Ilahije* und *Kaside* inhaltlich und strukturell ineinander übergingen und sich von den ursprünglichen Definitionen und Merkmalen entfernten (Huković 1997: 57). Daher ist eine strikte Differenzierung zwischen diesen beiden Formen der Alhamijado-Literatur nur bedingt möglich, wie auch Autor:innen wie Baralić-Materne (2004), Pennanen (1994), Huković (1997) und Kovač (2011) betonen.

Ein weiterer Definitionsansatz der *Ilahija* und *Kasida* unterscheidet zwischen der theoretischen Perspektive, welche die *Ilahija* durch ihren Inhalt und *Kasida* durch ihre Form definiert. Baralić-Materne beleuchtet genauer, dass es verschiedene Auffassungen dieser zwei Formen

gibt und eine davon besagt, dass *Kaside* „Lieder“ sind, die über den Propheten handeln und dem Menschen gewidmet sind, während *Ilahije* über Gott handeln und ihm gewidmet sind (2004: 225). Diese inhaltliche Angleichung zeigt sich besonders in der bosnischen Tradition, wo, wie bereits erwähnt, *Ilahije* und *Kaside* oftmals nicht streng voneinander abgegrenzt wurden. Die gemeinsame Verwendung der beiden Begriffe, etwa in den bis heute stattfindenden „Večer ilahija i kasida-Konzerten“, unterstreicht diese semantische und funktionale Nähe. Denn auch wenn scheinbar eine Differenzierung zwischen den beiden Formen in der Regel kaum vorhanden ist, werden sie trotzdem weiterhin gemeinsam verwendet, auch wenn sie als gleich empfunden werden, wie Talam (2014), Baralić-Materne (2004) und Kovač (2011) in ihren Werken feststellen.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die *Ilahija* in verschiedenen Situationen rezitiert wurde, welche aber alle in intimen Kreisen stattfanden:

- im geschlossenen Derwisch-Kreis in *Tekken*,
- bei religiösen Feiertagen oder bei der Durchführung bestimmter Bräuche in Moscheen und islamischen Institutionen,
- sowie im familiären Rahmen, insbesondere als Einschlaflieder für Kinder (vgl. Čaušević 2018: 80; Baralić 1997: 109; Talam 2014: 204).

Die Tradition, *Ilahije* als Einschlaflieder zu verwenden, war insbesondere in ländlichen Gebieten verbreitet, was ihren engen Bezug zum Alltagsleben unterstreicht (vgl. Efendić 2015: 61; Baralić 1997: 109). Dieses überwiegend intime Umfeld verdeutlicht ihren ursprünglichen Charakter als spirituellen Ausdruck. Ab den späten 1980er Jahren veränderte sich die Rezitation jedoch durch zunehmende Kommerzialisierung und die Verlagerung der Aufführung in öffentliche sowie säkulare Räume. Diese Transformation führte dazu, dass *Ilahije* und *Kaside* heute nicht nur in religiösen Kontexten, sondern auch bei kulturellen Veranstaltungen dargeboten werden, was eine deutliche Verschiebung ihrer ursprünglichen Rolle verdeutlicht (vgl. Baralić-Materne 2003; Kovač 2004; Talam 2004).

Ein wesentliches Merkmal der *Ilahija*, aber auch der *Kasida*, ist die Art und Weise, wie sie vorgetragen wird. In der islamischen Tradition gibt es keine spezifischen Begriffe für „Gesang“ oder „Lied“, wie sie in westlichen Kulturen verwendet werden. Stattdessen wird der Vortrag religiöser Texte und „Lieder“ unter dem Begriff *učenje* („Lernen“ bzw. „Rezitieren“) zusammengefasst (Čavlović 2011: 54). Diese Praxis unterscheidet sich somit grundlegend von

weltlichen Musikformen. *Ilahije* werden also nicht „gesungen“ (*pjevati*), sondern „rezitiert“ (*učiti ilahiju*), ähnlich dem *ezan* („Gebetsruf“) oder der Qur’an-Rezitation. Denn auch wenn sie beispielsweise im Chor oder Solo, ähnlich wie auch Volkslieder, vorgetragen werden, wird im Bosnischen eine klare Unterscheidung zwischen dem Singen eines Liedes und dem Rezitieren einer *Ilahija* beziehungsweise *Kasida* gemacht. Touma hebt ebenso hervor, dass auch die Rezitation des Qur’ans ein hohes Maß an musikalischem Können erfordert, jedoch niemals, als „Gesang“ bezeichnet wird. Stattdessen wird der Vortrag als „Rezitation“ verstanden, und derjenige, der den Qur’an rezitiert, als „Leser“ oder „Vorleser“ bezeichnet (vgl. Touma 1998: 189). Dieses Verständnis spiegelt sich ebenfalls in der Aufführung von *Ilahije* und *Kaside* wider, da sie ebenso wenig als Gesang im westlichen Sinne gelten, sondern als ein spiritueller Akt der Verehrung, der sich durch eine besondere Intonation und Ausführung auszeichnet. Laušević argumentiert, dass die Verwendung des Begriffs „singen“ in Bezug auf *Ilahije* eine Außensicht widerspiegelt und zeigt, dass die betreffende Person mit der Tradition nicht vertraut ist (1996: 124). Dieses Verständnis betont die sakrale Natur der *Ilahija* und stellt sicher, dass sie als Akt der Verehrung wahrgenommen wird. Diese Unterscheidung zwischen „Singen“ und „Rezitieren“ ist entscheidend, um die spirituelle Dimension der *Ilahija* zu verstehen. Die *Ilahija* steht somit in einer Reihe mit anderen religiösen Praktiken des Islam, die über bloße musikalische Darbietung hinausgehen und eine tiefe sakrale Bedeutung haben.

Es kann daher angenommen werden, dass die Bezeichnung des Konzerts als *Večer ilahija i kasida*, und nicht als *koncert*, bewusst gewählt wurde, um eine klare Abgrenzung zur westlichen Auffassung von Musik und Gesang zu schaffen, auch wenn *Sevdalinke* ebenso Teil dieser Veranstaltung waren. Durch den Begriff *večer* wird nicht nur ein Abendprogramm beschrieben, sondern auch die spirituelle sowie kultische Dimension der Veranstaltung betont, die mehr als eine bloße musikalische Darbietung darstellt. Dies unterstreicht die Einbettung der *Ilahija* in den religiösen Kontext und ihre Abgrenzung von säkularen Musiktraditionen.

4.3. Die *Kasida*: Definition, Entwicklung und Merkmale

Der Begriff *Kasida* stammt aus dem Arabischen und leitet sich vom arabischen Verb *qasada* [sic] ab, das „zielen“ oder „anstreben“ bedeutet (Fouchécour 2012). Ursprünglich bezeichnete sie in der arabischen vorislamischen Poesie eine poetische Form, die eine Hommage, eine Klage, ein Lob oder eine Rüge ausdrückte. Wie bereits erwähnt, wurde auch die *Kasida* mit der osmanischen Eroberung in Bosnien und Herzegowina eingeführt und in verschiedenen kulturellen und religiösen Kontexten übernommen. Beide Begriffe werden im bosnischen Kontext häufig, wie bereits erwähnt, synonym verwendet, obwohl sich die *Kasida* ursprünglich durch eine strengere Form und eine differenzierte thematische Ausrichtung von der flexibleren *Ilahija* abhob.

Trotz dieser Überschneidungen erhielt die *Kasida* in Bosnien eine erweiterte Bedeutung, die sich sowohl in ihrem Inhalt als auch in ihrer Funktion niederschlug. Rizvić beschreibt beispielsweise, dass die *Kasida* „svoje izvorno značenje pjesme pohvalnice, jadikovke, ponosne pjesme ili rugalice na našem tlu zamijenile pojmom poučne odgojne pjesme svjetovnog karaktera“, die also moralische, erzieherische und spirituelle Inhalte vermitteln soll (Rizvić 1994: 16). Ein besonderer Fokus der bosnischen *Kasida* liegt auf ihrer didaktischen Funktion. Sie bietet konkrete Anleitungen für ein islamisches Leben und vermittelt ethische Prinzipien. Diese pädagogische Ausrichtung zeigt sich in der direkten Sprache und den klaren Botschaften, die oft ohne metaphorische oder symbolische Elemente auskommen (vgl. Rizvić 1972: 193).

Die bosnische *Kasida* unterscheidet sich also thematisch von ihrer ursprünglichen arabischen Form. Während klassische arabische *Kaside* häufig weltliche Themen wie Liebe, Stolz oder Krieg behandelten, ist die bosnische *Kasida* stark von religiösen sowie didaktischen Motiven geprägt. Ihre Rolle beschränkt sich nicht nur auf die spirituelle Erbauung, sondern auch auf die Vermittlung von Werten und Normen innerhalb der bosnisch-muslimischen Gemeinschaft. Dies zeigt sich insbesondere in ihrer Einbindung in religiöse und kulturelle Praktiken, wie sie auch im Rahmen der „Večer ilahija i kasida-Konzerte“ zum Ausdruck kam.

4.4. Wandel der *Ilahije* und *Kaside*

Im Laufe der Zeit haben sich die *Ilahije* und *Kaside* erheblich verändert, insbesondere hinsichtlich ihres Kontextes und ihrer Aufführungspraxis. Während sie ursprünglich in geschlossenen spirituellen Kreisen wie den *Tekken* oder in Moscheen rezitiert wurden, fanden sie zunehmend Eingang in öffentliche und kommerzielle Kontexte. Die jugoslawische Religionspolitik führten dazu, dass *Ilahije* und damit auch *Kaside*, an Popularität verloren und teilweise in Vergessenheit gerieten (vgl. Malcolm 1996: 195; Bougarel 2018: 77; Laušević 1996: 124). Dies spiegelte sich unter anderem in der Arbeit des Gazi Husrev-beg-Chors wider, der erst im Jahr 1965 seine Tätigkeit wiederaufnahm und ab den 1980er Jahren größere Auftritte in intimen Kreisen hatte (Zvao bih te, Gospodaru - ZETRA; 2022, 07:01-07:21). Die Transformation begann in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, genauer genommen in den späten 1980er Jahren, als diese Musikform zunehmend kommerzialisiert wurde (vgl. Laušević 1996; Talam 2014; Baralić-Materne 2003; Kovač 2011).

Ein entscheidender Meilenstein in diesem Wandel war das Konzert *Večer ilahija i kasida*, das nicht nur die Aufführungspraxis veränderte, sondern auch die Wahrnehmung von *Ilahije* und *Kaside* in der jugoslawischen beziehungsweise bosnischen Öffentlichkeit prägte. Erstmals wurden *Ilahije* und *Kaside* einem breiten Publikum außerhalb religiöser Räume präsentiert. Dies stand im engen Zusammenhang mit den politischen Veränderungen jener Zeit: Die gesellschaftlichen sowie politischen Liberalisierungen der frühen 1990er Jahre, nur zwei Jahre vor Kriegsbeginn, begünstigten die Wiederbelebung religiöser Ausdrucksformen und ermöglichten öffentliche Konzerte dieser Art.

Die Wandel von *Ilahije* und *Kaside* wird von Kovač (2011), Talam (2014), Laušević (1996) und Baralić-Materne (2003) aus unterschiedlichen Blickwinkeln betrachtet, wobei sich ihre Perspektiven ergänzen und teilweise überschneiden. Kovač (2011) beschreibt den Wandel von *Ilahije* und *Kaside* umfassend: Ihre Aufführung verlagert sich zunehmend aus religiösen Kontexten in öffentliche und kulturelle Kontexte. Die Kommerzialisierung machte *Ilahije* und *Kaside* breiter zugänglich, führte jedoch gleichzeitig zu einem Verlust spiritueller Tiefe. Gleichzeitig veränderten sich Darbietungsformen durch moderne Arrangements mit Orchestern und medialer Verbreitung ihren ursprünglichen Charakter. Ähnlich argumentiert Talam (2014), welche die Rolle technologischer und gesellschaftlicher Veränderungen hervorhebt. Sie hob insbesondere die Verbreitung durch Kassetten und Medien sowie die Anpassung an moderne musikalische Stile hervor. Im Gegensatz zu Kovač betont Talam

jedoch, dass diese Entwicklung auch zur Popularisierung und breiteren Akzeptanz von *Ilahije* und *Kaside* beigetragen haben und mit dem Bosnienkrieg zunehmend auch als eine Art patriotisches Lied fungierte. Laušević (1996) legt, unter anderem, den Fokus auf den Bruch mit traditionellen Aufführungspraktiken und hinterfragt den Einsatz moderner Instrumente sowie die Verlagerung aus religiösen in säkulare Räume, da die den ursprünglichen Charakter dieser Musikformen untergrabe. Des Weiteren hebt sie hervor, dass *Ilahije* und *Kaside*, insbesondere in den 1990er Jahren, für politische Zwecke seitens konservativer Politiker:innen instrumentalisiert wurden. Baralić-Materne (2003) nimmt eine vermittelnde Position ein, indem sie die Spannungen zwischen Tradition und Moderne beleuchtet. Sie beschreibt die Unterschiede zwischen den „Traditionalisten“, die an den ursprünglichen Formen festhalten, und den „Modernisten“, die offen für Innovationen und kommerzielle Produkte wie Konzerte und Tonträger sind. Diese Dichotomie spiegelt die größeren gesellschaftlichen und kulturellen Veränderungen wider, die Bosnien und Herzegowina in den letzten Jahrzehnten durchlaufen hat.

Trotz unterschiedlicher Ansätze sind sich die genannten Autor:innen einig, dass der Wandel von *Ilahije* und *Kaside* eng mit gesellschaftlichen, technologischen sowie politischen Entwicklungen verknüpft ist. Während Kovač und Laušević die Gefahr eines spirituellen Bedeutungsverlusts betonen, sehen Talam und Baralić-Materne auch Chancen in der Modernisierung und Popularisierung. Gemeinsam verdeutlichen sie, dass *Ilahije* und *Kaside* nicht nur religiöse Ausdrucksformen, sondern auch kulturelle Phänomene geblieben sind, die ihre Relevanz in einer sich wandelnden Gesellschaft bewahrt haben.

5. Die *Sevdalinka*: Definition, Entwicklung und kulturelle Verflechtungen

Die *Sevdalinka* ist eine traditionelle urbane Volksliedform und zählt zu den bedeutendsten kulturellen Ausdrucksformen Bosnien und Herzegowinas. Im Dezember 2024 wurde sie in die Liste des immateriellen Kulturerbes der UNESCO aufgenommen (UNESCO 2024). Sie genießt nicht nur in Bosnien und Herzegowina große Popularität, sondern auch in den Nachbarländern. Ihr Name leitet sich vom türkischen Begriff *sevda* ab, was „Liebe“ oder „Leidenschaft“ bedeutet (Škaljić 2014: 520f). Der Begriff selbst hat jedoch eine vielschichtige etymologische Geschichte. Abdulah Škaljić beschreibt, dass *sevda* ursprünglich aus dem

Arabischen (*sāwda*’) stammt, was „schwarz“ oder „schwarze Galle“ bedeutet (2014: 520f). Diese Verbindung geht auf die altgriechische und arabische Humoralpathologie zurück, bei der „schwarze Galle“ als Ursache für Melancholie angesehen wurde. Da Liebe oft mit melancholischen und leidenschaftlichen Gefühlen assoziiert wird, erhielt sie den Namen *sāwda*’. Der Begriff wurde dann als *sevda* ins Türkische für Liebe übernommen und gelang so ins Bosnisch/Kroatisch/Serbische (vgl. Imamović 2017: 9f; Rizvić 1994: 122).

Die erste dokumentierte Spur, die laut Maglajlić (1983) auf eine frühe Form der *Sevdalinka* hindeutet, reicht bis in das Jahr 1574 zurück und ist mit der dalmatinischen Stadt Split verknüpft. In einem Bericht an den venezianischen Senat schilderte der damalige Spliter Fürst eine Episode um die verbotene Liebe zwischen dem Muslim Adil aus Klis und der Katholikin Marija Vornić aus Split. Diese Geschichte wurde später von Luka Botić dichterisch verarbeitet. In seinem Gedicht „Bijedna Mara“ (1861) übersetzte und adaptierte er den Bericht des Spliter Fürsten, wobei die poetische Gestaltung – etwa durch den Ausdruck von unerfüllter Liebe und emotionaler Tiefe – stilistische Merkmale aufweist, die mit der späteren *Sevdalinka*-Tradition assoziiert werden. Auch Maglajlić deutet den Bericht als einen frühen Ausdruck dessen, was später unter dem Begriff *Sevdalinka* verstanden werden kann (Maglajlić 1983: 7ff). Obwohl der Begriff selbst zu diesem Zeitpunkt noch nicht gebräuchlich war, lässt sich in dieser Verarbeitung bereits eine thematische sowie stilistische Nähe zur *Sevdalinka* erkennen.

Der Begriff *Sevdalinka* selbst wurde jedoch erst im 19. Jahrhundert gebräuchlich. Zwischen den Aufzeichnungen von 1574 und dem späten 18. Jahrhundert gibt es keine direkten Hinweise auf die Liedtradition, doch wird angenommen, dass sie in dieser Zeit lebendig blieb und sich weiterentwickelte. Ein bedeutender Beleg ist die Chronik von Mula Mustafa Bašeskija (1780/81), die gesellschaftliche Zusammenkünfte beschreibt, bei denen junge Richter (*kadije*) unter anderem „türkische Lieder“ (*turćije*) sangen. Mehmed Mujezinović, der Übersetzer und Herausgeber von Bašeskijas Werk „Ljetopis“, übersetzte den Begriff *turćije* als *Sevdalinka*. Laut Maglajlić (1983: 24) könnten *turćije* auf eine lyrische Form hinweisen, die aus dem türkischen Liedgut stammt und sich in der bosnischen Tradition weiterentwickelt hat. Dennoch wird von Maglajlić (1983: 24) und Buturović (2011: 34f) betont, dass *turćije* und *Sevdalinka* nicht gleichzusetzen sind, obwohl es in bestimmten Punkten Überschneidungen geben kann. Buturović erklärt, dass *turćije* als Bezeichnung für „Lieder türkischen Stils“ verwendet wurde, während die *Sevdalinka* eigenständige Merkmale und eine spezifische Verbindung zur

bosnischen kulturellen Identität aufweist. Dieser Unterschied unterstreicht die Bedeutung einer klaren Abgrenzung zwischen beiden Begriffen.

Die Entstehung der *Sevdalinka* ist eng mit den sozialen und kulturellen Gegebenheiten während der osmanischen Herrschaft in Bosnien und Herzegowina verbunden. Kujundžić hebt hervor, dass die blühenden Städte jener Zeit mit ihren *mahale* (Nachbarschaften), Bazaren und *čaršije* (Stadtzentren) einen fruchtbaren Boden für die Entwicklung dieser Liedtradition boten (2014: 7f). Diese Sichtweise wird von Maglajlić ergänzt, der die Rolle der osmanischen urbanen Kultur, geprägt von „östlichen“ Einflüssen, betont (1983: 15). Die musikalische Form der *Sevdalinka*, wie sie Balić beschreibt, spiegeln eine Kombination aus traditionellen bosnischen und „orientalischen“ Einflüssen wider, wobei letztere besonders in der Melodik erkennbar sind (1994: 60). Diese Vielfalt macht die *Sevdalinka* zu einem einzigartigen Ausdruck der bosnischen kulturellen Identität. Thematisch steht sie im Zeichen des *sevdah*, eines Begriffs, der nicht nur Liebe, sondern auch melancholische Leidenschaft umfasst (vgl. Rizvić 1994: 123). Dabei hebt Rizvić hervor, dass die *Sevdalinka* als eine Form des lyrischen Monologs verstanden werden kann, die weniger eine erzählende Handlung, sondern vielmehr die Essenz eines Gefühls oder einer Situation ausdrückt (1994: 123). Ihre Vorführung fordert ein hohes Maß an emotionaler Ausdruckskraft und musikalischem Können (Milošević 1964: 49f). Traditionell wurde sie mündlich überliefert und bei gesellschaftlichen Anlässen oder im familiären Rahmen gesungen (vgl. Maglajlić 2000: 13). Ihre Texte behandeln Themen wie Liebe, Sehnsucht, Verlust, Natur und städtisches Leben, etwa in Liedern wie „Banja Luka na Krajini fala“ oder „Snijeg pada na behar na voće“ (vgl. Maglajlić 2000: 13; Kujundžić 2020: 26f). Zudem ergänzt Dizdar, dass die *Sevdalinke* häufig auch in spezifischen sozialen und kulturellen Kontexten vorgetragen wurden, wie unter einem Fenster, bei einem Spaziergang im Mondschein oder in einer geselligen Taverne (1944: 24). Die Themen der Lieder spiegeln dabei die Erfahrungen sowie Gefühle des Alltags wider – von Liebesfreuden und Katastrophen über Sehnsucht und Hoffnung bis hin zu gesellschaftlichen Ritualen und Abschieden. Diese emotionale Vielfalt macht die *Sevdalinka* zu einem wichtigen Ausdruck der bosnischen Lebenswelt.

Mit der Zeit erlebte die *Sevdalinka* durch gesellschaftliche Veränderungen eine/n weitere Verbreitung und Wandel. Die Einführung von Radiostationen und Festivals machte sie einem breiteren Publikum zugänglich. Ursprünglich von Instrumenten wie dem *Saz* begleitet, begann mit der österreichisch-ungarischen Besetzung eine Transformation hin zur Verwendung der

Ziehharmonika (vgl. Maglajlić 2000: 15; Čavlović 2011: 62). Zusätzlich dazu entsprach der Saz nicht den modernen Interpretationsansätzen und den Anforderungen des Radios, weshalb sein Einsatz auf spezialisierte Sendungen über traditionelle Musik beschränkt blieb (Karača-Beljak 2014: 110). Gleichzeitig wurden *Sevdalinka*, die in ihrer traditionellen Form oft fünf bis acht Minuten dauerten, für die Bedürfnisse von Radioprogrammen gekürzt. Diese Verkürzungen führten dazu, dass die Lieder aus ihrem intimeren Kontext herausgelöst wurden, was nicht nur ihre Funktion veränderte, sondern ihnen auch oft den erzählerischen Reiz und manchmal sogar den Sinn nahm (Fulanović-Šošić 1998: 40).

Mit der Gründung von *Radio Sarajevo* 1945 wurde die *Sevdalinka* in eine neue Ära der medialen Verbreitung geführt. Künstler:innen wie Zaim Imamović und Nada Mamula spielten eine Schlüsselrolle in der Etablierung des Genres als repräsentatives Element der bosnischen Musiktradition (vgl. Imamović 2017: 119). Dabei wurden jedoch nicht alle Lieder gleich behandelt: Einige Texte wurden laut Fulanović-Šošić (1998) überarbeitet oder angepasst, um politischen und ideologischen Rahmenbedingungen zu entsprechen. Besonders in den frühen Jahren der sozialistischen Periode wurden religiöse oder historisch konnotierte Inhalte gelegentlich verändert, um besser mit der offiziellen Linie übereinzustimmen – beispielsweise durch die Änderung des Liedtextes von „Omer-beže na kuli sjedaše“ zu „Omer-momče na kuli sjedaše“ (vgl. Fulanović-Šošić 1998: 39). Trotz dieser „Einschränkungen“ trugen Live-Performances und erste Tonaufnahmen dazu bei, dass *Sevdalinka* eine breitere Öffentlichkeit erreichte und als kulturelles Erbe gesichert wurde (vgl. Imamović 2017: 119).

Weitere Künstler wie Himzo Polovina und Safet Isović setzten neue Maßstäbe in der Interpretation. Polovina verband poetische und musikalische Elemente auf innovative Weise, während Isović durch seine ornamentalen Verzierungen und die Erweiterung des stimmlichen Spektrums auffiel (vgl. Imamović 2017: 122ff). Ihre Arbeit trug dazu bei, die *Sevdalinka* in das kollektive kulturelle Gedächtnis zu integrieren und neue Standards für die Aufführung des Genres zu setzen. Zu den wohl bekanntesten Sänger:innen der *Sevdalinka* aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zählen Zaim Imamović, Himzo Polovina, Safet Isović, Zekerijah Đezić, Emina Zečaj, Zehra Deović sowie Beba Selimović (vgl. Čaušević 2018: 96f). Zeitgleich begann jedoch eine zunehmende Kommerzialisierung des Genres. Neu komponierte Volkslieder (*novokomponovane narodne pjesme*) wurden populär, wobei viele dieser Stücke die ästhetische Tiefe der traditionellen *Sevdalinka* nicht erreichten und auf kommerziellen Erfolg ausgerichtet waren. Karača-Beljak betont, dass diese Musikstile durch die Mischung

von traditionellen und modernen Elementen sowie durch ihre starke Kommerzialisierung oft einen Bruch mit der authentischen Volksmusik darstellten (2014: 92f). Diese *novokomponirana narodna muzika* führte zu einer Verwässerung der ursprünglichen musikalischen sowie poetischen Werte der *Sevdalinka*, indem sie Elemente verschiedener Musikrichtungen integrierte und sich primär an den Geschmack der breiten Masse anpasste (vgl. Petrović 2007: 5). Während Turbo-Folk das Musikleben dominierte, wurde die *Sevdalinka* zunehmend als nostalgisches Relikt wahrgenommen, das vor allem von älteren Generationen geschätzt wurde (vgl. Imamović 2017: 137). Dennoch erlebte das Genre in den 1990er Jahren eine Wiederbelebung, oft durch die Rückkehr zu traditionellen Instrumenten wie dem *Saz* und modernisierter Arrangements, die moderne Technologien und audiovisuelle Medien einbezogen (vgl. Kujundžić 2014: 15).

Trotz der vielfältigen Transformationen und Anpassungen an moderne musikalische Strömungen scheint die *Sevdalinka* weiterhin eine bedeutende Rolle in der bosnischen Musikkultur zu spielen. Ihre emotionale Ausdruckskraft und die enge Verbindung zu Themen wie Liebe, Sehnsucht und Identität tragen möglicherweise dazu bei, dass sie bis heute geschätzt wird. Während einige ihrer ursprünglichen Merkmale durch mediale Verbreitung und Kommerzialisierung verändert wurden, lässt sich argumentieren, dass ihr kultureller Wert weiterhin erhalten geblieben ist. In der bosnischen Diaspora sowie in Bosnien und Herzegowina selbst wird die *Sevdalinka* noch gepflegt, sei es in Konzerten, Festivals oder durch jüngere Generationen von Künstler:innen, die traditionelle Elemente mit modernen Einflüssen kombinieren. Ihre Aufnahme in die Liste des immateriellen Kulturerbes der UNESCO kann als Hinweis auf ihre anhaltende Bedeutung als Symbol bosnischer Identität und als musikalisches Erbe verstanden werden, das möglicherweise auch in Zukunft Bestand haben wird.

Auch die Einbindung der *Sevdalinka* in das Konzert *Večer ilahija i kasida* von 1990 deutet darauf hin, dass diese Musikform nicht nur als weltliche Volksliedtradition, sondern auch als identitätsstiftendes Element innerhalb der bosnisch-muslimischen Gemeinschaft verstanden wurde. Die bewusste Entscheidung, sie neben *Ilahije* und *Kaside* zu präsentieren, könnte darauf hinweisen, dass *Sevdalinka* als Teil eines kulturellen Kontinuums betrachtet wurde, das sowohl religiöse als auch säkulare Ausdrucksformen umfasst.

5.1. *Sevdalinka* und *Ilahija*: Kulturelle Überschneidungen

Die Verbindung zwischen *Sevdalinka* und *Ilahija* ist ein interessantes Beispiel für die kulturelle Verflechtung und Transformation in Bosnien und Herzegowina. Zahlreiche Autor:innen zeigen, dass viele *Sevdalinka*-Melodien ihren Ursprung in religiösen Hymnen wie den *Ilahije* haben, beziehungsweise sie einander im Laufe der Zeit beeinflusst haben. Buchanan beschreibt, dass zahlreiche *Sevdalinka*-Melodien aus *Ilahije* entstanden, wobei sich ebenso eine wechselseitige Beeinflussung zwischen weltlicher und religiöser Musik erkennen lässt (2007: 31). Pennanen hebt hervor, dass einige *Ilahija*-Melodien von der urbanen Liebesliedtradition der *Sevdalinka* inspiriert wurden (1994: 53). Seid Strik, ehemaliges Mitglied des *Nakšibendi* Derwisch-Ordens in Sarajevo, argumentiert hingegen, dass oft *Ilahija*-Melodien in den säkularen Kontext überführt wurden (1987: 157). Diese Information wird von Pennanen (1994: 57) zitiert; ein direkter Zugriff auf Striks Quelle war im Rahmen dieser Arbeit jedoch nicht möglich. Obwohl es unterschiedliche Theorien dazu gibt, ob die *Sevdalinka* aus der *Ilahija* hervorgegangen ist oder umgekehrt, ist deutlich erkennbar, dass beide Musiktraditionen in einer engen Wechselbeziehung stehen und sich über Jahrhunderte hinweg gegenseitig beeinflusst haben.

Ein prominentes Beispiel für diese Verbindung ist die *Sevdalinka* „Kad ja počoh na Bembašu“, deren Melodie ihren Ursprung in der jüdisch-sephardischen Tradition hat. Laut Kamhi basiert die Melodie auf dem traditionellen sephardischen Gebetsgesang „Odeha ki anitani“, der ursprünglich Teil des Schabbat-Abschiedsrituals war und später auch als Vorlage für das sephardische Liebeslied „Mi kerido, mi amado“ diente (vgl. Kamhi 2017: 53; Kamhi 2013). Diese Melodie fand nicht nur Eingang in die urbane bosnische Musik, sondern bildete die Grundlage für die *Kasida* „Džud bi lutfik, ya Ilahi“, was ihre Bedeutung sowohl in der weltlichen als auch in der religiösen Musik unterstreicht (vgl. Ovčina o.J.). Interessanterweise wird diese *Kasida* ausschließlich in Bosnien und Herzegowina in der gleichen Melodie wie die *Sevdalinka* gesungen (vgl. Kamhi 2017; Petrović 1988: 132). Laut Ovčina soll in der Türkei genau diese *Kasida* in einer von Hacı Faik Bey komponierten Melodie gesungen werden (vgl. Ovčina o.J.). Kamhi betont, dass die sephardische Melodie von den Sephard:innen zuerst nach Istanbul und später in andere osmanische Provinzen gebracht wurde (2017: 53). Spätere Variationen, wie die türkische Komposition „Vatan marşı“ von Rifat Bey aus dem Jahr 1908, zeigen, wie die ursprünglichen Melodien adaptiert und weiterentwickelt wurden, oft mit vereinfachten musikalischen Elementen. Diese Adaptionen sind ein Zeugnis für die kulturelle

Durchmischung und die Fähigkeit der Musik, Brücken zwischen verschiedenen Gemeinschaften zu schlagen, wie Ovčina genauer beleuchtet (o. J.). Ein weiteres Beispiel für die enge Verbindung zwischen *Sevdalinka* und anderen musikalischen Traditionen stellt die *Sevdalinka* „Oj djevojko Anadolko“ dar, die eine weitreichende Verbreitung über den Balkan hinaus erfahren hat. Diese Melodie existiert in verschiedenen Sprachversionen, darunter Türkisch („Üsküdar’a Gider İken“), Griechisch, Mazedonisch, Albanisch und Bulgarisch, und wurde über die Jahrhunderte hinweg in unterschiedliche kulturelle Kontexte eingebettet. Wie Akyol (2021) beschreibt, entwickelte sich das Lied nicht nur in verschiedenen regionalen Variationen, sondern wurde auch als religiöses Lied adaptiert, wie an der arabischen *Kasida* „Talama Ashku Gharami“ zu erkennen. Die Transformationen der Melodien zeigt, wie sich musikalische Einflüsse über verschiedene kulturelle und religiöse Kontexte hinwegbewegen.

Insgesamt verdeutlicht die Verbindung von *Sevdalinka* und *Ilahije*, wie Musik als Medium für kulturellen Austausch und Transformation dient. Balić hebt hervor, dass jede *Sevdalinka* eine eigene Melodie besitzt, die einen einzigartigen musikalischen Ausdruck des bosnischen Volkes repräsentiert (vgl. 1994: 61). Diese Vielschichtigkeit zeigt sich besonders in der Fähigkeit der *Sevdalinka*, Melodien aus verschiedenen Traditionen zu integrieren und dennoch ihre Identität zu bewahren. Trotz der historischen und kulturellen Transformationen bleibt die *Sevdalinka* ein lebendiger Ausdruck der bosnischen Kultur, der sowohl weltliche als auch spirituelle Elemente in sich vereint und sowohl bei Bosniak:innen als auch anderen ethnischen Gruppen am Balkan beliebt ist.

6. Die Veranstaltung *Večer ilahija i kasida* 1990 in der Zetra-Halle, Sarajevo

Dieses Kapitel befasst sich mit der Organisation und Durchführung des Konzerts *Večer ilahija i kasida*, das im Jahr 1990 in der Zetra-Halle in Sarajevo stattfand. Dabei werden sowohl die strukturellen Rahmenbedingungen als auch die ästhetische Gestaltung und das Publikum analysiert.

6.1. Kontextualisierung und organisatorischer Hintergrund

Das Konzert *Večer ilahija i kasida*, das im Jahr 1990 in der Olympiahalle Zetra (seit 2010 in *Olympiahalle Juan Antonio Samaranch* umbenannt) in Sarajevo stattfand, markierte einen Wendepunkt in der öffentlichen Wahrnehmung muslimischer spiritueller Musik in Bosnien und Herzegowina. Ursprünglich für die Olympischen Winterspiele 1984 in Sarajevo erbaut, entwickelte sich die Zetra-Halle zu einem bedeutenden Veranstaltungsort für Sport- und Kulturereignisse. Auch bekannte Künstler:innen wie Lepa Brena hielten dort Konzerte ab, was die zentrale Bedeutung der Halle als kultureller Treffpunkt in der Region unterstreicht. Die Idee zu diesem außergewöhnlichen Ereignis entstand in der Gazi-Husrev-beg Medrese, einer der, wie bereits erwähnt, bedeutendsten Bildungsinstitutionen der islamischen Gemeinschaft in Bosnien und Herzegowinas sowie ganz Jugoslawiens. Dort spielte auch der Leiter des Chors, Mensur Brdar, eine Schlüsselrolle bei der Durchführung und Organisation des Konzerts (Zvao bih te, Gospodaru – ZETRA; 2022, 06:34-08:35).

Einer der Hauptorganisatoren des Konzertes war die Gazi Husrev-beg Medrese mit Ismet Veladžić als Vorsitzender des Organisationskomitees. Veladžić, selbst Absolvent der Medrese, zeichnete sich durch seine langjährige Erfahrung als Pädagoge und Organisator aus (Medresa 2024). Neben der Gazi Husrev-beg Medrese gilt auch Radio Sarajevo unter der Führung von Miodrag Oljača als Mitveranstalter. Allerdings ist hier anzumerken, dass lediglich die Marketingabteilung von *Radio Sarajevo* an der Organisation beteiligt gewesen sein soll, und nicht die *Televizija Sarajevo* (vgl. Kadribegović 1990; Zvao bih te, Gospodaru – ZETRA; 2022, 17:04-17:09). Einigen Quellen zufolge soll sich *Televizija Sarajevo* sogar geweigert haben, das Konzert zu filmen oder auf ihren Kanälen zu erwähnen (vgl. Kadribegović 1990; Zvao bih te, Gospodaru – ZETRA; 2022, 15:16-17:01).

Diese Zurückhaltung spiegelte die gesellschaftliche Haltung gegenüber religiöser Musik in der öffentlichen Sphäre, die zu dieser Zeit kaum bekannt war und im Hintergrund stand. In diesem Kontext nahm *Radio Sarajevo* eine entscheidende Rolle ein, indem es sich entschied, das

Ereignis zu unterstützen. So hebt Šaćir Filandra in einem Artikel in der Zeitschrift *Preporod* hervor, dass die Zusammenarbeit von *Radio Sarajevo* und der Gazi-Husrev-beg Medrese ein markantes Beispiel für die Verflechtung von religiösen, nationalen und öffentlichen Interessen in dieser Zeit darstellt und dass die Veranstaltung ein Meilenstein für die bosnisch-muslimische Gemeinschaft war (vgl. Filandra 2020). Dies verlieh dem Ereignis eine zusätzliche Legitimität und stellte die bosnisch-muslimische Gemeinschaft auf eine neue Weise im öffentlichen Raum dar.

Einige weitere einflussreiche Akteur:innen des Konzertes waren die Gründer des *Muzički centar Mecena* Dragan Cicović (Musikproduzent) und Mehmed Bajraktarević. Laut eigenen Angaben waren beide zuvor nicht mit *Ilahije* und *Kaside* vertraut, zeigten sich jedoch überzeugt davon, dass diese Musik beim Publikum gut ankommen würde. Das Bühnenbild, das die spirituelle, aber auch traditionelle, Atmosphäre unterstrich, wurde von Valerijan Žujo gestaltet (vgl. Zvao bih te, Gospodaru – ZETRA 2022).

Die Durchführung des Konzerts war mit einigen Herausforderungen verbunden. Einerseits bestand ein organisatorisches Risiko, da die Aufführung in der großen Zetra-Halle stattfand, deren Kapazität ein Scheitern deutlich sichtbar gemacht hätte. Andererseits war das gesellschaftliche Klima von Vorurteilen gegenüber religiöser Musik geprägt. Des Weiteren verweigerte die *Radiotelevizija Sarajevo* eine Übertragung des Konzerts, obwohl ihr Marketingbereich an der Organisation beteiligt war, wie bereits zuvor erwähnt (vgl. Kadribegović 1990).

Darüber hinaus spielte die Islamische Glaubensgemeinschaft der bosnischen Muslim:innen, eine entscheidende Rolle in der Organisation sowie Verbreitung dieser und ähnlicher Veranstaltungen. Wie bereits erwähnt, engagiert sich die Islamische Glaubensgemeinschaft Bosnien und Herzegowina seit den 1960er Jahren für religiöse als auch für kulturelle und nationale Anliegen der bosnischen Muslim:innen (vgl. Bougarel 2018: 93f). Der Historiker Husnija Kamberović beschreibt sie als eine „Ersatzinstitution“, die neben religiösen auch nationale Interessen vertrat und somit eine besondere Rolle für Bosniak:innen in Jugoslawien einnahm (vgl. Zvao bih te, Gospodaru – ZETRA; 2022, 04:28-06:23). *Preporod*, das Monatsblatt der Islamischen Glaubensgemeinschaft, rief beispielsweise in ihrer Februarausgabe von 1990 lokale islamische Gemeinschaften (*džemati*) und Geistliche dazu auf, in ihren Gemeinschaften kollektive Besuche zu der Veranstaltung zu organisieren (Preporod 1990/02: 20). Auch Kadribegović beschreibt in seinem Artikel die aktive

Mobilisierung von Muslim:innen sowohl innerhalb Bosniens als auch im Sandžak durch die Islamische Gemeinschaft (vgl. Kadribegović 1990). Man kann also argumentieren, dass das Konzert nicht nur als musikalische Darbietung betrachtet wurde, sondern auch eine tiefere symbolische sowie gesellschaftliche Bedeutung hatte. Es war ein Ausdruck der kulturellen und religiösen Identität der bosnischen Muslim:innen, der sich in einer Zeit wachsender nationaler Spannungen manifestierte. Die starke Mobilisierung durch die Islamische Gemeinschaft verdeutlicht, wie groß das Bedürfnis nach einer öffentlichen Plattform für religiöse, aber zum Teil auch kulturelle Ausdrucksformen war. Das breite Engagement vieler Akteur:innen, von Geistlichen bis hin zu Medienvertreter:innen, unterstreicht die Bedeutung dieses Konzerts als einen Wendepunkt in der Wahrnehmung muslimischer Musik in Jugoslawien.

Insgesamt stellte die Organisation des Konzerts eine komplexe Aufgabe dar, die eine enge Zusammenarbeit zwischen der Gazi Husrev-beg Medrese und der Marketingabteilung von Radio Sarajevo erforderte. Trotz Herausforderungen sowie der Skepsis seitens der *Radiotelevizija Sarajevo* und der kulturellen Marginalisierung religiöser Musik, gelang es den Organisator:innen, das Konzert an zwei Abenden in Sarajevo abzuhalten. Die Mobilisierung durch die *Islamska zajednica*, die sorgfältige Planung durch erfahrene Akteur:innen und letztendlich die Entscheidung, das Konzert in der Zetra-Halle abzuhalten, trugen maßgeblich zum Erfolg bei. Dieses Konzert stellte nicht nur ein kulturelles Highlight dar, sondern diente auch als symbolischer Schritt für die öffentliche Anerkennung muslimischer Musik, aber auch der bosniakischen Kultur als Ganzes.

6.2. Programm und Ablauf des Konzerts

Das Konzert setzte sich aus einer Mischung von religiösen und folkloristischen Elementen zusammen. Die Veranstaltung fand, wie bereits erwähnt, in der ehemaligen Olympiahalle Zetra statt. Wie der Titel der Veranstaltung bereits andeutet, bildeten *Ilahije* und *Kaside* den Hauptbestandteil des Programms. Diese Stücke wurden vom Chor der Gazi Husrev-beg Medrese vorgetragen, der von Mensur Brdar geleitet wurde. Der Chor setzte sich aus Schüler:innen der Medrese sowie Student:innen der Islamisch-theologischen Fakultät Sarajevos zusammen, darunter bekannte Namen wie Hafiz Aziz Alili und Hafiz Sulejman Bugari (vgl. Zvao bih te, Gospodaru – ZETRA; 2022). Obwohl die Chormitglieder bisher vor allem in Moscheen und islamischen Institutionen aufgetreten waren und somit laut eigenen

Angaben als gut eingeprobt galten, fehlte ihnen die Erfahrung, vor einem so großen Publikum in einer derartigen Halle aufzutreten. Trotz dieser „Unerfahrenheit“ entschieden sich die Organisator:innen gegen einen Playback-Auftritt, sodass die Chormitglieder live sangen (vgl. Kadribegović, 1990).

Die *Ilahije* und *Kasiden* wurden in mehreren Sprachen – Bosnisch, Arabisch, Türkisch und Albanisch – vorgetragen und stellten gemeinsam mit einer Quran-Rezitation den religiösen beziehungsweise geistlichen Teil des Abends dar. Neben den religiösen Elementen wurde das bekannte bosnische Musikgenre *Sevdalinka* ins Programm integriert. Dies geschah auf Vorschlag des Co-Organisators Miodrag Oljača, dem Marketingverantwortlichen von Radio Sarajevo, und wurde von der Gazi Husrev-beg Medrese unterstützt (vgl. Zvao bih te, Gospodaru – ZETRA; 2022, 11:53-12:05). Der Grund dafür war laut Berichten, dass man dem Publikum neben dem eher unbekannten Genre der *Ilahije* und *Kaside* ein vertrautes Element bieten wollte. Zudem enthielt das Konzertprogramm eine hohe Anzahl nicht-bosnischsprachiger Stücke, weshalb bewusst auch mehrere Lieder in einer allgemein verständlichen Sprache aufgenommen wurden, um ein breiteres Publikum anzusprechen (vgl. Kadribegović 1990). Darüber hinaus lässt sich interpretieren, dass die Kombination von *Sevdalinka* mit *Ilahije* und *Kaside* eine tiefere symbolische Bedeutung hatte: Sie verdeutlichte, dass religiöse sowie weltliche Musik nicht als Gegensätze betrachtet werden müssen, sondern gemeinsam das kulturelle Erbe der bosnisch-muslimischen Gemeinschaft widerspiegeln können.

Des Weiteren hebt Kadribegović in einem Zeitungsartikel hervor, dass damit die Verflechtung der *Ilahije* und *Kasida* mit der *Sevdalinka* aufgezeigt werden sollte (vgl. Kadribegović 1990). Ein besonders eindrückliches Beispiel für diese Verbindung war der erste musikalische Beitrag „Kad ja pođoh na Bentbašu“, der von Zekrija Đezić auf Bosnisch angestimmt und dann vom Chor mit derselben Melodie auf Arabisch („Džud bi lutfik, ya Ilahi“) weitergeführt wurde (vgl. Ovčina o. J.). Auf diesen Punkt wird in einem späteren Kapitel (7.1.) näher eingegangen. Diese Verbindung wurde auch durch das Bühnenbild unterstrichen, das bewusst mit traditionellen bosnischen Elementen wie *ćilims* und weiteren folkloristischen Motiven gestaltet wurde, um die Atmosphäre der musikalischen Darbietungen zu verstärken und die kulturelle Identität visuell zu betonen. Eine ausführlichere Analyse des Bühnenbildes erfolgt in einem späteren Kapitel (6.6.).

Ein ebenso wesentlicher Bestandteil des Programms war die Darbietung von *Sevdalinke*, die von drei in Jugoslawien berühmten Sänger:innen interpretiert wurden. Im Gegensatz zum Chor, der in erster Linie aus jungen, weniger bekannten Stimmen bestand, waren diese Sänger:innen in ganz Jugoslawien populär, was einen deutlichen Kontrast zwischen den beiden musikalischen Gruppen schuf:

- Hanka Paldum mit „Alija se do jezera krade“ und „Bajram ide“
- Zehra Deović mit „Mlad se Jusuf oženio“ und „Mejra na tabutu“
- Safet Isović mit „Slavuj ptica mala“ und „Zaplakala stara majka“.

Die Kombination der Genres war also ein zentraler Bestandteil des Programms und stellte eine Brücke zwischen den religiösen und folkloristischen Inhalten her. Zwischen diesen einzelnen Stücken gab es Moderationen, die von dem ebenso bekannten Volkssänger Zekerijah Dezić übernommen wurden. Dezić begleitete das Publikum mit seiner Moderation, die sich durch ihre poetische Tiefe, die kulturell-historische Reflexion und die geschickte Verbindung von *Ilahije*, *Kaside* und *Sevdalinke* auszeichnete, durch den Abend. Auf seine Rolle wird in einem späteren Kapitel (7.1.) noch genauer eingegangen.

Zusätzlich traten weitere bedeutende Musiker:innen auf:

- Der *Saz*-Spieler Muaz Borogovac begleitete die Interpret:innen während des Abends und präsentierte selbst das Stück „Haj puče puška“.
- Omer Pobrić, ein Komponist und als „Maestro der Sevdalinka“ bekannt, begleitete die Sevdalinka-Sänger:innen auf der Ziehharmonika (Sevdalinka.info 2024).

Das Konzertprogramm war somit nicht nur eine musikalische Darbietung, sondern auch ein bewusst kuratiertes Konzept, das verschiedene musikalische Traditionen verband. Durch die Mischung aus bekannten sowie weniger bekannten Elementen wurde ein Publikum angesprochen, das unterschiedliche Hintergründe hatte. Dabei spielte die bewusste Integration von *Sevdalinka* eine besondere Rolle, da sie das Publikum mit vertrauten Klängen abholte und gleichzeitig eine Verbindung zur spirituellen Musik herstellte. Diese durchdachte Programmgestaltung trug wesentlich zur positiven Resonanz des Konzerts bei und verdeutlichte, dass die musikalische Vielfalt als Teil der bosnisch-muslimischen Identität wahrgenommen werden konnte.

6.3. Abfolge des Konzertes

Die Veranstaltung war thematisch und zeitlich abwechslungsreich gestaltet. *Ilahije*, *Kaside* und *Sevdalinke* wurden nicht getrennt voneinander, sondern im Wechsel präsentiert, wodurch eine dynamische und facettenreiche Darbietung entstand. Die Übergänge zwischen den einzelnen Programmpunkten wurden durch kurze Moderationen von Zekerijah Đezić verbunden, die dem Publikum Orientierung boten und den Ablauf strukturierten. Die Veranstaltung begann laut einer Zeitungsanzeige um 19:30 Uhr und dauerte insgesamt etwa eine Stunde und 45 Minuten. Der Eintrittspreis betrug 50 Dinar (Preporod 1990/02: 20). Reservierungen konnten in der Gazi Husrev-beg Medrese oder telefonisch vorgenommen werden, was die bedeutende Rolle dieser Institution in der Organisation des Konzerts unterstreicht. Ursprünglich war nur eine Aufführung am Samstag, dem 17.03.1990, geplant. Aufgrund der hohen Nachfrage wurde jedoch ein zweites Konzert am darauffolgenden Tag angesetzt, das ebenfalls ausverkauft war (Zvao bih te, Gospodaru – ZETRA; 2022, 16:38-16:45).



Abb. 1: Anzeige für das Konzert aus der Zeitung Preporod (1990/02)

Den Auftakt des Abends bildete eine Koranrezitation aus Versen der Surah *Al-Qiyama* (75: 26-40) (dt.: die Auferstehung), vorgetragen von Hafiz Aziz Alili. Diese Form der rezitierten Koranverse entspricht dem traditionellen Format des sogenannten *ašere*, das insbesondere an öffentlichen Orten Anwendung als Eröffnung findet (vgl. islam.ba 2025). Die Rezitation dauerte etwa drei Minuten und 30 Sekunden und leitete über in eine abwechselnde Abfolge von Moderation, *Ilahije*, *Kaside Sevdalinke* sowie instrumentale *Saz*-Darbietungen. Diese bewusste Gestaltung trug dazu bei, den religiösen und kulturellen Charakter des Konzerts hervorzuheben. Der religiöse Teil des Konzerts, bestehend aus der Koranrezitation sowie den *Ilahije* und *Kaside*, nahm mit etwa einer Stunde den größten Zeitraum ein. Dies war naheliegend, da dieser Aspekt das Hauptaugenmerk der Veranstaltung darstellte. Es handelte sich um das erste Mal, dass diese Musikform in dieser Art einem breiten Publikum präsentiert wurde, wodurch ihr eine besondere Bedeutung zukam. Insgesamt wurden 20 *Ilahije* und *Kaside* vorgetragen, davon:

- zwei auf Albanisch,
- vier auf Bosnisch
- sechs auf Türkisch
- sechs auf Arabisch
- eine auf Bosnisch und Türkisch und
- eine auf Bosnisch und Arabisch

Der zweite große Programmteil bestand aus folkloristischen Elementen, insbesondere den *Sevdalinke* und instrumentalen Darbietungen. Dieser Abschnitt dauerte etwa 35 Minuten. Es wurden acht *Sevdalinke* vorgetragen, ergänzt durch kürzere *Saz*-Solos. Den kürzesten Teil des Konzerts stellte die Moderation von *Dezić* dar, die etwa sechs Minuten und 30 Sekunden dauerte und als verbindendes Element zwischen den musikalischen Beiträgen fungierte. (Für eine detaillierte Übersicht der Reihenfolge und der Titel der einzelnen Stücke siehe Anhang.)

Die durchdachte Abfolge des Konzerts, die gezielt zwischen *Ilahije*, *Kaside* und *Sevdalinke* wechselte, verdeutlicht die Intention, die Vielfalt der bosnischen Musiktradition einem breiten Publikum nahezubringen. Während der Schwerpunkt auf religiösen Stücken die kulturelle und spirituelle Bedeutung des Abends betonte, schuf die Integration der *Sevdalinke* und Instrumentalsolos eine Verbindung zwischen spiritueller Andacht und folkloristischer Musikkultur. Die bewusste Entscheidung, das Konzert mit einer Koranrezitation zu eröffnen und die Beiträge in einer dynamischen Reihenfolge zu gestalten, verlieh der Veranstaltung eine dramaturgische Struktur. Zudem unterstrich die Programmgestaltung die zentrale Rolle der Gazi Husrev-beg Medrese als kulturelle Vermittlerin. Die hohe Nachfrage beider

Konzertabende deutet darauf hin, dass das Interesse an einer solchen Veranstaltung über die religiöse Gemeinschaft hinausging und das Konzert als wichtiger Schritt in der öffentlichen Wahrnehmung bosnisch-muslimischer Musik also auch Kultur betrachtet werden kann.

6.4. Künstler:innen des Abends: Auftritte und Rollen

Die Auswahl der Künstler:innen bei der Veranstaltung *Večer ilahija i kasida* zeugt von einer bewussten Zusammensetzung religiöser, folkloristischer und professionell-musikalischer Akteur:innen, deren jeweilige Beiträge verschiedene Facetten bosnisch-muslimischer Musiktraditionen repräsentierten. Während die Integration prominenter *Sevdalinka*-Interpret:innen eine kulturelle Öffnung und Breitenwirksamkeit anstrebte, trugen religiös geschulte Künstler:innen, darunter insbesondere der Chor der Gazi Husrev-beg Medrese, zur spirituellen Tiefe der Veranstaltung bei.

Der Chor der Gazi Husrev-beg Medrese

Ein zentraler Bestandteil der Veranstaltung war der Auftritt des Schüler:innenchors der Gazi Husrev-beg Medrese, der als Teil einer langen Tradition religiöser Musikpflege innerhalb der bosnischen islamischen Bildungseinrichtungen auftritt. Der Chor wurde im Jahr 1932, anlässlich des 400-jährigen Bestehens der Schule, gegründet und trat zunächst bei religiösen Zeremonien wie *Mawlid*-Feiern in Moscheen auf. Es folgten Auftritte bei wichtigen religiösen Manifestationen wie beispielsweise der Eröffnung von muslimischen kulturellen Stätten in Prusac und Višegrad (vgl. GHBM, Traljić 1988: 92). Nach einer Unterbrechung während des Zweiten Weltkriegs wurde er im Jahr 1965 unter dem damaligen Direktor Hazim Tulić wieder ins Leben gerufen (vgl. Zvao bih te, Gospodaru – ZETRA; 2022, 07:01–07:21).

In den 1980er Jahren etablierte sich der Chor, unter der Leitung von Professor Mensur Brdar, als fester Bestandteil religiöser Manifestationen. Zu den bedeutendsten Auftritten dieser Phase zählen etwa die Eröffnung der Zagreber Moschee 1987 sowie die Feierlichkeiten zum 450-jährigen Bestehen der Gazi Hurev-beg Medrese im Jahr 1988, bei denen auch Tonaufnahmen mit Qur'an-Rezitationen, Ilahije und Kaside produziert wurden (vgl. Zvao bih te, Gospodaru – ZETRA; 2022, 08:25–09:03; GHBM, Veladžić & Karić 1988: 116).

Bis zu diesem Zeitpunkt erfolgten die Auftritte des Chors ausschließlich in religiösen Räumen. Die Teilnahme am Konzert *Večer ilahija i kasida* im März des Jahres 1990 stellte somit eine

Art Wendepunkt dar, da hiermit erstmals religiöse Gesänge einem breiten Publikum außerhalb eines rein religiösen Kontexts präsentiert wurden. Das Ereignis markierte den Beginn einer neuen Phase in der öffentlichen Wahrnehmung muslimischer Musiktraditionen in Bosnien und Herzegowina, die sich bis in die Gegenwart fortsetzt. Der Gazi Husrev-beg-Chor nahm damit eine zentrale Rolle als kulturelle Vermittlungsinstanz ein und trug zur nachhaltigen Verankerung religiöser Musikformen im öffentlichen Raum bei. Eine detaillierte Betrachtung der während des Konzerts aufgeführten *Ilahije* und *Kaside*, einschließlich ihrer inhaltlichen und musikalischen Besonderheiten, folgt in Kapitel 7.3.

Die *Sevdalinka*-Interpret:innen des Abends

Neben dem Chor traten beim Konzert auch mehrere prominente Solist:innen auf, deren musikalisches Wirken über die Grenzen Bosniens hinaus bekannt war. Ihre Teilnahme verlieh der Veranstaltung nicht nur größere mediale Aufmerksamkeit, sondern ermöglichte auch eine bewusste Verknüpfung traditioneller sowie populärer Musikstile, wie im Laufe der Arbeit näher beleuchtet wird. Im Folgenden werden die drei wichtigsten Sänger:innen des Abends kurz vorgestellt.

Hanka Paldum (geb. 1956) zählt zu den einflussreichsten Künstlerinnen Bosnien und Herzegowinas sowie des ehemaligen Jugoslawiens. Bekannt sowohl für ihre Darbietung traditioneller bosnischer Lieder als auch als kommerziell erfolgreiche Folksängerin, gelang es ihr, Brücken zwischen der traditionellen *Sevdalinka* und modernen Musikgenres zu schlagen. Die Musikwissenschaftlerin Ljerka Rasmussen (2002: 100) beschreibt sie als eine Schlüsselfigur, die den Übergang von traditioneller Musik zu einer Fusion mit jugoslawischem Rock und anderen populären Genres vorantrieb. In Sarajevo wurde Paldum in den 1960er-Jahren durch *Radio Sarajevo* gefördert, wo sie ethnographisch in die *izvorna muzika* eintauchte und diese Form von traditionellen Liedern aufnahm. Diese Basis wurde zu einem Markenzeichen ihrer Karriere: Paldum integrierte regelmäßig traditionelle Songs in ihre Platten und adaptierte den *Sevdalinka*-Stil in ihr kommerzielles Repertoire. Trotz ihres schnellen Aufstiegs zur kommerziellen Folksängerin in den 1970er-Jahren blieb ihre Bindung zur traditionellen Musik stark, was sie auch durch die stilistische Anpassung ihrer Lieder betonte (vgl. Rasmussen 2002: 100).

Zehra Deović (1938–2015) gehört zu den bekanntesten Interpretinnen der *Sevdalinka* im 20. Jahrhundert. Geboren in Foča, begann sie ihre Karriere bei *Radio Sarajevo*, wo sie schnell als Solistin bekannt wurde (vgl. Kujundžić 2020: 149f). Ihre musikalische Laufbahn war geprägt von einer tiefen Hingabe zur *Sevdalinka*, die sie durch zahlreiche Aufnahmen und internationale Anerkennung verbreitete. Zu ihren bekanntesten Liedern gehören „Da sam ptica“ und „Kraj šimšira“. Kurze Zeit nach dem Konzert 1990, veröffentlichte sie das Album „Kad procvatu behari“ gemeinsam mit dem Chor der Gazi-Husrev-beg Medrese. Das unter dem bekannten Label Jugoton erschienene Album enthielt neben *Sevdalinke* auch *Ilahije* und *Kaside*, was seine Vielfalt und Bedeutung für die bosnische Musikkultur unterstreicht (vgl. Kujundžić 2020: 149f). Deović widmete ihre Karriere der Bewahrung und Verbreitung der *Sevdalinka*, wobei ihre Teilnahme am Konzert von 1990 ihre Rolle als eine der führenden Vertreterinnen dieses Genres verdeutlichte.

Safet Isović (1936–2007), geboren in Bileća, gilt als einer der bedeutendsten Interpreten der *Sevdalinka* im 20. Jahrhundert. Seine Karriere begann in den 1950er-Jahren bei Radio Sarajevo, wo er mit renommierten Musiker:innen wie Ismet Alajbegović Šerbo und Jovica Petković zusammenarbeitete (vgl. Kujundžić 2020: 143). Isović prägte die *Sevdalinka* nachhaltig, indem er traditionelle Lieder nicht nur authentisch interpretierte, sondern auch durch ornamentale Gesangstechniken bereicherte, die den Ausdruck sowie die emotionale Tiefe dieses Genres erweiterten (vgl. Imamović 2017: 122). Seine Innovationen machten ihn zu einem Vorreiter der modernen *Sevdalinka*, ohne dass er ihre traditionellen Wurzeln aufgab.

Neben den im Mittelpunkt stehenden Vokalinterpret:innen traten auch weitere Musiker auf, darunter Muaz Borogovac, der mit dem *Saz* ein Solo-Stück präsentierte, sowie Omer Pobrić, der als Akkordeonbegleiter bei mehreren *Sevdalinke* auftrat. Zwar nahmen sie im Vergleich zu den prominenten Solist:innen des Abends eine weniger zentrale Rolle ein, doch leisteten sie einen wesentlichen Beitrag zur musikalischen Vielfalt und stilistischen Rahmung der Veranstaltung.

Zusätzlich zu den musikalischen Darbietungen der Sänger:innen ist auch der Moderator des Abends, Zekerijah Đezić, als eine zentrale Figur der Veranstaltung zu erwähnen. Seine biografische Verortung und seine kulturelle Bedeutung trugen wesentlich zur Wirkung des Konzerts bei. Zekerijah Đezić (1937–2002) war ein profilierter Interpret der *Sevdalinka* und wurde insbesondere durch seine sanfte Stimme sowie seine langjährige Tätigkeit bei *Radio Sarajevo* einer breiten Öffentlichkeit bekannt. Geboren in Janja, absolvierte er ein

Pädagogikstudium und arbeitete anschließend als Radiosprecher, bevor er sich ganz der Musik widmete. Seine erste Schallplatte erschien im Jahr 1965 beim Label *Jugoton*, auf der sich unter anderem das Lied „Bosno moja, lijepih planina“ befand. Đezić war nicht nur Sänger, sondern auch Liedtexter und Komponist, etwa des bekannten Liedes „Razbolje se šimšir list“ (vgl. Kujundžić 2020: 147). Auch wenn er an diesem Abend nicht als Sänger auftrat, war er für vermutlich alle Anwesenden im Publikum ein bekanntes Gesicht, insbesondere durch seine langjährige Präsenz als Sänger im Rundfunk. Seine poetische Sprache und kulturelle Verankerung trugen wesentlich zur besonderen Atmosphäre der Veranstaltung bei. Eine detaillierte Analyse seiner Moderation erfolgt in Kapitel 7.1.

6.5. Zusammensetzung des Publikums und Zuschauer:innenzahlen

Die visuelle Ebene des Konzerts spielte eine zentrale Rolle in der Gesamtwirkung der Veranstaltung. Sie diente nicht nur der ästhetischen Gestaltung, sondern erfüllte auch symbolische sowie kulturelle Funktionen. Im Folgenden werden einzelne Elemente dieser Inszenierung detailliert betrachtet, darunter die Platzierung der Bühne, die Kleidung der Beteiligten, der Einsatz von Requisiten sowie die gezielte kulturelle Darstellung des bosnischen Alltags.

Die Bedeutung des Konzerts lässt sich nicht nur an seinem musikalischen Programm ablesen, sondern auch an der Zusammensetzung des Publikums. So ist zu beachten, welche gesellschaftlichen Gruppen vertreten waren, was anhand des Kleidungsstils und des Alters möglicherweise abzuleiten ist. Davon ausgehend, lässt sich erahnen, welche Kreise das Konzert ansprach und welche Botschaft es ausstrahlte. Die Konzertaufnahmen zeigen, dass sich ein Großteil des Publikums aus älteren Männern und Frauen sowie Menschen mittleren Alters zusammensetzte. Ein beträchtlicher Teil trug traditionelle bosnisch-muslimische Kleidung. Viele ältere Frauen sind mit *šamije* („Kopftuch“) und *dimije* („Pumphosen“) zu sehen, während ältere Männer oft *francuzice/beretke* („Baskenmützen“) oder weiße Gebetskappen (*bjelice*) tragen (siehe Abbildungen). Jüngere Besucher:innen waren dagegen meist westlicher gekleidet. Diese Vielfalt spiegelt sich auch in Lauševićs Beschreibung der Konzertprozession wider: Demnach war die Kleidung nicht nur Ausdruck individueller Lebensweise, sondern wurde von außen auch als „a certain kind of silent demonstration of 'Islamness'“ wahrgenommen (Laušević 1996: 126).



Abb. 2: Ein Teil des Publikums (*Večer ilahija i kasida – Zetra 1990; 50:19*)

Auch Tone Bringa hebt in ihrer ethnografischen Untersuchung zu muslimischem Dorfleben in Zentralbosnien hervor, dass Kleidungsstücke wie die *dimije* im späten Sozialismus mit einer zunehmend starken symbolischen Bedeutung aufgeladen waren. Sie galten als Ausdruck kollektiver muslimischer Identität und wurden, vor allem von urbanisierten Muslim:innen und Nicht-Muslim:innen, teils als rückständig oder „orientalisch“ wahrgenommen (vgl. Bringa 1995: 62ff). Während sich jüngere Frauen in Städten tendenziell westlicher kleideten, trugen viele Frauen auf religiösen Anlässen *dimije*. Auch die von Bringa erwähnte Baskenmütze, die ältere Männer etwa beim Besuch der Moschee trugen, wurde als männliches Pendant zu den *dimije* gelesen – als Zeichen von Gruppenzugehörigkeit und kultureller Kontinuität (vgl. Bringa 1995: 65f). Dass diese Kleidungsstücke auch beim Zetra-Konzert sichtbar waren, kann demnach als Ausdruck einer kollektiven Artikulation muslimischer Zugehörigkeit gelesen werden, die sich bewusst in der Öffentlichkeit zeigte – ohne dabei zwangsläufig Ausdruck religiöser Orthodoxie zu sein. In einem zeitgenössischen Artikel der Zeitung *Preporod* heißt es, die Straßen und Plätze der Stadt hätten sich in eine „lebendige menschliche Flut“ verwandelt, gefüllt mit „einer prachtvollen Vielfalt an Kleidung, Gesichtern, Bewegungen und Stimmen“ (vgl. Kadribegović 1990). Diese Beschreibung verdeutlicht, dass das Konzert also nicht nur als musikalisches Ereignis, sondern auch als Ausdruck kollektiver Zugehörigkeit und kulturell-religiöser Identität verstanden wurde.



Abb. 3: Das Publikum und die Bühne (NF-751)

Neben dem älteren Publikum war jedoch auch ein beträchtlicher Anteil jüngerer bzw. westlicher gekleideter Besucher:innen anwesend. Kadribegović zufolge waren auch nicht-muslimische Zuschauer:innen sowie „nicht-praktizierende“ Muslim:innen unter den Anwesenden vertreten (vgl. Kadribegović 1990). Die Präsenz jüngerer, westlich orientiert gekleideter Besucher:innen sowie prominenter nicht-muslimischer Persönlichkeiten deutet darauf hin, dass das Konzert sowohl kulturelle als auch gesellschaftliche Grenzen zu überschreiten vermochte. Diese Vielfalt spiegelte die multikulturelle Realität Bosniens und Herzegowinas wider und unterstrich die verbindende Kraft der Musik. Wie Kadribegović feststellt, waren auch prominentere Persönlichkeiten wie Juraj Martinović, dem damaligen Bürgermeister von Sarajevo, und Dr. Zvonimir Šteneka, dem Vorsitzenden der Kommission für die Beziehungen zu religiösen Gemeinschaften des Exekutivrats der SR Bosnien und Herzegowina anwesend, was die gesellschaftliche sowie politische Tragweite des Konzerts unterstreicht (vgl. Kadribegović 1990). Dass ein nicht-muslimischer Bürgermeister und ein Vertreter einer säkularen staatlichen Institution das Konzert besuchten, könnte darauf hindeuten, dass dieses Ereignis nicht ausschließlich als religiöse Veranstaltung wahrgenommen wurde, sondern zumindest nicht exklusiv für Muslim:innen vorgesehen war. Vielmehr schien es eine Brücke zwischen verschiedenen gesellschaftlichen Gruppen und Institutionen zu schlagen. Die Mischung aus traditionell gekleideten, älteren Besucher:innen und jüngeren, westlich orientierten Teilnehmer:innen, ergänzt durch prominente politische und religiöse Persönlichkeiten zeigt, dass das Konzert sowohl kulturelle als auch gesellschaftliche

Grenzen überschritt. Es demonstrierte die Fähigkeit der bosnischen Muslim:innen, ihre kulturelle Identität selbstbewusst und öffentlich zu präsentieren, ohne dabei die multikulturelle Realität Jugoslawiens auszuklammern.

Neben der Zusammensetzung des Publikums geben auch die Zuschauerzahlen Aufschluss über die gesellschaftliche Bedeutung des Konzerts. Die Angaben zur Zuschauer:innenzahl variieren, je nach Quelle. Aziz Alili sprach in der Filmdoku „Zvao bih te Gospodaru“ von über 30.000 Zuschauer:innen, verteilt auf zwei Konzertabende (vgl. Zvao bih te, Gospodaru – ZETRA, 2022; 20:50-21:22). Zeitungsberichte nennen hingegen eine Zahl von über 20.000 Besucher:innen. Die offizielle Website der Zetra-Halle gibt eine maximale Kapazität von etwa 15.000 Plätzen an (vgl. www.oczetra.ba). Sejfidin Hodžić, ein damaliges Mitglied des Chors, betonte, dass ein solches Doppelereignis zuvor lediglich von der jugoslawischen Pop-Ikone Lepa Brena erreicht worden sei (vgl. Zvao bih te, Gospodaru – ZETRA, 2022; 25:01-25:13).

Diese Zuschauer:innenzahlen verdeutlichen nicht nur den großen Erfolg des Konzerts, sondern auch dessen symbolische sowie gesellschaftliche Bedeutung. Dass ein religiös inspiriertes Konzert diese Kapazität vollständig füllte und auf bis zu 30.000 Menschen geschätzt wird, verweist auf ein enormes Interesse an einer Veranstaltung, die religiöse, kulturelle und gesellschaftliche Dimensionen miteinander verband – insbesondere vor dem Hintergrund, dass religiöse Musik im öffentlichen Raum zuvor weitgehend marginalisiert war.

6.6. Visuelle Gestaltung und symbolische Inszenierung

Das Bühnenbild des Konzerts war mehr als bedeutungslose Kulisse. Es fungierte als bewusste Inszenierung bosnischer Kultur und verband religiöse sowie alltägliche Elemente bosniakischer Kultur. Dabei waren sowohl die Platzierung der Bühne als auch die eingesetzten Requisiten und Dekorationen zentral. Durch die visuelle Gestaltung und die symbolischen Handlungen während des Konzerts wurde eine Botschaft von Gemeinschaftssinn, kultureller Selbstverortung und kollektiver Identität vermittelt, wie in den folgenden Unterkapiteln näher ausgeführt.

6.6.1. Platzierung und Funktion der Bühne

Die Bühne war in der Mitte der Zetra-Halle platziert, sodass die Zuschauer:innen von allen Seiten Zugang zur Darbietung hatten. Im Interview erinnert sich Dragan Cicović: „Dugo smo razmišljali kako postaviti scenu. Zetra je ogromna. I onda kad smo došli na ideju da scenu postavimo u sredinu mnoge stvari su se otvorile“ (Zvao bih te, Gospodaru – ZETRA, 2022; 14:04-14:16). Es ist also davon auszugehen, dass die hohe Besucher:innenzahl ein Problem in der Planung sowie Durchführung darstellten, die mit der zentralen Platzierung der Bühne gelöst wurde. Die Bühne selbst wurde mit traditionellen bosnischen Kilims ausgelegt, die für die Chormitglieder als Sitzunterlage dienten. Zwei große „orientalisch“ anmutende Teppiche dienten als weitere dekorative Elemente, die die Bühne optisch aufwerteten und gleichzeitig die Verbindung zur bosnischen Wohnkultur und ästhetischen Traditionen verdeutlichten. Die bewusste Gestaltung der Bühne verstärkte so den Eindruck einer kollektiven, kulturellen Repräsentation.



Abb. 4: Blick auf die Bühne (NF-736)

Darüber hinaus lässt sich die Wahl der Zetra-Halle – ein ehemals olympischer Veranstaltungsort mit symbolischer Bedeutung, als Teil dieser Inszenierung deuten. Auch wenn es sich nicht um ein Fußballstadion handelte, wie es bei späteren Konzerten üblich wurde, war die Zetra ein bedeutender öffentlicher Raum (vgl. Laušević 1996). Wie Laušević ebenso festhält, war die zunehmende Popularität von *Ilahije* nicht primär auf ihre musikalische

Qualität zurückzuführen, sondern muss im Kontext der politischen Umbrüche und der symbolischen Reartikulation von Identität in Jugoslawien verstanden werden (1996: 125). Die Wahl eines solchen öffentlichen Ortes verdeutlicht somit den Wandel von *Ilahije*: weg von einem ursprünglich intimen, spirituellen Rahmen hin zu einer öffentlich zelebrierten Form kollektiver Identität.

6.6.2. Kleidung der Künstler:innen und Chormitglieder

Bei der Kleidung der Chormitglieder handelte es sich um Volkstrachten und stellte die regionale sowie religiöse Zugehörigkeit visuell in den Vordergrund. Die männlichen Mitglieder trugen rote Fes, *šalvare* („Pluderhosen“), Blusen, kurze Westen sowie breite Kummerbunde, während die Frauen kleine Fes, *šamije* („Kopftücher“), *dimije* („Pumphosen“) und bestickte Blusen mit langen Ärmeln trugen. Diese Kleidung war symbolisch aufgeladen: Sie spiegelte einen Rückgriff auf Elemente der osmanischen und bosnisch-muslimischen Tradition wider. Zeitgenössische Beobachter:innen wie Čehajić (1990) verwiesen auf die Wiederkehr des Fes als Symbol bosnisch-muslimischer Identität im Publikum selbst. Die Interpret:innen der *Sevalinka* waren zeitgemäßer gekleidet und trugen keine offensichtlich muslimische oder bosniakische Kleidung. Eine Ausnahme bildet der *Saz*-Spieler Muaz Borogovac, welcher dieselbe folkloristische Bekleidung wie auch die männlichen Chormitglieder trug.

Ein Mitglied des Chors, Fatima Tinjak, beschreibt rückblickend: „Naša nošnja sa obzirom da [...] je ovo negdje bilo jedan vid kulturne, kulturno-vjerske manifestacije, naša nošnja je bila tako [...] u skladu sa sevdalinkama koje su bile izvođene [...]“ (Zvao bih te, Gospodaru – ZETRA, 2022; 22:16-22:30). Damit deutet Tinjak an, dass die Kleidung nicht zufällig gewählt wurde, sondern sich stilistisch an der Ästhetik der *Sevdalinka*-Tradition orientierte, die beim Konzert ebenfalls musikalisch präsent war. In diesem Zusammenhang sei ergänzend auf Bringas Beobachtungen verwiesen, die bereits gezeigt haben, dass Kleidungsstücke wie *dimije* oder bestimmte Kopfbedeckungen in der späten sozialistischen Periode zunehmend als Ausdruck kollektiver muslimischer Identität gelesen wurden (vgl. Bringa 1995: 62ff). Die visuelle Gestaltung war somit nicht nur religiös, sondern auch kulturell konnotiert und verwob unterschiedliche Ebenen der Identitätsdarstellung zu einem einheitlichen Bild. Laušević weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass nicht nur die Musik, sondern auch die visuelle Darstellung solcher Konzerte starke nationale Gefühle hervorrufen können und nostalgische

Vorstellungen eines idealisierten Glaubens- und Gesellschaftsbildes wachrufen (Laušević 1996: 127). Dabei handelt es sich um eine Interpretation, die weniger aus den Erfahrungen der Teilnehmenden hervorgeht, sondern stärker eine nachträgliche Außenperspektive auf solche Veranstaltungen erkennen lässt.



Abb. 5: Die Bekleidung der Chormitglieder (NF-3631)

Insgesamt wurde durch die Kleidung nicht nur ein Bezug zur religiösen Praxis hergestellt, sondern auch eine symbolische Brücke zwischen Tradition, kultureller Erinnerung und moderner Repräsentation geschlagen. Die Inszenierung wirkte dadurch integrativ und identitätsstiftend – nicht nur für die Beteiligten auf der Bühne, sondern auch für das Publikum, das sich in dieser Ästhetik wiedererkennen konnte.

6.6.3. Requisiten und visuelle Symbolik

Neben der musikalischen Darbietung spielte auch die visuelle Gestaltung der Bühne eine zentrale Rolle. Durch gezielt platzierte Requisiten wurden kulturelle Botschaften vermittelt, die tief in der bosnisch-muslimischen Tradition verwurzelt sind. Im Zentrum des Chorkreises befanden sich Blumentöpfe sowie eine *mangala*, ein traditioneller Kupferbehälter, der historisch zur Erwärmung von Getränken wie Kaffee oder Tee sowie zum Entzünden von Wasserpfeifen genutzt wurde (vgl. Madžarević o. J.). Die *mangala* kam im 16. Jahrhundert mit

den Osmanen nach Bosnien und Herzegowina und entwickelte sich zu einem kunsthandwerklichen Objekt mit sowohl praktischer als auch dekorativer Funktion. In wohlhabenden Haushalten war sie oft kunstvoll verziert und diente zum Beheizen von Wohnräumen, zur Speisenerwärmung oder zur Kaffeezubereitung (vgl. Bošnjački institut 2025). Beim Konzert wurde sie rein dekorativ eingesetzt, als kulturelles Symbol, das visuell auf das osmanische Erbe verweist. Ihre zentrale Platzierung auf der Bühne betonte dabei die Bedeutung ästhetischer sowie traditioneller Elemente, wie sie in der bosnischen Alltagskultur verankert sind bzw. waren und häufig mit Gastfreundschaft assoziiert werden.

In einer der Bühnenecken saß der Moderator Zekerijah Đezić gemeinsam mit dem Saz-Spieler Muaz Borogovac auf einem *peškun*, einem traditionellen Möbelstück, das als niedriger Sitz- oder Beistelltisch fungiert. Das Möbelstück selbst stellt ein prägendes Element traditioneller osmanischer Inneneinrichtungen dar. In Bosnien wird der *peškun* in der Regel aus Walnussholz gefertigt und kunstvoll mit geometrischen oder floralen Mustern verziert (vgl. Bošnjački institut 2024). Ähnliche Möbel wurden auch von den Sänger:innen Hanka Paldum, Zehra Deović und Safet Isović sowie dem Akkordeonspieler Omer Pobrić verwendet. Ihre Präsenz auf der Bühne betonte die Anbindung an ein kulturelles Erbe, in dem, laut Bringa, Gastfreundschaft und Intimität sowie symbolische Kontinuität eine zentrale Rolle einnehmen (vgl. Bringa 1995). Insgesamt trugen die symbolische Auswahl und Platzierung dieser Requisiten wesentlich zur kulturellen Inszenierung des Konzerts bei und verliehen ihm eine visuelle Tiefe, die über die musikalische Dimension hinausging.

6.6.4. Die kulturelle Inszenierung des bosnischen Kaffees

Ein weiterer symbolischer Akt innerhalb des Bühnenprogramms war die demonstrative Zubereitung sowie das Servieren von bosnischem Kaffee (*bosanska kahva*) (vgl. Večer ilahija i kasida – Zetra, 1990; 50:58-52:30). Ein Paar in bosniakischer Volkstracht bringt den Kaffee auf einem Tablett, serviert in einer *džezva* („traditionelle Kaffeekeanne“) und *fildžan* („kleine Kaffeeassess“), sichtbar für das gesamte Publikum. Diese Szene kann somit als bewusste folkloristische Einlage gedeutet werden.

Kaffeetrinken ist im Kontext eines Konzerts keineswegs üblich. Umso bedeutsamer ist es, dass dieses Element als Teil eines Alltagsrituals in das Bühnenbild integriert wurde. In diesem Rahmen fungierte Kaffee als visuelles sowie symbolisches Medium, um zentrale Werte wie Gastfreundschaft, Geselligkeit und kulturelle Kontinuität zu betonen. Möglicherweise wirkte dieser Moment auf viele Besucher:innen auch wie eine vertraute Geste, die das Konzertgeschehen mit Alltagserfahrungen verband und emotionale Nähe herstellte. Wie Amra Madžarević festhält, bedeutet eine Einladung zum Kaffee in Bosnien weit mehr als den einfachen Konsum eines Getränks: „Kada vas neko u Bosni pozove na kahvu [...] to znači mnogo više. [...] Kahvom započinjemo dan, kahvom dočekujemo i ispraćamo goste“ (Madžarević o. J.). Weiters beschreibt sie den Wandel des *kahvenisanje*, dem gemeinschaftlichen Kaffeetrinken, von einer ursprünglich öffentlichen Praxis in *kahvane/kafane* hin zu einer zunehmend häuslich geprägten sozialen Handlung: „Kahva se dolaskom u naše krajeve [...] konzumirala pretežno u kahvanama/kafanama, a nešto kasnije u kućama“ (ebd.). Auch in dieser historischen Verschiebung zeigt sich die emotionale sowie soziale Bedeutung des Kaffees, die in der Zetra-Halle in einen neuen, öffentlich-symbolischen Kontext übertragen wurde. Durch diese symbolische Handlung wurde der bosnische Kaffee nicht nur als Element alltäglicher Praxis, sondern auch als Träger kultureller Identität inszeniert, der auf der Bühne eine symbolische Brücke zwischen privatem Alltag, kulturellem Selbstverständnis und kollektiver Zugehörigkeit schlug.

7. Vertiefende Analyse und kulturelle Einordnung

Während das vorherige Kapitel die visuelle und performative Gestaltung des Konzerts in den Mittelpunkt stellte, widmet sich dieses abschließende Kapitel einer vertieften Analyse der inhaltlichen, musikalischen und gesellschaftspolitischen Dimensionen der Veranstaltung. Im Zentrum stehen dabei sowohl die einzelnen Beiträge und ihre Inszenierung als auch die kulturelle sowie politische Bedeutung des Konzerts im Kontext der späten 1980er und frühen 1990er Jahre in Bosnien und Herzegowina.

7.1. Die Moderation von Zekerijah Đezić

Zekerijah Đezić, ein bekannter Interpret der *Sevdalinka* und Moderator des Konzerts, spielte eine zentrale Rolle bei der Vermittlung der kulturellen und spirituellen Botschaften dieses Abends. Seine Moderation verband verschiedene Musiktraditionen und bot dem Publikum eine tiefgreifende Reflexion über die kulturelle sowie historische Bedeutung der dargebotenen Stücke.

Đezić beginnt seine Moderation mit einer Hommage an Sarajevo. Er beschreibt die Stadt als einen einzigartigen Ort, an dem sich „die Seiten der Welt“ treffen und vermischen: „Nešto je moguće samo u istočnim gradovima. Nešto samo u zapadnim, sjevernim ili južnim. A nešto jedino u Sarajevu“ (Večer ilahija i kasida – Zetra, 1990; 04:39-04:48). Mit diesen Worten hebt er die Besonderheit Sarajevos hervor und betont seine historische und kulturelle Einzigartigkeit. Er beschreibt die Stadt als einen Raum, in dem unterschiedliche Kulturen, Religionen sowie Sprachen seit Jahrhunderten koexistieren, wie in diesem Ausschnitt deutlich zu erkennen ist: „To čudesno jedinstvo na drugim stranama ne spojivih suprotnosti, ta kuća naroda, jezika, kultura i običaja. Prostoru kojem niti jednoj humanoj ideji nije tijesno, to tako Sarajevo zaslužuje punu pažnju i svaku hvalu“ (05:30-05:48).

Diese religiöse, sprachliche und kulturelle Vielfalt diente nicht nur als Hommage an Sarajevo, sondern wird von Đezić auch mit den musikalischen Inhalten des Abends verbunden. Das zentrale Thema seiner Moderation war die enge Verbindung zwischen den religiösen *Ilahije* und *Kaside* sowie den profanen *Sevdalinka*. Er betonte, dass „Sevdalinke i balade, neprocjenjivi kulturni rezultat ovoga podneblja, dobrim dijelom su oblikovane zahvaljujući životu i intenzivnom prisustvu ilahija i kasida“ (Večer ilahija i kasida – Zetra, 1990; 06:26-06:39). Diese Aussage verdeutlicht die gegenseitige Beeinflussung dieser Musiktraditionen

und zeigt, dass die *Sevdalinka*, aber auch die *Ilahije* und *Kaside*, nicht isoliert betrachtet werden kann, wie auch in den vorangegangenen Kapiteln zu diesen Musikformen genauer beleuchtet wurde. Vielmehr ist sie tief in die spirituelle und kulturelle Landschaft Bosnien und Herzegowinas eingebettet. Des Weiteren beschreibt er in seiner Anfangsrede, das Konzert als „prvorazredan kulturni čin“, welcher für einige ein „otkriće za druge poznat i blizak zvuk“ sein würde (05:57-06:07). Diese Aussage verdeutlicht, dass *Ilahije* und *Kaside* für einen Teil des Publikums noch relativ unbekannt waren, während sie für andere bereits zur kulturellen Alltagserfahrung gehörten. Ihre Präsentation im Rahmen des Konzerts lässt daher auf ein breites Interesse und eine gewisse kulturelle Neugier schließen.

Besonders eindrucksvoll ist Đezićs Übergang vom gesprochenen Wort zum Gesang. Mit der *Sevdalinka* „Kad ja pođoh na Bembašu“, die im Volksmund als Hymne Sarajevos gilt, leitete er über zu einer *Ilahija* auf Arabisch („Džud bi lutfik, ya Ilahi“), die vom Chor fortgesetzt wurde (06:54-07:09:17). Diese künstlerische Entscheidung unterstreicht erneut die enge Verbindung zwischen weltlicher sowie religiöser Musik und zeigte, wie beide Traditionen gemeinsam eine einzigartige kulturelle Identität formen, denn die Melodie der *Sevdalinka* und *Ilahija* ist identisch und wird somit im religiösen als auch in weltlichen Kreisen verwendet. Darüber hinaus verleiht Zekerijah Đezićs Gesang seiner Moderation eine persönliche und authentische Note, da er zu dieser Zeit ein prominenter *Sevdalinka*-Interpret ist.

Er hebt auch die kulturelle und künstlerische Bedeutung von *Ilahije* und *Kaside* als wichtige religiöse Ausdrucksform der muslimischen Gemeinschaft in Bosnien und Herzegowina hervor, die auch in den Traditionen anderer ethnischer und religiöser Gemeinschaften in Jugoslawien Spuren hinterlassen haben soll:

Ilahije i kaside jesu pobožne i didaktičke pjesme, koje neovisno o njihovom porijeklu kasnije preobražajima i uticajima na druge književne oblike i druge i drugačije tradicije predstavljaju najreprezentativniju umjetnički rezultat Muslimana ovog prostora. [...] Nema nikakve sumnje u to da je riječ o eminentnoj muslimanskoj baštini ali ovaj fenomen nije tako jednostavan. U tradiciji i ostalih zajednica u Bosni i Hercegovini i drugim krajevima naše zemlje, vidan je neizbrisljiv i nezamjenljiv trag i uticaj ilahija i kasida. (09:19-10:10)

Damit unterstreicht er die Rolle dieser Musikstile als verbindendes Element, das unterschiedliche kulturelle sowie spirituelle Welten miteinander verknüpft. Seine Verweise auf die göttlichen Attribute im Islam: „der Allhörende“ (*Es-Semī‘a*), „der Allsehende“ (*El-Besīr*) und „der Allwissende“ (*El-Alīm*) verankern die Musik zudem in einem theologischen Rahmen

(10:15-10:33). Diese Verbindung macht deutlich, wie die Musik nicht nur eine ästhetische, sondern auch eine spirituelle Funktion hat, die in der bosnisch-muslimischen Kultur verankert ist. Darüber hinaus verleiht Đezićs doppelte Rolle als Moderator und *Sevdalinka*-Sänger seiner Rede eine besondere Dynamik. Einerseits fungiert er als Vermittler der religiösen und kulturellen Botschaften von *Ilahije* und *Kaside*, andererseits bringt er durch seine Identität als *Sevdalinka*-Interpret die enge Verbindung zwischen spiritueller und weltlicher Musik zum Ausdruck. Dies macht deutlich, dass Musik nicht nur ein Medium zur Übermittlung von spirituellen Werten, sondern auch ein Brückenbauer zwischen verschiedenen kulturellen sowie musikalischen Welten sein kann. Đezićs Ansprache scheint damit nicht nur die Vielfalt und Tiefe der bosnischen Musikkultur zu illustrieren, sondern auch ihr Potenzial, als verbindendes Element in einer kulturell und religiös pluralen Gesellschaft zu wirken.

Ein weiterer Schwerpunkt seiner Moderation lag auf der Verteidigung der *Ilahije* und *Kaside* als kulturelle Errungenschaften. Zekerijah Đezić weist darauf hin, dass diesen Liedern oft literarische Schwächen wie „amaterizam“ und „naivnost“ vorgeworfen würden, er jedoch betont, dass eine solche Kritik ihre tiefere Bedeutung verkenne. Indem er sie als „nezaobilazna civilizacijska tekovina“ bezeichnet, stellte er klar, dass *Ilahije* und *Kaside* nicht lediglich einfache Lieder sind, sondern wesentliche Bestandteile einer klar erkennbaren, wenn auch nicht strikt abgeschlossenen muslimischen Tradition, die sich im kulturellen Gefüge Bosnien-Herzegowinas fest verankert haben. Đezić unterstreicht die Funktion dieser Lieder als Teil eines kollektiven Erbes, das nicht isoliert betrachtet werden könne, sondern in enger Verbindung zu den spirituellen, kulturellen und sozialen Praktiken stehe. Durch diese Aussage positionierte er *Ilahije* und *Kaside* als kulturelle sowie soziale Phänomene, die weit über ihre religiöse Funktion hinausreichen. Er betonte, dass diese Lieder nicht nur Ausdruck der „zahvalnosti i aška“, also der Dankbarkeit und Liebe zu Gott und dem Propheten, sind, sondern auch eine bedeutende gesellschaftliche Rolle spielen. Đezić beschrieb sie als Werkzeuge zur Schaffung eines besonderen sozialen „Milieus“, das Respekt, Freundschaft und Ehrlichkeit fördert (30:50-31:37). In diesem Zusammenhang verwies er auf die Werte, die in diesen Liedern zum Ausdruck kämen, und zeigte auf, dass sie sowohl religiöse als auch universelle Botschaften transportieren. Diese Werte hebt auch Rizvić (1994: 16) im Hinblick auf die Funktion von *Kaside* hervor.

Besonders bemerkenswert ist die Betonung Đezićs, dass die Tradition dieser Lieder zwar klar identifizierbar („prepoznatljiva“), jedoch nicht streng von anderen Traditionen getrennt ist („ne

i strogo odvojena“) (30:50-31:07). Demnach sind sie nicht nur ein Symbol der muslimischen Kultur zu betrachten, sondern auch als integraler Bestandteil eines kulturellen Austauschs, der die Vielfalt und den Reichtum Bosniens widerspiegelt. Damit könnte Đezić gezielt das nicht-muslimische Publikum angesprochen haben und lädt somit dazu ein, die *Ilahije* und *Kaside* auf sich wirken zu lassen und nicht ausschließlich als rein muslimische Musikform wahrzunehmen.

Đezić hebt in seiner Moderation ebenso die einzigartige emotionale und kulturelle Qualität der präsentierten „Musik“ hervor, die er mit dem Ausdruck „ono nešto“ beschreibt – ein schwer definierbares, aber tief empfundenes Gefühl, das diese Lieder auszeichnet. Damit meint er, wie er selbst erläutert, ein besonderes, eindringliches und zugleich intimes Gefühl, das diese Lieder auszeichnet und das sich unabhängig von der Sprache entfaltet – sei es Arabisch, Türkisch, Albanisch oder „našem“ (52:27-53:01). Diese universelle Resonanz, die die Musik hervorruft, spiegle ihre Fähigkeit wider, kulturelle und sprachliche Grenzen zu überschreiten und eine tiefe Verbindung mit den Zuhörer:innen herzustellen. Damit schien er die universelle Anziehungskraft dieser Musik und ihre Fähigkeit, Menschen über kulturelle und sprachliche Grenzen hinweg zu verbinden, zu unterstreichen. Diese Aussage könnte auch als subtile Aufforderung an das Publikum verstanden werden, sich auf fremde sowie vielleicht zunächst unbekannte Sprachen und Kulturen einzulassen. Gleichzeitig übt er jedoch Kritik an zeitgenössischen Musikstilen, die er als hastig, oberflächlich und ohne die gleiche emotionale Tiefe beschreibt, wodurch er sowohl die künstlerische als auch die spirituelle Bedeutung von *Ilahije*, *Kaside* und *Sevdalinka* hervorhebt. Zudem betont Đezić in einem kurzen Abschnitt seiner Moderation ausdrücklich die *Sevdalinka* und deren unübertroffene Meister:innen, also Iović, Deović und Paldum. Er beschreibt die *Sevdalinka* als eine erhabene Musikform, die von einem tiefen Bewusstsein für höhere Werte inspiriert ist und über rein hedonistische oder selbstsüchtige Motive hinausgehe. Dabei erkennt er jedoch an, dass auch „bekrije“ (Saufbolde) das Recht hätten, sich die *Sevdalinka* anzueignen, indem sie ihre eigenen Geschichten und Emotionen in diese Liederform einfließen lassen (01:09:00-01:09:39). Durch diese scheinbar universelle Zugänglichkeit lobt Đezić die *Sevdalinka* als ein kulturelles Erbe, das sowohl tiefgründige als auch weltliche Erfahrungen einfängt und eine Verbindung zwischen verschiedenen Lebenswelten schafft.

Đezićs Moderation stellte ein zentrales Bindeglied zwischen den kulturellen, religiösen und musikalischen Elementen des Abends dar. Seine poetischen Überleitungen, theologisch fundierten Reflexionen und seine doppelte Rolle als *Sevdalinka*-Sänger verliehen seiner

Vermittlung besondere Tiefe. Das Konzert wurde so nicht nur als religiöses oder kulturelles Ereignis erlebbar, sondern als vielschichtiges gesellschaftliches Statement, das Vielfalt, Einheit und Respekt betonte und die bosnisch-muslimische Kultur als integralen Teil der jugoslawischen Gesellschaft positionierte.

7.2. Die Rolle der *Sevdalinka* im Konzert

Die *Sevdalinka* zeichnet sich nicht nur durch ihre emotionale Tiefe und narrative Vielfalt aus, sondern auch durch ihre thematische Spannbreite, die überwiegend weltliche, vereinzelt aber auch religiöse Inhalte umfasst, wie auch beim Konzert zu hören war. Zwar lag der inhaltliche Fokus der Veranstaltung, wie bereits der Titel *Večer ilahija i kasida* nahelegt, klar auf geistlicher Musik, dennoch entschied man sich bewusst dafür, auch populäre *Sevdalinke* von bekannten Interpret:innen in das Programm aufzunehmen. Diese Entscheidung diente offenbar dazu, dem Publikum eine Verbindung zu bereits vertrauten musikalischen Elementen zu bieten und so eine breitere Identifikation mit dem Konzertprogramm zu ermöglichen. Im Zentrum stand dabei die bewusste Auswahl spezifischer Lieder, die sowohl emotional ansprechend als auch kulturell tief verankert waren. Gleichzeitig trugen die beteiligten Sänger:innen durch ihre Bekanntheit und Interpretationen wesentlich zur Wirkung dieser Lieder bei. In den folgenden Unterkapiteln werden daher sowohl die gewählten *Sevdalinke* als auch die Interpret:innen näher betrachtet, die sie dem Publikum präsentierten.

7.2.1. Hanka Paldums Auftritt

Die erste *Sevdalinka*, die Hanka Paldum im Rahmen des Konzerts präsentierte, war „Alija se do jezera krade“ (23:48-26:56). Dieses Lied ist ein eindrucksvolles Beispiel für die narrative sowie emotionale Tiefe der *Sevdalinka*-Tradition. Es erzählt die Geschichte einer jungen Frau, die ihrer ungewollten Heirat zu entkommen versucht und stattdessen nach persönlicher Freiheit und wahrer Liebe strebt. Der Konflikt zwischen gesellschaftlichen Zwängen und Selbstbestimmung stellt ein zentrales Motiv vieler *Sevdalinke* dar und verleiht dem Lied eine zeitlose Relevanz. Besonders die Verse „Volim s dragim u vodi ploviti / Neg’ s nedragim u svili ležati“ verdeutlichen diesen Gegensatz und stellen emotionale Authentizität über sozialen Status oder materiellen Wohlstand.

Die zweite *Sevdalinka* war „Bajram ide, Bajramu se nadam“ (27:02-30:42). Anders als das erste Lied greift dieses stärker religiöse Themen auf. Es verknüpft die Feier des islamischen Festes Bajram mit persönlichen Gefühlen und familiären Traditionen. Die Sängerin thematisiert in den Versen die Tradition des Schenkens („bajramluk“), verknüpft mit der Frage, wie Gefühle und Zuneigung ausgedrückt werden können. Die Zeile „Haj kad bih dragom b'jelo lice dala“ hebt die persönliche Dimension des Liedes hervor, indem sie das Symbol des weißen Gesichts als Zeichen von Reinheit, Liebe und Unschuld darstellt. Durch diese Verbindung von religiösen Traditionen und menschlichen Emotionen gelingt es dem Lied, soziale und spirituelle Aspekte miteinander zu verknüpfen. Besonders bemerkenswert war die Reaktion des Publikums, als Paldum das Wort *Bajram* sang. Jubel und Applaus in diesem Moment deuten darauf hin, dass das Lied nicht nur musikalisch, sondern auch als Ausdruck religiöser Identität verstanden wurde (ab 27:30). In einer Gesellschaft, in der Religion oft als Privatsache galt (vgl. Laušević 1996: 124), war diese Reaktion ein Zeichen dafür, dass das Konzert Raum für die offene Feier religiöser und kultureller Werte bot. Während „Alija se do jezera krade“ primär weltliche Themen wie Freiheit und Liebe behandelt, steht bei „Bajram ide“ eine subtile Verschmelzung von religiösem und emotionalem Ausdruck im Vordergrund. Diese Bandbreite verdeutlicht, wie flexibel die *Sevdalinka* sowohl weltliche als auch spirituelle Themen verarbeitet.

Mit ihrem Auftritt demonstrierte Hanka Paldum ihre Rolle als eine der populärsten Sängerinnen Jugoslawiens, da ihre Präsenz nicht nur große Publikumsaufmerksamkeit garantierte, sondern zugleich die Verbindung zwischen der Populärkultur und der religiös geprägten Programmatik des Abends herstellte.

7.2.2. Zehra Deovićs Auftritt

Die erste *Sevdalinka*, die Zehra Deović vortrug, war „Mlad se Jusuf oženio“ (42:40-47:37). Dieses Lied behandelt die zentralen Themen der *Sevdalinka* wie Trennung, Loyalität und Liebe. Die Wahl des Liedes könnte darauf abzielen, religiöse sowie säkulare Elemente einzubringen, um ein breiteres Publikum anzusprechen. Das Lied, dessen Thema von Trennung und Pflichtbewusstsein geprägt ist, spricht universelle menschliche Erfahrungen an und ermöglicht somit eine Identifikation, die über religiöse und ethnische Grenzen hinausgeht.

Die zweite *Sevdalinka*, die Zehra Deović präsentierte, war „Mejra na tabutu“ (47:40-50:48). Dieses Lied weist im Gegensatz zu „Mlad se Jusuf oženio“ einen expliziten religiösen Charakter auf und thematisiert den Übergang von dieser Welt ins Jenseits. Der Liedtext erzählt die tragische Geschichte der jungen Mejra, deren Sarg (*tabut*) nach starken Regenfällen in einen Bach gespült wird, und hebt ihre Frömmigkeit hervor. Die zentralen Zeilen

Selam ćete mojoj staroj majci,
neka klanja pet vakat namaza, (2x)
neka posti mjesec ramazana, (2x)
neka Mejri namijeni kurbana (2x).

ermahnen Mejras Mutter, religiösen Pflichten wie dem Gebet und dem Fasten nachzukommen, und vermitteln somit eine spirituelle Botschaft. Diese Botschaft könnte auch als Aufforderung an das Publikum verstanden werden, sich ihrer religiösen Identität bewusst zu werden. Besonders auffällig ist die Verwendung von Orientalismen wie *tabut* (Sarg) statt des serbokroatischen Standards *sanduk*. Der Titel des Liedes verweist zudem, mit dem Namen Mejra, auf eine traditionelle bosnisch-muslimische Identität. Auch Begriffe wie *Džennet* (Paradies) und *Ramazan* (Ramadan) unterstreichen die starke Verbindung des Liedes zum Islam und verdeutlichen die spirituelle Dimension der *Sevdalinka*.

Bemerkenswert ist, dass laut dem Journalisten und Regisseur Avdo Huseinović (2012) dieses Lied bei diesem Konzert erstmals einer breiten Öffentlichkeit vorgestellt worden sein soll. Begleitet wurde Deović dabei von Omer Probić, der sowohl das musikalische Arrangement als auch die Begleitung auf dem Akkordeon übernahm. Während das Lied zuvor nicht allzu bekannt war, soll es seit der Aufführung beim Konzert größere Popularität in ganz Bosnien und Herzegowina gefunden haben (Huseinović 2012: 29). Die Wahl dieses Liedes im Rahmen des Konzerts spiegelt nicht nur die Vielfalt des Programms wider, sondern zeigt auch, wie religiöse Inhalte in die *Sevdalinka* integriert wurden. Die Reaktion des Publikums während der Aufführung unterstreicht die Wirkung des Liedes, denn die Zeilen über religiöse Pflichten wurden von den Zuhörer:innen mit Jubel und Zustimmung aufgenommen, ähnlich wie bei Hanka Paldums Erwähnen des Bajrams (00:49:30–00:50:46). Zehra Deović selbst hob in einem Interview hervor, dass diese Reaktionen eine Anerkennung der religiösen Botschaft des Liedes

darstellten. Sie betonte zudem die emotionale Intensität des Konzerts und die außergewöhnliche Atmosphäre des Abends. Sie erinnerte sich daran, dass sie an diesem Abend „Mejra“ zum ersten Mal öffentlich sang und den Begriff „Ramazan“ erwähnte – etwas, das bis dahin kaum auf Bühnen thematisiert worden sei. Die Erwähnung religiöser Begriffe habe, laut Deović, Begeisterung ausgelöst: „Bajram, Kurban – to je nast'o vrisak. Bacanje gore satova, ne znam čega nije na scenu. Ja sam se branila. Neću to zaboravit'.“ Besonders eindrücklich beschreibt sie das Publikum, das in großer Zahl aus ganz Bosnien und dem Sandžak angereist war, und spricht von einer „nezapamćena posjeta, nezapamćena atmosfere“. Ihre Schilderungen machen deutlich, dass dieser Auftritt für sie persönlich, wie auch für viele andere Beteiligte, ein außergewöhnliches Ereignis darstellte, das über die musikalische Darbietung hinausging und als symbolischer Moment muslimischer Sichtbarkeit und kollektiver Erfahrung wahrgenommen wurde.

Die Symbolik des Liedes geht, laut Omer Probić, über die persönliche Tragödie Mejras hinaus. Er interpretiert „Mejra na tabutu“ als Metapher für das kollektive Leiden der bosnischen Muslim:innen, wie sein Kommentar verdeutlicht:

Razmišljao sam: da li je Mejra na tabutu u vodi od brijega do brijega rezultat prirodne katastrofe, poplave ili je voda od brijega do brijega metafora zla koje nam ciklično prave prve komšije. [...] Zato što je Mejra u toj pjesmi personifikacija svih muslimana kojima je na ovim prostorima sve tješnje živjeti i čuvati svoju vjeru, kulturu i posebnost. (Huseinović 2012: 29)

Diese retrospektive Deutung, die erst Jahre nach dem Konzert formuliert wurde, zeigt die Vielschichtigkeit von „Mejra na tabutu“ als kulturellem und identitätsstiftendem Medium. Während das Lied für manche eine religiös-spirituelle Botschaft transportierte, konnte es für andere eine kollektive Symbolik entfalten. Allerdings ist zu berücksichtigen, dass solche Interpretationen nicht zwingend die Intention der Veranstalter oder die Wahrnehmung des damaligen Publikums widerspiegeln. Bemerkenswert ist zudem, dass „Mejra na tabutu“ erst Jahre später an großer Popularität gewann und während des Bosnienkrieges, laut Huseinović, zu einem Symbol moralischen Widerstands wurde, häufig von Soldat:innen gesungen. Damit erhielt es eine neue Bedeutung, die über die ursprüngliche Botschaft hinausging und zu einem Ausdruck kollektiver Identität und Stärke wurde (Huseinović 2012: 29f). Diese Entwicklung verdeutlicht die transformative Kraft der *Sevdalinka*, die, je nach Zeit und Kontext, unterschiedliche Lesarten ermöglicht.

7.2.3. Safet Isovićs Auftritt

Die erste *Sevdalinka*, die Safet Isović im Rahmen des Konzerts präsentierte, war „Slavuj ptica mala“ (01:17:50-01:23:33). Das Lied erzählt von einem jungen Mann, der von drei großen Sorgen heimgesucht wird: Einsamkeit, fehlenden Heirat und Sterblichkeit. Die Verse „Kopajte mi mezar / na ravnom sokaku“ und die Bitte, das Pferd (*đogo*) des Verstorbenen an den Grabstein zu binden, betonen die tiefe Verbundenheit zwischen Mensch und Natur. Die Symbolik des Pferdes als treuer Begleiter unterstreicht die emotionale Bindung und die Sehnsucht nach einem letzten Ausdruck von Zugehörigkeit. Anders als die vorangegangenen *Sevdalinka* von Paldum und Deović, sind hier keine expliziten religiösen Riten oder Ähnliches zu erkennen.

Die zweite *Sevdalinka*, „Zaplakala stara majka“ (01:23:37-01:27:32), erzählt eine dramatische Geschichte von Eifersucht, Missverständnissen und tragischen Konsequenzen. Im Fokus der Handlung steht Džafer-beg, der aus Eifersucht eine verhängnisvolle Entscheidung trifft und schließlich von Reue überwältigt wird. Die Zeilen „Eto majko tvoga grijeha / Tvoga i moga“ verdeutlichen die Verflechtung individueller und familiärer Schuld, ein gängiges Thema in der *Sevdalinka*-Tradition.

Diese Überlegungen zur bewussten Auswahl der Lieder lassen sich auch durch ein Interview mit Safet Isović stützen, der wenige Wochen nach dem Konzert in einem Gespräch mit der Zeitung *Preporod* äußerte, dass sich die Sänger:innen gezielt für *Sevdalinke* entschieden hätten, deren Inhalte mit der religiös-emotionalen Atmosphäre des Abends in Einklang standen. Man habe vermeiden wollen, durch Lieder über etwa *bekrije* (Trunkenbolde) die Wirkung der *Ilahije* und *Kaside* zu „entweihen“ (*oskrnaviti*) (*Preporod* 07/1990: 10). Darüber hinaus berichtet Isović von einer früheren Erfahrung mit Zensur, als er für *Radio Sarajevo* das Lied „Put putuje Latif-aga“ aufnehmen wollte, jedoch aufgefordert wurde, das Wort *aga* durch das Wort *momče* zu ersetzen – eine Forderung, die er ablehnte, woraufhin das Lied von einem anderen Sänger hätte aufgenommen werden sollen (*Preporod* 07/1990: 11). Diese Anekdote deutet auf eine frühere Praxis ideologisch motivierter Eingriffe in das Repertoire traditioneller Lieder hin (vgl. Fulanović 1998: 138f).

Ob solche Eingriffe im Jahr 1990 noch eine Rolle spielten, lässt sich allerdings nicht eindeutig feststellen. Vieles deutet jedoch darauf hin, dass das Konzert in der Zetra-Halle einen besonderen Rahmen bot, in dem muslimische Identitätsmarker – wie etwa die Begriffe

„Bajram“ oder „Ramazan“, die laut Zehra Deović zuvor öffentlich kaum genannt wurden – erstmals explizit thematisiert werden konnten. Neben den bekannten Namen wie Paldum, Deović und Išović trat im Rahmen des Konzertes auch der weniger bekannte Muaz Borogovac auf, der die *Sevdalinka* „Haj, puče puška“ vortrug (01:05:27-01:08:54). Dieses Lied, das sich auf Husrev-beg und die osmanische Baugeschichte Sarajevos bezieht, erinnert sowohl thematisch als auch musikalisch an eine ältere Form der *Sevdalinka*, die ursprünglich vom *Saz* begleitet wurde. Borogovacs Auftritt steht exemplarisch für jene Rückbesinnung auf traditionelle Interpretationsweisen, wie sie laut Karača-Beljak (2014) und Kujundžić (2014) insbesondere seit den 1990er Jahren wieder verstärkt ins öffentliche Bewusstsein rückten. Auffällig war dabei nicht nur die musikalische Darbietung, sondern auch sein traditionelles Gewand, das in Kombination mit dem Instrument eine bewusst traditionelle und lokal verankerte Ästhetik vermittelte. Durch sein äußeres Erscheinungsbild und die Wahl des Liedes wurde Borogovacs Auftritt auch performativ lesbar als bewusste Verkörperung kultureller Zugehörigkeit und Authentizität, die über den rein musikalischen Beitrag hinausging.

7.2.4. Zusammenfassende Betrachtung der *Sevdalinka* im Konzert

Die Analyse der im Konzert präsentierten *Sevdalinke* verdeutlicht, dass ihre Auswahl keineswegs zufällig erfolgte. Die Lieder knüpften an zentrale Themen der *Sevdalinka*-Tradition an, etwa Liebe, Verlust oder Melancholie, thematisierten jedoch in einigen Fällen auch explizit religiöse Inhalte wie Ramadan, das Gebet oder 'Īd (*bajram*). Diese religiösen Bezüge wurden vom Publikum nicht nur akzeptiert, sondern mit großer Begeisterung aufgenommen, was auf eine sich verändernde gesellschaftliche Atmosphäre hinweist, in der muslimische Identitätsmarker zunehmend offen gezeigt werden konnten.

Die *Sevdalinka* war und ist einem breiten Publikum vertraut und wurden, unabhängig von konfessioneller Zugehörigkeit, gehört und geschätzt (vgl. Čaušević 2018; Laušević 1996: 123). Dies könnte auch erklären, warum Künstler:innen wie Hanka Paldum, Zehra Deović und Safet Išović gewählt wurden – sie waren in ganz Jugoslawien populär und ihre Stimmen vertraut. Die bewusste Entscheidung, solche bekannten Persönlichkeiten einzubinden, lässt sich als gezielte Strategie deuten, möglichst viele Menschen im Publikum emotional zu erreichen und eine breite Identifikation mit dem Konzert zu ermöglichen. Somit schuf das Konzert nicht nur Raum für muslimische Sichtbarkeit, sondern betonte zugleich kulturelle

Gemeinsamkeiten innerhalb der jugoslawischen Gesellschaft. Dies zeigt sich auch in der heutigen Popularität von *Sevdalinka*-Interpret:innen wie Damir Imamović oder der Band *Divanhana*, deren Reichweite über die bosniakische Community hinausgeht und die nachhaltige verbindende Kraft dieser Musikkultur unterstreicht.

7.3. Die Bedeutung der *Ilahije* und *Kaside*

Die beim Konzert präsentierten *Ilahije* und *Kaside* lassen sich sowohl inhaltlich-musikalisch als auch hinsichtlich ihrer gesellschaftlichen und kulturellen Bedeutung analysieren. Während im Folgenden zunächst die thematischen Schwerpunkte und musikalischen Besonderheiten im Vordergrund stehen, wird anschließend die Funktion dieser Lieder als Ausdruck religiöser Identität und als Form kultureller Sichtbarkeit diskutiert.

7.3.1. Inhaltliche Schwerpunkte und musikalische Besonderheiten

Im Rahmen des Konzerts wurden insgesamt 20 *Ilahije* und *Kaside* vorgetragen. Auffällig ist dabei die sprachliche Vielfalt: Neben bosnischen bzw. serbokroatischen Fassungen fanden sich zahlreiche Stücke auf Arabisch, Türkisch und Albanisch. Zugleich lässt sich diese Mehrsprachigkeit auch als Anknüpfung an Zekerijah Đezićs Moderation verstehen, in der er Sarajevo als „[...] kuća naroda, jezika, kultura i običaja“ bezeichnete und damit die multikulturelle Prägung der Stadt hervorhob (Večer ilahija i kasida – Zetra 1990; 05:30–05:48). Laušević argumentiert hingegen, dass die Aufführung in arabischer und türkischer Sprache die *Ilahija* zu einem Symbol muslimischer Nationalidentität machte und somit eine politische Dimension enthielt (1996: 127). Diese Interpretation muss im Hinblick auf das erste Konzert 1990 jedoch differenziert betrachtet werden: Arabische und türkische *Ilahije* und *Kaside* sind seit jeher Teil des bosnisch-muslimischen Liedrepertoires und wurden in Sarajevo in erster Linie als Ausdruck religiöser Tradition präsentiert, nicht notwendigerweise als nationalistisch codiertes Signal. Die mehrsprachige Auswahl verweist vielmehr auf die historische Verflechtung Bosniens innerhalb der osmanisch-islamischen Welt und somit auch auf die Tradition der *Ilahije* und *Kaside*. Besonders die zweisprachigen Versionen, etwa bosnisch-arabische oder bosnisch-türkische, zeigen, wie religiöse Inhalte für ein lokales Publikum adaptiert wurden, ohne dabei ihre universale Dimension zu verlieren. Ein anschauliches Beispiel hierfür ist die *Ilahija* „Tala‘ al-Badru ‘Alayna“, die sowohl auf Arabisch als auch auf

Bosnisch vorgetragen wurde und die Liebe zum Propheten Muhammed zum Ausdruck zu bringen.

Inhaltlich deckte das Repertoire ein breites Spektrum ab. Einige *Ilahije* und *Kaside* griffen mystisch-poetische Motive auf, wie „Ver gönlünü Mevlâya” oder „Srce šta zbi se”, in denen das Herz im „Feuer der Liebe“ brennt und gerade darin Heilung findet. Andere Lieder hatten eine stärker didaktische und ermahrende Ausrichtung, etwa „Hak yolunda her dem gözüüm” oder „Kome sedždu činiš brate” die Grundwahrheiten des Glaubens und die Einzigkeit Gottes betonten. Wie auch Huković hervorhebt, zählt gerade diese didaktische Funktion zu den Charakteristika von *Ilahije* und *Kaside* – ein Merkmal, das sich deutlich in den vorgetragenen Stücken widerspiegelte (vgl. Huković 1997: 57). Die meisten der *Ilahije* und *Kaside*, die in den frühen 1990er-Jahren vom GHB-Chor aufgeführt wurden, gehörten, laut Talam (2015: 207) und Kovač (2011: 34), zu jenen Liedern, die bereits seit Generationen tradiert und in ihrem traditionellen sufischen Charakter bewahrt worden waren. Beim Konzert fanden sich jedoch auch neuere Stücke, die Šaban Gadžo in den späten 1980er-Jahren verfasst hatte, wie etwa „Kad procvatu behari” oder „Ej vatan”. Während „Kad procvatu behari” Naturmotive wie Blüten, Frühling und Tränen mit spirituellen Inhalten verbindet, thematisiert „Ej vatan” die Sehnsucht nach der eigentlichen, jenseitigen Heimat.

Besonders eindrucksvoll wird die Verschränkung von religiöser und weltlicher Musikkultur in der Aufführung von „Džud bi lutfik” deutlich. Zekerijah Đezić leitete seinen Auftritt mit der *Sevdalinka* „Kad ja pođoh na Bembašu” ein, die im Volksmund als Hymne Sarajevos gilt, und überführte deren Melodie in die arabischsprachige *Ilahija/Kasida*, die anschließend vom Chor fortgesetzt wurde. Denn in diese *Ilahija/Kasida* wird, wie bereits erwähnt, ausschließlich in Bosnien und Herzegowina in derselben Melodie wie die *Sevdalinka* gesungen (vgl. Kamhi 2017; Petrović 1988: 132). Diese künstlerische Entscheidung verdeutlicht, wie vertraute weltliche Motive in einen religiösen Kontext integriert wurden und damit eine Brücke zwischen unterschiedlichen musikalischen Sphären entstand. Zudem hebt dies auch ihre Verankerung in der bosnisch-muslimischen Identität hervor. In diesem Zusammenhang ist auch der Einsatz des *Saz* hervorzuheben, der in einigen *Ilahije* Verwendung fand. Als traditionelles Instrument der Volksmusik unterstreicht der *Saz* die Verbindung zwischen spiritueller und weltlicher Klangwelt (vgl. Baralić Materne 2003: 92f).

Das Konzert zeigte somit, wie sich in den *Ilahije* und *Kaside* sprachliche Vielfalt, musikalische Einflüsse und kulturelle Traditionen miteinander verbanden und ein vielschichtiges Ausdrucksrepertoire entstehen ließen.

7.3.2. Sichtbarkeit und kulturelle Selbstrepräsentation

Mehrere zeitgenössische Beobachter:innen deuten das Konzert als einen historischen Moment, in dem die muslimische Bevölkerung Bosniens ihre religiösen Lieder erstmals im großen Rahmen sichtbar machte. Zwar waren *Ilahije* und *Kaside* zuvor vor allem auf Moscheen, *Tekken* oder intimen Kreisen beschränkt, doch nun traten sie in den öffentlichen Raum einer Großhalle und erlangten dadurch eine neue Sichtbarkeit. Dies zeigt sich unter anderem an den Reaktionen von Zeitzeug:innen sowie Autor:innen, die das Ereignis in unterschiedlicher Weise beschrieben und bewertet haben.

Laušević (1996: 123ff) deutet die Aufführung von *Ilahije* und *Kaside* als Teil eines größeren Prozesses nationaler Imagination, in dem vormals marginalisierte Ausdrucksformen in den Dienst einer „Muslim superculture“ gestellt wurden. Diese Interpretation hebt die enge Verknüpfung zwischen Religion, Politik und kultureller Selbstrepräsentation hervor und betont, dass religiöse Lieder wie die *Ilahije* in den frühen 1990er-Jahren zunehmend Teil einer kollektiven Identitätsbildung wurden. Für das allererste Konzert in Sarajevo scheint eine solch stark politisierte Deutung jedoch verkürzt. Zwar lassen sich im Rückblick Tendenzen erkennen, die in diese Richtung weisen, doch legen zeitgenössische Stimmen und Erinnerungen nahe, dass der zentrale Moment zunächst weniger in einer bewussten nationalpolitischen Instrumentalisierung lag, sondern vielmehr in der Befreiung von Angst und in der Freude über die Möglichkeit öffentlicher Selbstrepräsentation, wie nachfolgend zu erkennen ist. Gleichwohl kann bereits in Ansätzen von einer kollektiven Identitätsbildung gesprochen werden, insofern das Konzert den Muslim:innen erstmals erlaubte, ihre kulturellen Ausdrucksformen öffentlich und sichtbar zu teilen – eine Tendenz, die sich in den nachfolgenden Veranstaltungen deutlich verstärkte.

Wie das ehemalige Chormitglied Sejfudin Hodžić (2022) rückblickend zusammenfasst: „Mislim da su se ljudi [...] oslobodili straha. Počeli su više i da javno pokazuju svoju vjeru“ (Zvao bih te, Gospodaru - ZETRA; 2022, 32:36-32:44). Das Konzert machte also sichtbar, was zuvor in der Öffentlichkeit verpönt war, und verlieh damit einer bis dahin unterdrückten

kulturellen Praxis Legitimität, die auch durch die hohe Anzahl an Zuschauer:innen, darunter auch verschiedene Konfessionen, bestätigt wurde. Des Weiteren spricht Kadribegović (1990) in seinem Zeitungsartikel in diesem Zusammenhang von einem Ereignis, das laut ihm noch wenige Monate zuvor undenkbar gewesen sei. Für ihn stellte die Aufführung eine „demonstracija islamske, muslimanske kulture i ophođenja“ dar, die mit Begeisterung und Stolz verbunden war (Kadribegović 1990). Diese Interpretation verweist auf die neue Rolle der *Ilahije* und *Kaside* als kulturelle Ausdrucksformen, die nicht nur innerhalb religiöser Gemeinschaften, sondern im gesellschaftlichen Leben insgesamt Bedeutung erhielten. Es verdeutlicht, dass das Konzert nicht nur musikalische, sondern auch symbolische Bedeutung hatte: Es stand für einen historischen Moment, in dem sich eine zuvor marginalisierte Ausdrucksform erstmals offen und sichtbar präsentieren konnte.

Besonders eindrucksvoll ist in diesem Zusammenhang der Hinweis von Mensur Brdar, der das Konzert als „prve stvarne plodove demokratizacije“ bezeichnete und darin eine Bestätigung für die Arbeit des Chores sowie eine Rückgabe von Selbstbewusstsein für bosnische Muslim:innen sah (Vakufac 1990: 24f). Eine ähnliche Beschreibung dieser Veranstaltung trifft auch Ovčina, der das Konzert als „jedno novo i veliko muzičko otkriće“ und zugleich als „početak kulturnog preporoda Bošnjaka“ beschreibt (Zvao bih te, Gospodaru - ZETRA; 2022, 03:42-03:49). Daraus kann geschlossen werden, dass die *Ilahije* und *Kaside* in diesem Moment nicht exklusiv religiös verstanden wurden, sondern eine vielschichtige Bedeutung erhielten: Sie fungierten als Medium der Selbstvergewisserung, der kulturellen Legitimation und der gesellschaftlichen Sichtbarkeit. Das Konzert machte damit deutlich, dass religiöse Musik nicht länger nur ein Ausdruck privater Glaubenshaltung war, sondern auch als kulturelles Symbol in den öffentlichen Raum hineinwirkte. Gleichzeitig ist zu berücksichtigen, dass diese neue Sichtbarkeit auch eine ambivalente Dimension hatte. Wie Fazlić hervorhebt, sind auf dem Balkan religiöse und ethnische Identitäten eng miteinander verflochten, sodass Religion nicht nur spirituelle Praxis, sondern auch sichtbarer Marker ethnischer Zugehörigkeit war bzw. ist (vgl. Fazlić 2015: 301ff). In diesem Kontext konnte die kulturelle Aufwertung religiöser Ausdrucksformen zwar das Selbstbewusstsein innerhalb der muslimischen Gemeinschaft stärken, zugleich aber auch Mechanismen von Abgrenzung und gesellschaftlicher Spaltung begünstigen. Dieser Aspekt ist zwar für das Verständnis religiöser Sichtbarkeit im jugoslawischen Kontext bedeutsam, fällt jedoch nicht in den Fokus dieser Arbeit, da er nicht Teil der formulierten Forschungsfragen ist.

7.4. Gesellschaftliche und politische Dimensionen der Veranstaltung

Das Konzert in der Zetra 1990 wurde von Zeitgenoss:innen nicht nur als kulturelle, sondern auch als gesellschaftlich bedeutsame Neuerung verstanden. Der Historiker Husnija Kamberović betont in diesem Zusammenhang den „izlazak u javnosti početkom 90te godine“ als entscheidenden Schritt zur „osvajanje dodatnih prostora slobode“ (Zvao bih te, Gospodaru - ZETRA; 2022, 04:49-05:40). Ähnlich äußert sich Cicović (2022), für den es kaum nachvollziehbar war, dass eine so wertvolle musikalisch-poetische Tradition zuvor ausschließlich im Umfeld von Moscheen und religiösen Institutionen gepflegt wurde (Zvao bih te, Gospodaru - ZETRA; 2022, 12:05-12:21). Beide Stimmen verdeutlichen, dass das Konzert weniger als einmaliges Ereignis verstanden wurde, sondern vielmehr als Auftakt zu einer breiteren gesellschaftlichen Öffnung. Die Popularisierung der *Ilahije* und *Kaside* kann daher nicht nur als kulturelles Phänomen, sondern zugleich als symbolischer Akt gelesen werden, durch den eine zuvor marginalisierte Ausdrucksform Anerkennung im öffentlichen Raum gewann.

Parallel zur wachsenden Popularität setzte auch eine Veränderung in der Aufführungspraxis ein. Ab Beginn der 1990er Jahre wurden vermehrt Musikinstrumente einbezogen, die einerseits auf Einflüsse aus der Türkei und arabischen Ländern verweisen, andererseits im Zusammenhang mit der durch das Zetra-Konzert angestoßenen Öffnung (vgl. Baralić-Materne 2003: 92f). Dieser Übergang von einer rein vokalen zu einer vokal-instrumentalen Praxis verdeutlicht, dass die Popularisierung zugleich ästhetische Neuerungen nach sich zog, die auch in die Kommerzialisierung dieses Genres mündeten (vgl. Kovač 2011; Baralić-Materne 2003). Dabei zeigte sich, dass *Ilahije* und *Kaside* zunehmend in neuen medialen Formaten präsent waren – etwa durch die Verbreitung auf Kassetten oder durch die Gründung größerer Chöre, die diese Musik einem noch breiteren Publikum zugänglich machten.

Parallel zu diesen musikalisch-ästhetischen Veränderungen gewannen auch religiöse Ausdrucksformen an neuer gesellschaftlicher Bedeutung. Des Weiteren weisen Beobachter:innen und Autor:innen darauf hin, dass religiöse Manifestationen an der Schwelle zu den 1990er Jahren nicht nur als Ausdruck einer religiösen Liberalisierung verstanden werden können, sondern zunehmend in politische Prozesse hineinwirkten. Filandra hebt hervor, dass Veranstaltungen wie die *Večer ilahija i kasida* zwar offiziell noch im Rahmen einer kulturellen Öffnung interpretiert wurden, zugleich aber von vielen Gläubigen als Beginn eines nationalen und religiösen Aufbruchs wahrgenommen wurden (vgl. Filandra 2020).

Gerade das allererste Konzert dieser Form, also das Zetra-Konzert, machte sichtbar, dass Religion und Kultur nicht länger ins Private verbannt blieben, sondern als integraler Bestandteil gesellschaftlicher Identität öffentlich Platz fanden. Bajraktarević beschreibt die Zetra-Veranstaltung rückblickend als Manifestation, die „ne htijući bila i politička“, insofern die muslimische Bevölkerung Bosniens erstmals, wenn auch unbewusst, als politischer Faktor in Erscheinung trat (Zvao bih te, Gospodaru - ZETRA; 2022, 30:39-30:51). Solche Einschätzungen machen deutlich, dass die politische Dimension weniger aus einer bewussten Inszenierung hervorging, sondern aus den gesellschaftlichen Deutungen, die das Konzert nach sich zog.

Die politische Wirkung wird besonders deutlich in den Erinnerungen von Ismet Veladžić, dem zufolge Alija Izetbegović im Anschluss an die Zetra-Veranstaltung die endgültige Entscheidung zur Gründung der SDA-Partei traf (vgl. Zvao bih te, Gospodaru - ZETRA; 2022, 30:19-30:38). Auch Laušević verweist darauf, dass die politische Bedeutungskraft der *Ilahije* und *Kaside* erst in der Folge der ersten Konzerte erkannt und in Wahlkämpfen gezielt genutzt worden sein soll (vgl. Laušević 1996). Daraus ergibt sich ein ambivalentes Bild: Während die Aufführung ursprünglich vor allem als kulturell-religiöses Ereignis intendiert war, zeigte sich schnell, dass ihre symbolische Kraft auch für politische Zwecke nutzbar wurde. Das Konzert selbst war daher weniger ein geplanter politischer Akt, sondern vielmehr ein kulturelles Ereignis, dessen Resonanz von politischen Akteur:innen aufgegriffen und instrumentalisiert wurde. Hazim Fazlić beschreibt für das postjugoslawische Umfeld allgemein die enge Verflechtung von Religion und Nationalismus in den 1990er-Jahren. Religiöse Organisationen traten, so Fazlić, oft als Träger nationaler Identität auf, wodurch religiöse Symbole sowie Rituale zunehmend auch politische Bedeutung erhielten (2015: 301f). Vor diesem Hintergrund lässt sich verstehen, dass gerade die *Ilahije* und *Kaside* für die muslimische Bevölkerung Bosniens zu einem Medium wurden, in dem sich religiöse und nationale Symbolik überlagern konnte. Diese Entwicklung setzte sich in den folgenden Jahren fort und erhielt mit dem Ausbruch des Krieges eine neue Dynamik, als *Ilahije* und *Kaside* zunehmend auch patriotische und gemeinschaftsstiftende Funktionen übernahmen (vgl. Talam 2015).

Das Konzert *Večer ilahija i kasida* von 1990 war somit weniger ein unmittelbar politischer Wendepunkt, sondern vielmehr der Ausgangspunkt einer Entwicklung, in der *Ilahije* und *Kaside* neue gesellschaftliche Funktionen erhielten. Für die Teilnehmenden bedeutete es vor allem Sichtbarkeit, Befreiung und kulturelle Legitimation, während es zugleich zeigte, dass

diese Lieder auch politische, patriotische und kommerzielle Bedeutungen annehmen konnten. Darüber hinaus fungierte das Konzert als Ausdruck religiöser und kultureller Identität, indem *Ilahije* und *Kaside* erstmals auf einer großen Bühne und in Kombination mit der *Sevdalinka* präsentiert wurden. So entstand ein Moment kultureller Selbstrepräsentation, der bosnisch-muslimische Kultur als gleichwertigen Bestandteil der jugoslawischen Gesellschaft sichtbar machte. Das Konzert eröffnete damit einen öffentlichen Raum, in dem religiöse Lieder aus der Sphäre des Privaten heraustraten und Teil einer breiteren kulturellen Identität wurden – ein Prozess, der sich insbesondere während des Krieges und in der Nachkriegszeit weiter entfaltete.

7.5. Vergleichbare Veranstaltungen und deren Relevanz

Das Konzert in der Zetra 1990 stellte den Ausgangspunkt für eine Reihe ähnlicher Veranstaltungen dar, die in den folgenden Jahren in verschiedenen Städten Bosnien-Herzegowinas, aber auch darüber hinaus stattfanden. Wie Mirsad Ovčina hervorhebt, weckte die Zetra-Aufführung „veliki interes za ilahiju i kasidu“, sodass das Ensemble der Gazi Husrevbeg Medrese mit vergleichbaren Programmen in Tuzla, Zenica, Zagreb und sogar im Ausland auftrat (Zvao bih te, Gospodaru - ZETRA; 2022, 27:09-27:33). Ovčina betont, dass die *Ilahije* und *Kaside* seither als „muzičko-poetske forme“ im öffentlichen Raum anerkannt und nachgefragt wurden (Zvao bih te, Gospodaru - ZETRA; 2022, 29:53-30:10). Damit wurde das Genre nicht nur regional, sondern jugoslawienweit sichtbar, was den besonderen Stellenwert des Zetra-Konzerts als Modellveranstaltung unterstreicht. Nichtsdestotrotz ist anzumerken, dass sich die nachfolgenden Konzerte, laut Laušević, in ihrer Natur vom Zetra-Konzert insofern unterscheiden, dass diese zunehmend für politische Zwecke und die Mobilisierung bosnischer Muslim:innen genutzt wurde (vgl. Laušević 1996: 129ff). Allerdings stützt sie diese Beobachtung nur auf wenige konkrete Beispiele, sodass manche Aspekte stärker belegt werden könnten.

Die Wiederaufnahme der *Ajvatovica*, einer muslimischen Wallfahrt in Bosnien, im Jahr 1990 markierte ebenso ein zentrales Beispiel für die neue öffentliche Sichtbarkeit muslimischer Rituale nach dem Ende des Verbots von 1947. Sie verdeutlicht, dass religiöse Traditionen nicht nur wiederbelebt, sondern bewusst in den öffentlichen Raum getragen wurden. Talam weist darauf hin, dass religiöse Feste in dieser Zeit verstärkt medial präsent waren und spirituelle

Musik dabei eine wichtige Rolle spielte (2015: 206). In diesem Klima ordnet auch Sarač Rujanac (2014: 116ff) die *Ajvatovica* ein, die in enger Verbindung mit der gesellschaftlichen Liberalisierung und den politischen Aktivitäten der *SDA* stand. Ihre symbolische Kraft lag weniger in der Rückkehr eines „alten“ Rituals, sondern in der Möglichkeit, religiöse Zugehörigkeit sichtbar zu machen und ein neues Gefühl kollektiver Identität zu formen (2014: 116ff). Damit wurde die *Ajvatovica* zu einem markanten Beispiel für die enge Verbindung von Religion und nationalem Erwachen in dieser Zeit. Auch die erste Live-Fernsehübertragung des Bajram-Gebets aus der Gazi Husrev-beg-Moschee im Mai 1990 fügt sich in diese neue Sichtbarkeit religiöser Praxis ein (vgl. Preporod 1990/05). Diese Beispiele verdeutlichen, dass die Zetra-Veranstaltung Teil einer breiteren Dynamik war, in der Religion aus der privaten in die öffentliche Sphäre rückte und symbolisch für die Formierung kollektiver Identität stand. Diese neuen Formen religiöser Sichtbarkeit lassen sich natürlich auch im größeren politischen Kontext verorten: In den 1980er- und frühen 1990er-Jahren, als das kommunistische Regime zunehmend an Einfluss verlor, eröffneten sich erweiterte Religionsfreiheiten, die öffentliche Manifestationen muslimischer Kultur überhaupt erst möglich machten (vgl. Karčić 1997; Fazlić 2015).

Bemerkenswert ist, dass Elemente der *Ilahije* und *Kaside* schließlich auch jenseits des religiösen Kontextes in die populäre Kultur Eingang fanden. So griff die jugoslawischen Rockband *Zabranjeno pušenje* in den 1990er und 2000er Jahren auf Samplings von *Ilahije* zurück, die während des Zetra-Konzertes vorgetragen wurden. So etwa im Lied „Test za dženet“ (1997) oder in „Lijepa Alma“ (2001). Auch wenn diese Adaptionen primär ästhetischen oder ironischen Zwecken dienten und nicht den religiösen Charakter bewahren, zeigen sie, dass die Formen und Klänge der *Ilahije* und *Kaside* bereits wenige Jahre nach dieser Veranstaltung so fest im kulturellen Gedächtnis verankert waren, dass sie auch außerhalb religiöser Kontexte rezipiert und neu kodiert werden konnten.

Im Vergleich dieser Veranstaltungen wird deutlich, dass das Zetra-Konzert von 1990 nicht als singuläres Ereignis isoliert betrachtet werden kann. Vielmehr stand es am Beginn einer breiteren Bewegung, in der religiöse Musik, Rituale und Symbole zunehmend öffentliche Sichtbarkeit erlangten, sei es in Form weiterer Konzerte, wiederbelebter Traditionen oder medial inszenierter Festakte. Während das Zetra-Konzert, durch seine Dimension und Symbolkraft, einen einmaligen Ausgangspunkt darstellt, zeigen *Ajvatovica*, die Live-

Übertragung des Bajram-Gebet, dass religiöse Ausdrucksformen in dieser Phase auf vielfältige Weise zum Träger gesellschaftlicher und nationaler Selbstrepräsentation wurden.

8. Fazit und Ausblicke

Die gegenständliche Arbeit widmete sich der Analyse sowie Interpretation des Konzerts *Večer ilahija i kasida*, das im März 1990 in der Zetra-Halle in Sarajevo stattfand und untersuchte dessen kulturelle, gesellschaftliche und politische Dimensionen. Es handelte sich um das erste Konzert dieser Art, bei dem *Ilahije* und *Kaside* in einem großen öffentlichen Rahmen in Jugoslawien aufgeführt wurden und damit eine neue Sichtbarkeit erhielten. Ziel war es, dieses Ereignis nicht nur als musikalische Darbietung, sondern als vielschichtigen Ausdruck gesellschaftlicher Transformation zu analysieren. Das Thema erwies sich aus mehreren Gründen als relevant: Zum einen wurde mit dem Konzert ein Moment geschaffen, in dem eine bis dahin marginalisierte religiöse Musiktradition erstmals im großen Maßstab öffentlich sichtbar wurde. Zum anderen spiegelte das Ereignis die Übergangszeit zwischen Spätsozialismus und den politischen Umbrüchen der 1990er-Jahre in Jugoslawien, die von wachsender Religionsfreiheit, aber auch von neuen nationalpolitischen Spannungen geprägt war. Die Arbeit verknüpfte daher kulturelle, gesellschaftliche und politische Perspektiven, indem sie die Aufführungen, die Redebeiträge und die symbolische Inszenierung des Konzerts detailliert untersuchte und in den zeitgenössischen Kontext einbettete.

Die erste Forschungsfrage zielte auf die Rolle des Konzerts in der Sichtbarmachung sowie Etablierung der bosnisch-muslimischen Kultur im öffentlichen Raum. Hier konnte gezeigt werden, dass das Konzert einen Wendepunkt darstellte. *Ilahije* und *Kaside*, die zuvor in Moscheen, *Tekken* oder privaten Zusammenkünften verortet waren, erhielten mit der Aufführung in einer Großhalle, der Zetra-Halle, einen Platz im kulturellen Leben Jugoslawiens. Zeitgenössische Stimmen beschrieben das Erlebnis als Befreiung von Angst und als Ausdruck neuer Selbstsicherheit. In der Analyse der Bühne, der Kleidung, der Requisiten und die Kombination von *Ilahije* und *Kaside* mit populären Elementen wie der *Sevdalinka* wurde deutlich, dass das Konzert nicht nur musikalisch, sondern auch über seine performativen Dimensionen eine neue Form der kulturellen Legitimation schuf. Es war nicht bloß ein religiöses Ereignis, sondern ein gesellschaftliches Statement, das den Anspruch auf Gleichwertigkeit bosnisch-muslimischer Kultur im öffentlichen Raum verdeutlichte. Damit konnte eine Musiktradition, die lange marginalisiert worden war, in die jugoslawische Kulturlandschaft zurückkehren und ihre Sichtbarkeit festigen. Zugleich setzte das Konzert einen Prozess in Gang, durch den *Ilahije* und *Kaside* nicht nur beliebter wurden, sondern

zunehmend auch eine Kommerzialisierung und Weiterentwicklung erfuhren, die ihre Präsenz im öffentlichen Raum weiter stärkten.

Die zweite Forschungsfrage befasste sich mit der Verbindung religiöser Musik mit populären Stilen und der Frage, ob dadurch eine kulturelle Brücke zwischen verschiedenen gesellschaftlichen Gruppen geschlagen werden konnte. Im Zentrum des Abends standen zwar die *Ilahije* und *Kaside*, doch die bewusste Einbindung der *Sevdalinka* eröffnete eine weitere Ebene der Ansprache. Als populäres und in ganz Jugoslawien verbreitetes Genre war sie einem breiten Publikum vertraut und trug dazu bei, die Veranstaltung für ein größeres Spektrum an Zuhörer:innen zugänglich zu machen. Die Analyse der Moderation von Zekerijah Đezić zeigt, dass neben der Bedeutung der *Ilahije* und *Kaside* auch die der *Sevdalinka* hervorgehoben wurde. Zugleich wurde in seinen Worten die Verbindung zwischen beiden Gattungen unterstrichen. Eine Verbindung, die verdeutlicht, dass sowohl die religiöse als auch die volkstümliche Liedtradition Teil der jugoslawischen Kultur waren und innerhalb der Gesellschaft eine gewisse Legitimität besaßen. Die Wahl, *Sevdalinka* von in ganz Jugoslawien bekannten Sänger:innen aufführen zu lassen, war daher nicht zufällig, sondern zielte darauf ab, ein möglichst breites Publikum anzusprechen und einen Wiedererkennungseffekt zu erzeugen, gerade auch für diejenigen, denen die *Ilahije* und *Kaside* weniger vertraut waren. Zugleich darf nicht übersehen werden, dass einige der präsentierten *Sevdalinka* auch explizit religiöse Bezüge aufwiesen – ein Aspekt, der im Kontext dieser Veranstaltung neue Resonanz erfuhr und vom Publikum begeistert aufgenommen wurde. Damit wird deutlich, dass die Einbindung der *Sevdalinka* nicht nur der kulturellen Vermittlung diene, sondern zugleich die Botschaft verstärkte, dass beide Genres gemeinsam als Teil einer kollektiven kulturellen Erfahrung präsentiert werden konnten.

Die dritte Forschungsfrage richtete sich auf die Frage, in welchem Maße das Konzert die politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen kurz vor dem Zerfall Jugoslawiens widerspiegelte. Die Analyse hat gezeigt, dass die Aufführung ursprünglich in erster Linie als kulturell-religiöses Ereignis intendiert war, das den *Ilahije* und *Kaside* erstmals öffentliche Sichtbarkeit verlieh. Gleichwohl entwickelte das Konzert durch seine breite Resonanz eine politische Dimension, die weniger geplant als vielmehr durch die gesellschaftliche Deutung entstand. Zeitgenössische Stimmen sowie spätere Erinnerungen deuten darauf hin, dass die Veranstaltung von vielen, als Zeichen einer neuen kulturellen Freiheit verstanden wurde, zugleich aber auch als Moment, in dem die muslimische Bevölkerung erstmals in stärkerem

Maße als politischer Faktor in Erscheinung trat. Aussagen, wonach Alija Izetbegović im Anschluss an das Konzert die Entscheidung zur Gründung der *SDA*-Partei traf, verdeutlichen, wie eng kulturelle Manifestationen mit den politischen Aufbrüchen dieser Zeit verwoben waren. Dieser Kontext erklärt sich auch daraus, dass Ende der 1980er- und Anfang der 1990er-Jahre verstärkt neue Religionsfreiheiten sichtbar wurden. In diese Atmosphäre fallen bedeutsame Ereignisse wie die Wiederaufnahme der *Ajvatovica* oder die erstmalige Fernsehübertragung des Bajram-Gebets aus der Gazi Husrev-beg-Moschee, die ähnlich wie das Zetra-Konzert Ausdruck einer breiteren gesellschaftlichen Liberalisierung waren. Mit dem Ausbruch des Krieges erhielten *Ilahije* und *Kaside* zudem eine weitere Funktion, indem sie, unter anderem, zu patriotischen Liedern wurden - ein Wandel, der zwar nicht direkt auf das Konzert zurückzuführen ist, sich jedoch in seiner Folgezeit verstärkte.

Für zukünftige Forschungen ergeben sich mehrere Anknüpfungspunkte. Besonders aufschlussreich wäre eine systematische Untersuchung der Folgekonzerte der 1990er-Jahre, um die langfristige Wirkung der Zetra-Aufführung nachzuzeichnen und genauer zu beleuchten, in welchen Aspekten sich diese Veranstaltungen vom Zetra-Konzert unterscheiden. Dabei könnten insbesondere Unterschiede in der Moderation, in der performativen Gestaltung oder in der Rezeption durch das Publikum in den Blick genommen werden. Ein solcher Vergleich würde es ermöglichen, die Besonderheiten des Zetra-Konzerts deutlicher herauszuarbeiten und zugleich aufzuzeigen, wie sich das Format im Laufe der Zeit, insbesondere im Hinblick auf politische Instrumentalisierung, weiterentwickelte. Damit ließe sich auch Lauševićs (1996) Perspektive vertiefen und um eine detailliertere Analyse ergänzen. Eine solche Untersuchung könnte nicht nur die Einzigartigkeit des ersten Konzerts deutlicher konturieren, sondern auch aufzeigen, wie sich das Format im Laufe der Zeit institutionalisierte und welche Rolle es dabei für die weitere kulturelle und politische Selbstrepräsentation der bosnisch-muslimischen Gemeinschaft spielte. Darüber hinaus bietet auch die Rolle der Diaspora ein wichtiges Forschungsfeld. Konzerte dieser Art werden seit dem Kriegsende regelmäßig auch außerhalb Bosniens organisiert – oftmals in ähnlicher Form, wenngleich mit Anpassungen an die jeweiligen Kontexte. Hierbei wäre es interessant zu untersuchen, ob und inwiefern solche Veranstaltungen als Orte kollektiver Erinnerung und Identitätsstiftung in der Diaspora fungieren. Schließlich könnte ein vergleichender Blick auf die Nutzung religiöser Musik in anderen postsozialistischen Gesellschaften zeigen, inwiefern die bosnische Erfahrung Teil einer breiteren Entwicklung ist, in der Religion, Kultur und Politik eng verflochten sind.

Die gegenständliche Arbeit hat damit gezeigt, dass das Konzert von 1990 in Sarajevo ein Schlüsselmoment darstellt, an dem sich die bosnisch-muslimische Kultur im öffentlichen Raum neu positionierte. Es stellte zugleich einen Ausdruck von Befreiung dar, fungierte als Symbol kultureller Legitimation und leitete eine Entwicklung ein, in deren Verlauf religiöse Musikformen neue gesellschaftliche wie auch politische Bedeutungen erhielten. Gleichzeitig darf die Ambivalenz dieses Prozesses nicht übersehen werden: Die öffentliche Sichtbarmachung religiöser Ausdrucksformen eröffnete zwar neue emanzipative Räume und stärkte das kulturelle Selbstbewusstsein, war jedoch zugleich in einen breiteren Diskurs der Ethnisierung eingebettet, in dem sich auch Mechanismen von Abgrenzung und Ausschluss abzeichneten. Eine detaillierte Analyse dieser Problematik konnte im Rahmen der Arbeit nicht erfolgen, da sie nicht im Zentrum der Forschungsfragen stand, eröffnet jedoch wichtige Ansatzpunkte für weiterführende Untersuchungen. Damit erfüllt die Arbeit ihr Ziel, einen Beitrag zum Verständnis der vielschichtigen Rolle von Musik in Zeiten gesellschaftlichen Wandels zu leisten.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass das Konzert *Večer ilahija i kasida* von 1990 weniger als singulärer Wendepunkt, sondern vielmehr als Katalysator einer Reihe von Entwicklungen zu verstehen ist. Es trug entscheidend zur Sichtbarmachung bosnisch-muslimischer Kultur bei, förderte eine kulturelle Öffnung durch die Verbindung unterschiedlicher Musikstile und spiegelte zugleich die politischen und gesellschaftlichen Transformationsprozesse am Vorabend des Zerfalls Jugoslawiens wider. Seine nachhaltige Bedeutung liegt in der Ambivalenz zwischen kultureller Selbstbehauptung, gesellschaftlicher Anerkennung und politischer Instrumentalisierung. Die Ergebnisse der Arbeit verdeutlichen darüber hinaus, dass Musik nicht nur als künstlerische Ausdrucksform, sondern auch als Spiegel und Motor gesellschaftlicher Entwicklungen betrachtet werden muss.

9. Bibliografie

- Aščerić-Todd, Ines (2015): *Dervishes and Islam in Bosnia : sufi dimensions to the formation of Bosnian Muslim society*. Boston: Brill.
- Balić, Ismail (1994): *Kultura Bošnjaka : muslimanska komponenta*. Tuzla: R&R.
- Baralić, Maja (1997): „Ilahija u Bosni i Hercegovini”, in: *Muzika*, 1; 109-115.
- Baralić-Materne, Maja (2003): *Ilahija u Bosni: dokumentarna i druga građa*. Sarajevo: Magisterarbeit.
- Bašeskija, Mula Mustafa Ševki. *Ljetopis (1746–1804)*. (2. Ausgabe), herausgegeben von Salko Zahiragić. Sarajevo: Sarajevo-Publishing, 1997.
- Bojić, Mehmedalija (2001): *Historija Bosne i Bošnjaka*. Sarajevo: TKD Šahinpašić.
- Botić, Luka (1949): *Izabrana djela*. Zagreb: Novo Pokoljenje.
- Bougarel, Xavier (2003): „Bosnian Muslims and the Yugoslav idea”. In: Djokić, Dejan (Hrsg.): *Yugoslavism. History of a Failed Idea 1918-1992*. London: Hurst, 100-114.
- Bougarel, Xavier (2018): *Islam and Nationhood in Bosnia-Herzegovina : Surviving Empires*. London: Bloomsbury Publishing Plc.
- Bringa, Tone (1995): *Being Muslim the Bosnian Way: Identity and Community in a Central Bosnian Village*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Buchanan, Donna Anne (2007): „Oh, Those Turks! Music, Politics, and Interculturality in the Balkans and Beyond“. In: Donna A. Buchanan (Hrsg.): *Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumene: Music, Image, and Regional Political Discourse*. Lanham, MD: Scarecrow Press, 3-56.
- Buturović, Đenana (2011): „Sevdalinka, naučni esej“, in: *Znakovi vremena*, 54; 29-45.
- Buturović, Đenana (1997): *Antologija bošnjačke usmene epike*. Sarajevo: Alef.
- Calic, Marie-Janine; Geyer, Dona (2018): *A History of Yugoslavia*. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press.
- Carmichael, Cathie (2015): *A Concise History of Bosnia*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Čaušević, Merima (2018): „Muzika u Bosni i Hercegovini”. In: Begović, Mursel Filip; Sokolija, Mahir (Hrsg.): *Kratka historija kulture Bošnjaka*. Sarajevo: Simurg media Internacionalni univerzitet, 70-116.
- Čavlović, Ivan (2011): *Historija muzike u Bosni i Hercegovini*. Sarajevo: Muzička akademija.
- Čehajić, Sevret M. (1990): „Večeri za historiju“, in: *Zemzem ohne genaues Datum*, 42.

- Dizdar, Hamid (1944): *Sevdalinke : izbor iz bosansko-hercegovačke narodne lirike*. Sarajevo: Državna krugovalna postaja.
- Efendić, Nirha (2015): „The Sevdalinka as Bosnian Intangible Cultural Heritage: Themes, Motifs, and Poetical Features”, in: *Narodna Umjetnost*, 52 (1); 97–119.
- Efendić, Nirha (2021): „Slovo o sevdahu“. In: Berbić, Sanin; Vranić, Semir (Hrsg.): *Zaborvaljeno blago : 100 bosanskih narodnih pjesama sa notnim zapisima*. Sarajevo: Buybook, 7-11.
- Efendić, Nirha; Krzović, Ibrahim; Čaušević, Merima; Čengić, Almedina; Kodrić Zaimović, Lejla (2018): *Kratka historija kulture Bošnjaka*. Sarajevo: Simurg media, STAV, Internacionalni univerzitet u Sarajevu.
- Fazlić, Hazim (2015): „The elements that contributed to the survival of Islam in Tito’s Yugoslavia”, in: *Journal of Islamic studies*, 26(3); 289–304.
- Filandra, Šaćir (2020): „Oslobađanje religije i nacije”, in *Preporod* vom 17.04.2020; 30.
- Filipović, Nedim (1970): „Napomene o islamizaciji u Bosni i Hercegovini u XV vijeku”, in: *Godišnjak - Akademija nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine*, 7; 141-167.
- Fine, John V. A. (1975): *The Bosnian Church : a New Interpretation ; a Study of the Bosnian Church and Its Place in State and Society from the 13th to the 15th Centuries*. Boulder, Colo: East European Quarterly.
- Fouchécour, Charles-Henri de (2012): „KASIDA”. In: Karahan, Abdülkadir; Krenkow, Fritz.; Fouchécour, Charles-Henri de; Lecomte, Gaël.; Russell, Richard (Hrsg.): *Encyclopaedia of Islam* (2. Ausgabe). Leiden, Koninklijke Brill NV.
- Hoare, Marko Attila (2013): *The Bosnian Muslims in the Second World War : a history*. London: Hurst & Company.
- Huseinović, Avdo (2012): „Mejra na tabutu“, in: *Preporodov Journal* (140); 29.
- Huković, Muhamed (1997): *Zbornik alhamijado književnosti*. Sarajevo: Preporod.
- Imamović, Damir (2017): *Sevdah*. Zenica: Vrijeme.
- Imamović, Mustafa (1997): *Historija Bošnjaka*. Sarajevo: Bošnjačka zajednica kulture Preporod.
- Kadić, Rešad (1969): *Pobožne pjesme bosansko-hercegovačkih muslimana*. Sarajevo: Starješinstvo Islamske zajednice u SR Bosni i Hercegovini, Hrvatskoj i Sloveniji.
- Kamhi, David (2017): „sefardska muzika u multikulturnoj Bosni i Hercegovini”, in: *Preporod* vom 01.02.2017; 53.
- Kamhi, David (2013): „Sefardska muzika u kulturi bosanskih Jevreja“, in: *Forum Bosnae*, 61–62; 258–277.

- Kadribegović, Aziz (1990): „Čuda nema – čudo se dogodilo, Sarajevske noći u Kojima su se dogodile – ilahije i kaside”, in: *Preporod* vom 01.04.1990; 9-12.
- Karača-Beljak, Tamara (2014): *Zvučni krajolici : pogled na vokalne fenomene Bosne i Hercegovine*. Sarajevo: Muzička akademija; Institut za muzikologiju.
- Karčić, Fikret (1997): „Islamic revival in the Balkans 1970-1992”, in: *Islamic Studies: Special Issue. Islam in the Balkans*, 36(2); 565-581.
- Kovač, Mirza (2011): *Transformacija ilahija i njihova percepcija u suvremenom bosansko-hercegovačkom društvu*. Sarajevo: Masterarbeit.
- Kriještorac, Mirsad (2022): *First Nationalism Then Identity: On Bosnian Muslims and Their Bosniak Identity*. USA: University of Michigan Press.
- Kujundžić, Enes (2020): *Sevdah kao ogledalo života*. Sarajevo: Selbstverlag.
- Kujundžić, Enes (2014): *Sevdalinka and Bosniak Folk Poetry*. Sarajevo: Selbstverlag.
- Laušević, Mirjana (1996): „The Ilahiya as a Symbol of Bosnian Muslim National Identity”. In: Slobin, Mark (Hrsg.): *Retuning Culture : Musical Changes in Central and Eastern Europe*. Durham & London: Duke University Press, 117–135.
- Lehfeldt, Werner (1969): *Das serbokroatische Aljamiado-Schrifttum der bosnisch-hercegovinischen Muslime : Transkriptionsprobleme*. München: Trofenik.
- Fulanović-Šošić, Miroslava (1998): „Narodna muzika u programima Radio-Sarajeva”, *Muzika*, 3(2); 38-52.
- Gazi, Stjepan; Maček, Vladko; Gazi, Elizabeth (1957): *In the Struggle for Freedom*. University Park: Pennsylvania State University Press.
- Malcolm, Noel (1996): *Bosnia: A Short History*. (1. überarbeitete Version mit neuem Epilog). New York: Papermac/Macmillan.
- Maglajlić, Munib (2000): *Bošnjačka usmena lirika*. Sarajevo: Sarajevo-Publishing.
- Maglajlić, Munib (1983): *Od zbilje do pjesme : ogledi o usmenom pjesništvu*. Banja Luka: Glas.
- Milošević, Vlado (1964): *Sevdalinka*. Banja Luka: Muzej Bosanske Krajine.
- Nametak, Abdurahman (1981): *Hrestomatija bosanske alhamijado književnosti*. Sarajevo: Svjetlost.
- Orahovac, Sait (1968): *Sevdalinke, balade i romanse Bosne i Hercegovine*. Sarajevo: Svjetlost.
- Otterbeck, Jonas; Skjelbo Frandsen Johannes (2020): „Music Version” versus “Vocals-Only”: Islamic Pop Music, Aesthetics, and Ethics”, in: *Popular Music and Society*, 43(1); 1-19.

- Pennanen, Risto Pekka (1994): „All-Comprehending, United and Divine. The Myth of "ilahija" Hymns in Sarajevo”, in: *World of Music*, 36 (3); 49–67.
- Petrović, Ankica (1988): „Paradoxes of Muslim music in Bosnia and Herzegovina”, in: *Asian Music*, 20(1); 128–147.
- Petrović, Ankica (2007): Islamic Echoes in Bosnia and Herzegovina: Tradition and Modernity”, in: *Conference of Music in the World of Islam*, Assilah, Morocco.
- Preporod (1990). *Glasilo Islamske zajednice u SFRJ*. (4/468), 15. Februar 1990.
- Preporod (1990). *Glasilo Islamske zajednice u SFRJ*. (10/474), 15. Mai 1990.
- Purivatra, Atif (1970): *Nacionalni i politički razvitak Muslimana*. Sarajevo: Svjetlost.
- Purivatra, Atif; Hadžijahić, Muhamed (1990): *ABC Muslimana*. Sarajevo: Bosna.
- Rasmussen, Ljerka V. (2002): *Newly Composed Folk Music of Yugoslavia*. United Kingdom: Routledge.
- Rizvić, Muhsin (1963): „gled o sevdalinci”, in: *Izraz* ohne genaues Datum; 454–466.
- Rizvić, Muhsin (1994): *Panorama bošnjačke književnosti*. Sarajevo: Ljiljan.
- Rizvić, Muhsin (1972): „O alhamijado literaturi“, in: *Radio Sarajevo treći program* (1); 191–195.
- Sarač Rujanac, Dženita (2014): „„European Mecca’ or Ajvatovica as a sacred place and a tourist destination in a Bosnia Herzegovina”. In: Katić, Mario; Klarin, Tomislav; McDonald, Mike (Hrsg.): *Pilgrimage and Sacred Places in Southeast Europe : History, Religious Tourism and Contemporary Trends*. Wien & Berlin: LIT, 117–136.
- Shiloah, Amnon (1995): *Music in the world of Islam : a socio-cultural study*. Aldershot, Hants: Scolar Press.
- Shiloah, Amnon (2012): „NASHID”. In: *Encyclopaedia of Islam, Second Edition*. Leiden, Koninklijke Brill NV.
- Šemsović, Sead (2019): „Poetika tekijске ilahije – osobine i osobenosti poetskog žanra”, in: *Živa baština: časopis za filozofiju i gnozu*, 17; 6–13.
- Škaljić, Abdulah (2014): *Turcizmi u našem jeziku*. (obnovljeno izdanje). Sarajevo: Karika.
- Strik, Seid (1988): „Ilahije“, in: *Šebi-arus*. 18(87); 149–52.
- Talam, Jasmina (2014): „From traditional to modern: Ilahy in Bosnia and Herzegovina”. In: Elsner, Jürgen; Jähnichen, Gisa; Talam, Jasmina (Hrsg.): *Maqam : Historical Traces and Present Practice in Southern European Music Traditions*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 204–212.

Traljić, Mahmud (1988): „Gazi Husrev-begova medresa između dva rata (1912-1941)”. In: Bistrić, Senahid (Hrsg.): *450 godina Gazi Husrev-begove medrese u Sarajevu*. Sarajevo: Gazi Husrev-begova medresa u Sarajevu, 85-96.

Vakufac, Elvir (1990): „Ilahije i kaside našeg vremena“, in: *Zemzem* ohne genaues Datum, 23–26.

Veladžić, Ismet; Karić, Enes (1988): „Gazi Husrevbegova medresa od oslobođenja do danas (1945-1987)”. Bistrić, Senahid (Hrsg.): *450 godina Gazi Husrev-begove medrese u Sarajevu*. Sarajevo: Gazi Husrev-begova medresa u Sarajevu, 97-118.

Internetquellen

Akyol Asimović, Riada (2021): „Love Song Still Divides a Region: Many Countries Lay Claim to a Ballad That Crossed the Middle East and Eastern Europe, Provoking Devotion and Dissent”, in: *New Lines Magazine* vom 02.11.2021; URL: <https://newlinesmag.com/essays/a-love-song-still-divides-a-region/> (letzter Zugriff: 09.02.2025)

BIR TV (Media centar IZ). (20.01.2022): „Zvao bih te, Gospodaru - ZETRA 1990“, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=UfrwKL64KWQ> (letzter Zugriff: 20.07.2025)

Gazi Husrev-begova medresa; Radio Sarajevo. (17.11.2013): „Veče ilahija i kasida Zetra 90“, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=qzB4VDzZtc8> (letzter Zugriff: 20.07.2025)

Gazi Husrev-begova medresa; Radio Sarajevo. (07.05.2013): „Večer ilahija i kasida – Bilino Polje 90“, URL: https://www.youtube.com/watch?v=MPIydt9xCVI&list=RDMPIydt9xCVI&start_radio=1&t=5404s (letzter Zugriff: 07.08.2025)

Islamska zajednica u Bosni i Hercegovini (2025): „Ašere”, in: *islam.ba*; URL: <https://www.islam.ba/pojmovnik/a/asere-1?mark=a%C5%A1ere> (letzter Zugriff 23.07.2025)

Madžarević. Amra (o.J.): „Kahvenisanje”, in: *Muzej Grada Sarajeva*. URL: <https://www.bosnianexperience.com/21-tekst-br02> (letzter Zugriff 27.04.2025)

Medresa: (2024). „Laureati / Istaknuti svršenici Gazi Husrev-begove medrese”, URL: <https://medresasa.edu.ba/o-medresi/laureati/> (letzter Zugriff: 24.11.2024)

Ovčina, Mirsad (o. J.): „Sefardska melodija kao osnova za jednu bosansku sevdalinku”, in: *Media Centar Islamske Zajednice Bosne i Hercegovine*, URL: <https://www.bosnianexperience.com/12-tekst-br06> (letzter Zugriff: 25.11.2024)

Sevdalinka.info (2024): „Omer Pobrić“. URL: <https://sevdalinka.info/izvodaci/doajeni-sevdaha/omer-pobric-6/> (letzter Zugriff am 29.11.2024)

UNESCO (2024): „Sevdalinka, Traditional Urban Folk Song“. URL: <https://ich.unesco.org/en/RL/sevdalinka-traditional-urban-folk-song-01872> (letzter Zugriff am 31.12.2024)

Zetra - Olimpijska Arena. (o. J.). *Home*. URL: <https://www.oczetra.ba/> (letzter Zugriff am 25.11.2024)

Abbildungen:

Abb. 1: Preporod (1990). Glasilo Islamske zajednice u SFRJ. (4/468), 15. Februar 1990.

Abb. 6: Gazi Husrev-begova medresa; Radio Sarajevo. (17.11.2013): „Veče ilahija i kasida Zetra 90“, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=qzB4VDzZtc8> (letzter Zugriff: 20.07.2025)

Abb. 3: Večer ilahija i kasida u Zetri u Sarajevu oko 1990. Godine, GHB, NF-751.

Abb. 4: Večer ilahija i kasida u Zetri u Sarajevu oko 1990. Godine, GHB, NF-736.

Abb. 5: Večer ilahija i kasida u Zetri u Sarajevu oko 1990. Godine, GHB, NF-3631.

10. Sažetak na bosanskom jeziku

Ovaj završni rad posvećen je analizi i interpretaciji koncerta *Večer ilahija i kasida*, održanog u martu 1990. godine u dvorani Zetra u Sarajevu. Radi se o događaju koji je u historijskom, društvenom i kulturnom smislu imao višeslojno značenje. Prvi put su ilahije i kaside, muzički žanrovi duboko ukorijenjeni u bosansko-muslimanskoj duhovnoj tradiciji, izvedeni u jednom velikom javnom prostoru, izvan džamija i tekija. Time je ovaj koncert postao prekretnica: on nije samo označio prelazak iz privatne i religijske sfere u širi društveni okvir, već je i simbolizirao novu vidljivost, priznanje i legitimizaciju bosansko-muslimanske kulture u jugoslavenskom kontekstu ranih devedesetih godina.

Rad se oslanja na izvođene pjesme, govore i moderacije, svjedočanstva savremenika i relevantnu istraživačku literaturu. Metodološki se primjenjuje kulturno-naučna analiza koja obuhvata tekstove pjesama, performativne aspekte izvođenja i ukupnu kompoziciju, uzimajući u obzir kontekstualne elemente. Kroz ovaj pristup koncert je razmatran istovremeno kao muzički performans i kao kulturno-politički fenomen. Posebna pažnja posvećena je scenskoj izvedbi, odjeći, rekvizitima i kombinaciji religijskih i popularnih elemenata, jer upravo kroz te performativne dimenzije postaje vidljivo kako se identitet gradio i komunicirao pred širom publikom. Pored analize samog događaja, rad obuhvata i teorijski okvir u kojem se razmatraju historijski razvoj Bosne i Hercegovine, religijska muzika i književna tradicija, te specifično mjesto ilahija, kasida i sevdalinke u bošnjačkoj kulturi.

U fokusu su bila tri istraživačka pitanja: Prvo, analizirano je kakvu je ulogu koncert imao u vidljivosti i etabliranju bosansko-muslimanske kulture u javnom prostoru. Pokazalo se da je koncert doživljen kao trenutak oslobađanja od ranijih ograničenja, kada je jedna dugo marginalizirana muzička tradicija prvi put dobila prostor u jugoslavenskom društvu. Analiza scene, odjeće, rekvizita i kombinacije s popularnim elementima poput sevdalinke pokazuje da je koncert na poseban način performativno učinio bosansko-muslimansku kulturu vidljivom i time joj dao novi oblik javne legitimacije.

Drugo istraživačko pitanje bavilo se odnosom religijske muzike i popularnih stilova. Uvrštavanje sevdalinke, izuzetno popularnog žanra u cijeloj Jugoslaviji, omogućilo je premošćavanje kulturnih i društvenih granica. Nastupi poznatih pjevača poput Hanke Paldum, Zehre Deović i Safeta Isovića stvorili su osjećaj prepoznatljivosti i učinili da se koncert doživi

kao zajednički događaj, a ne isključivo kao manifestacija muslimanske duhovnosti. Na taj način koncert je pridobio širu recepciju i dodatnu kulturnu težinu.

Treće pitanje odnosilo se na političke i društvene okolnosti. Analiza je pokazala da je koncert primarno bio zamišljen kao kulturno-religijski događaj, ali da je u društvenoj recepciji dobio i političko značenje, odražavajući tako tendencije liberalizacije i napetosti u kasnoj Jugoslaviji. Svjedočanstva savremenika ukazuju da je koncert doživljen kao znak nove slobode i samopuzdanja, ali i kao trenutak u kojem se muslimansko stanovništvo Bosne i Hercegovine počelo pojavljivati kao politički faktor. Kasnije interpretacije, uključujući tvrdnje da je Alija Izetbegović nakon koncerta donio odluku o osnivanju Stranke demokratske akcije (SDA), te kasnije političke instrumentalizacije ilahija i kasida, svjedoče o snažnom međudodnosu kulture i politike u ovom periodu. Događaji poput obnove Ajvatovice ili prve televizijske transmisije Bajram namaza uživo iz Gazi Husrev-begove džamije dodatno potvrđuju da je riječ o vremenu šire liberalizacije i jačanja religijske vidljivosti. Na taj način otvoren je prostor za dalju popularizaciju ilahija i kasida, njihovu komercijalizaciju i reinterpretaciju, kako u Bosni i Hercegovini, tako i u dijaspori. Rezultati rada pokazuju da koncert u Zetri nije bio samo muzički događaj, već je u širem društvenom i političkom kontekstu dobio dodatna značenja. Otvorio je prostor u kojem su ilahije i kaside poprimile nove funkcije od kulturne legitimacije i komercijalizacije do političke instrumentalizacije.

Time je *Večer ilahija i kasida* označila ulazak religijske muzike u javni prostor, povezivanje tradicije i popularnih oblika izražavanja, kao i refleksiju šire liberalizacije i političke fragmentacije kasnog jugoslavenskog društva. Dugoročna važnost ovog događaja ogleda se u njegovoj višeznačnosti: koncert je istovremeno bio prostor kulturne samoafirmacije, društvene emancipacije i političke interpretacije. U tom smislu, koncert se može razumjeti kao važna tačka u širem procesu kroz koji je bošnjačka kultura sticala novu javnu vidljivost i oblike reprezentacije.

11. Anhang

Transkription des Konzertes

00:01:07-00:04:35

Hafiz Aziz Alili: Quranrezitation

„Sure Al-Qiyama“ (26-40) (Die Auferstehung)

00:04:39-00:06:53

Zekerijah Đezić: Moderation

Nešto je moguće samo u istočnim gradovima. Nešto samo u zapadnim, sjevernim ili južnim. A nešto jedino u Sarajevu. Gradu u kojemu su se sudarili i definitivno pomirile strane svijeta. Onaj koji je naumio da pročita, da razabere, da shvati(s) sve sto piše na stranicama petstogodišnjeg ljetopisa Sarajeva, šehera na rijeci koji od milja zovemo Miljackom, taj mora posjedovati mnoga znanja i poznavati mnoge vještine. Onaj koji ne vlada arapskim, turskim, perzijskim, hebrejskim, latinskim, njemačkim i inim jezicima. Ko ne poznaje tridesetak pisama, teško će savladati zamršenu i mudru i lijepu knjigu zvano Sarajevo. To čudesno jedinstvo na drugim stranama ne spojivih suprotnosti, ta kuća naroda, jezika, kultura i običaja. Prostoru kojem niti jednoj humanoj ideji nije tijesno, to tako Sarajevo zaslužuje punu pažnju i svaku hvalu. Evo večeras još jednog dokaza, da ova sredina ima sluha i sklonosti za duhovne domete svih. Veće ilahija i kasida prvorazredan je kulturni čin, za jedne će to biti otkriće za druge poznat i blizak zvuk. Tokom više stoljeća, pjesme nesebične, bezrezervne i čiste predanosti Allahu i njegovom Poslaniku. Postojano su i snažno uticale na svjetovnu poeziju i muziku Muslimana i drugih naroda kojima je ovaj neobični prostor domovina. Sevdalinke i balade neprocjenjivi kulturni raz... rezultat ovoga podneblja dobrim dijelom su oblikovane zahvaljujući živom i intenzivnom prisustvu ilahija i kasida. Najbolji primjer za ovu tvrdnju, ne sumnjam, predstavlja opšte poznata pjesma, neka vrsta Sarajevske himne, koju ću uz Vaše dopuštenje započeti a hor će nastaviti.

00:06:54

Zekerijah Đezic: Gesang

Kad ja pođoh na Bembašu,
na Bembašu, na vodu,
i povedoh b'jelo janje,
b'jelo janje sa sobom.
i povedoh b'jelo janje,
b'jelo janje sa sobom.

00:07:47-00:09:17

Chor GHB: Fortsetzung auf Arabisch „Džud bi lutfik, ya Ilahi ”

00:09:19-00:10:55

Zekerijah Đezic: Moderation

Ilahije i kaside jesu pobožne i didaktičke pjesme, koje neovisno o njihovom porijeklu kasnije preobražajima i uticajima na druge književne oblike i druge i drugačije tradicije predstavljaju

najreprezentativniju umjetnički rezultat Muslimana ovog prostora. Kaside su u arapskom predislamskom svijetu bile suptilne ljubavne pjesme posvećene ženi. Kasnije one bez izuzetka slave poslanika Muhammeda a.s. Nema nikakve sumnje u to da je riječ o eminentnoj muslimanskoj baštini ali ovaj fenomen nije tako jednostavan. U tradiciji i ostalih zajednica u Bosni i Hercegovini i drugim krajevima naše zemlje, vidan je neizbrisljiv i nezamjenljiv trag i uticaj ilahija i kasida. Ima više nego dovoljno primjera i dokaza za ovu tvrdnju. Značaj ilahija i kasida naglašava i činjenica, da je Allah dz.s. sebe najprije nazvao „Onim koji sve čuje“, Es-Semī'a. A onda onim koji sve vide El-Besīr. I onaj koji sve zna El-Alīm. Tu leže presudni razlozi dubokog poštivanja ljudskog glasa rijeci i bogatstva muzičke tradicije Muslimana. Sem ilahija i kasida večeras ćemo u interpretaciji vrhunskih umjetnika čuti odabrane sevdalinke i uvjeriti se u neposrednu organsku verziju između ova tri poetska muzička oblika.

00:10:56-00:13:37

Chor GHB: Arabisch

00:13:38-00:17:57

Chor GHB: Bosnisch

Kad procvatu behari

Kad procvatu behari
Kad dunjaluk zamiri
Duša čežnjom procvili
Davno smo se rastali

Allah Allah Hakk Allah
Allah Allah, dželallah
Allah, Allah Huvallah,
La ilahe illallah

Ovo nebo nad nama
Sjena je od zastora
Sedam kata nebesa
U sred naših je prsa

Allah Allah Hak Allah
Allah Allah dželallah
Allah Allah Huvallah
La ilahe illallah

Ko pogleda u sebe
Rastat će se od sebe
Ispod toga čadora
Duša dertom izgara

Allah Allah Hak Allah
Allah Allah dželallah
Allah Allah Huvallah
La ilahe illallah

Proljeće je u nama
Kad se topi suzama
I pustinja procvjeta
Nudeć' sliku Dženneta

Allah Allah Hak Allah
Allah Allah dželallah
Allah Allah Huvallah
La ilahe illallah

00:17:58-00:20:31

Chor GHB: Albanisch (mit vereinzelt Zeilen auf Arabisch)

00:20:33-00:23:47

Chor GHB: Türkisch

Hak Yolunda

Hak yolunda her dem gözüm (2x)
yanar durur içim özüm (2x)
Yaradanın huzuruna (2x)
Çıkabilecek mi yüzüm (2x)

Allah Allah güzel Allah
La ilahe illallah
Allah Allah Aziz Allah
Muhammedürresulullah
Allah Allah güzel Allah
Bizi yolundan ayırma
Allah Allah Aziz Allah
Bizi yolundan ayırma (2x)

Ömrü ikmal eyleyenler (2x)
hesap verir birer birer (2x)
O gün gelir çok yakında (2x)
günah ağlar sevap güler (2x)

Allah Allah güzel Allah
La ilahe illallah
Allah Allah Aziz Allah
Muhammedürresulullah
Allah Allah güzel Allah
Bizi yolundan ayırma
Allah Allah Aziz Allah
Bizi yolundan ayırma (2x)

Allah Allah Allah Allah

Hafız Aziz Alili: Allah, Allah, Allah, Allah

00:23:48-00:30:43

Hanka Paldum: Gesang

Alija se do jezera krade

Alija se do jezera krade (2x)
Da ustrijeli utvu zlatnih krila (2x)
Iz jezera nešto progovara (2x)
Nisam vila da mi strijeliš krila
Već djevojka od zla pobjegnula
Mlad me prosi za stara me daju (2x)
Volim s dragim u vodi ploviti
Neg' s nedragim u svili ležati

Bajram ide, Bajramu se nadam

Haj Bajram ide, Bajramu se spremam
Haj šta bih dragom, aman, bajramluka dala?
Haj kad bih dragom vezen jagluk dala
Haj dragi mi je, aman, malo mu je dala!
Haj kad bih dragom b'jelo lice dala,
Haj hvalit će se, aman, među jaranima!

00:30:50-00:31:37

Zekerijah Đezic: Moderation

Možda bi strog kritičar piscima stihova ilahija i kasida prigovorio literarno nespretnost amaterizam pa i naivnost. No od izuzetne važnosti da su ove pjesme nezaobilazna civilizacijska tekovina, dio jedne jasno prepoznatljive tradicije, prepoznatljive ali ne i strogo odvojene od tradicije drugih naroda koji ovdje žive. Ilahije i kaside su u prvom redu pjesme zahvalnosti i aška, ljubavi prema Bogu, i njegovom poslaniku. Ali je velika i njihova društvena uloga, one uz ostalo omogućavaju jedan poseban milje koji pored vjere, običaja, podrazumjeva poštivanje drugih, prijateljstvo i čestitost u svakom pogledu.

00:31:38-00:37:23

Muaz Borogovac: kurze Saz-Darbietung

İstedigim Haktır

Gece gündüz döne döne
İstedigim Haktır benim
Allah deyu yana yana (2x)
İstedigim Haktır benim (2x)

Ko Yanayım kül olayım
Taşkın akan sel olayım
Çignet beni zol olayım (2x)
İstedigim Haktır benim (2x)

Allah deyu yana yana
İstedigim Haktır benim

Chor GHB: Arabisch

Allah Ya Azim

Allah ja azim entel azim (2x)
Kad hemmena emrun azim. (2x)

Ve kullu hemin hemmena (2x)
Ja uluvi bike ja azim. (2x)

Entel kadim kadimun min ezel, (2x)
Entel latif latifu lem tezel. (2x)

(Kuly) Allah ja azim entel azim (2x)
Kad hemmena emrun azim. (2x)

Ve kullu hemin hemmena (2x)
Ja uluvi bike ja azim. (2x)

Hajjun kadim kadimun vaddun,
Ve bakil gani ganijun madzidun.
Ve adlun ilah ilahun vahidun,
Ve fadlu reuf reufun lil abid.

(Kuly) Allah ja azim entel azim (2x)
Kad hemmena emrun azim. (2x)

Ve kullu hemin hemmena (2x)
Ja uluvi bike ja azim. (2x)

00:37:27-00:40:40

Muaz Borogovac: kurze Saz-Darbietung

Chor GHB: Bosnisch

Teku rajski potoci

Teku rajski potoci
"Allah, Allah!" - zboreći,
Din-bulbuli izašli – (2x)
Allah, Allah, Allah! (2x)
- pojeći. (2x)

Tube s grane svijaju,
Kur'an uče, ne staju,

A ružice džennetske – (2x)
Allah, Allah, Allah! (2x)
- mirišu. (2x)

Lica sjajnog k'o mjesec,
Riječi slatke k'o šećer,
U Džennetu hurije – (2x)
Allah, Allah, Allah! (2x)
- šeću se. (2x)

Ridvan čuvar kapije,
raj-odjeću što šije.
Kevser vrelo ko pije -
Allah, Allah, Allah!
- sretan je

00:40:47-00:42:40
Chor GHB: Türkisch

Ver Gönlünü

Ver gönlünü Mevlâya (2x)
düş ateş-i sevdaya (2x)
Uçup yerden manaya (2x)
Seyrana gel seyrana (2x)

Aşk şarabın durma içerken (2x)
niyet alma hiç (2x)
Bu tac-ı hırkadan geç (2x)
Seyrana gel seyrana (2x)

Dinle mürşid sözünü (2x)
Hakka kökle özünü (2x)
Anlarsın da özünü (2x)
seyrana gel seyrana (2x)

00:42:41-00:50-49
Zehra Deović: Gesang

Mlad se Jusuf oženio

Mlad se Jusuf oženio
do ponoći s ljubom bio, (2x)
od ponoći ferman stiže:
"Oj Jusufe, car te zove!" (2x)

Carska hazna pokradena,
Na Jusufa potvorena. (2x)
Stade Jusuf konja sedlat',
viš' njeg' ljuba suze ljevat'. (2x)

”Oj Jusufe, lale moje
s kim ostavljaš zlato svoje?” (2x)
Ostavljam te svojoj majci
Svojoj majci, tri godine (2x)

„Ne dođem li za četiri
Ti se udaj za drugoga“ (2x)

Mejra na tabutu

Došla voda od brijega do brijega
pronijela Mejru na tabutu (2x)

Hajde Mejro, s nama večerati
večeraajte, mene ne čekajte (2x)
mene čeka gotova večera
u Džennetu među Hurijama (2x)
Selam ćete mojoj staroj majci
neka klanja pet vakat namaza (2x)
neka posti mjesec Ramazana
neka Mejri namijeni Kurbana (2x)

00:50:54-00:52:30

Muaz Borogovac: Saz-Darbietung

00:52:27-00:53:01

Zekerijah Đezic: Moderation

Kada čovjek ne zna kako bi neku pojavu označio ili odredio ili neće da se upušta u definisanje onda kaže ono nešto. E pa u pjesmama koje slušamo neovisno o tome jesu li učene na arapskom, turskom, albanskom ili našem jeziku, postoji ono nešto, poseban ugođaj upečatljiv i prislan. On prožima i sevdalinke izdvajajući ih od novih najčešće bez dara bez sluha i na brzu ruku sačinjene iz stihova i melodija.

00:53:02-00:54:59

Chor GHB: Arabisch und Bosnisch

Tala'a Al-Badru 'Alayna

Tala'a al-badru 'alayna
Min thaniyyatil Wada'
Wajaba al-shukru 'alayna
Mada'a lillah ida

Ayyuha al-mab'utha fina
Ji'ta bi-al-amri al-muta'
Ji'ta sharrafta al-Madinah
Marhaban ya Khayra da'

Puni mjesec nas obasja

Od Senijjetul-Vedda,
Kevserom pojimo duše
Dok čekamo Ahmeda.

Ti koji si od Allaha
Cijelom svijetu poslan,
Doš'o si da ružičnjakom
Namirišeš ovaj dan.

Doš'o si da grad Medinski
Osvijetliš k'o vir luna,
Amberom ti cvali puti
Zbore ti srca puna.

Doš'o si da ljubav bratska
Iz zlobe nas izvede,
Ruke ti se pozlatile (2x)
Ahmede Muhammede. (2x)

00:55:05-00:58:45

Chor GHB: Türkisch, Bosnisch

Noldu Bu Gönlüm

N'oldu bu gönlüm n'oldu bu gönlüm (2x)
Derd-ü gam ile doldu bu gönlüm (2x)
Yandı bu gönlüm yandı bu gönlüm
Yanmada derman buldu bu gönlüm (2x)

Srce šta zbi se

Srce šta zbi se? Srce šta zbi se?
Bolom i tugom svo ispuni se (2x)
Saž'ga se c'jelo , svo sagori se
U vatri za njeg lijek pronade se (2x)

Bajram mi dođe ja bajramujem
Sada sa Hakkom ja se radujem (2x)
S hiljadu hvala ja zahvaljujem
S dragim srcem ja bajramujem (2x)

00:58:53-01:01:50

Chor GHB: Arabisch

00:01:51-01:05:23

Chor GHB: Albanisch

01:05:25-01:08:55

Muaz Borogovac: Gesang

Haj, puče puška

Haj, puče puška, puče druga, iz Carigrada,
Haj, da ubiju Husrev-bega, nasred Saraj'va. (2x)

Haj, govorio Husrev-beže: "Šta sam skrivio?
Haj, dušmani me opanjkaše, kod sultana mog. (2x)

Haj, ja sagradih medreseta, i imareta.
Haj, ja sagradih sahat-kulu, do nje džamiju.
Haj, ja sagradih Tašlihana, i bezistana.

Haj, ja sagradih tri ćuprije, preko miljacke.
Haj, ja načinih od kasabe šehar Saraj'vo.
Haj, opet me dindušmani gledat' ne mogu! (2x)

01:09:00-01:09:40

Zekerijah Đezic: Moderation

Velika je sreća da pored ovog sjajnog hora postoje i neuporedljivi majstori sevdalinke. Pjesme koja je nadahnuta nepomocenom sviješću o visim vrijednostima, više nego razlozima bekrijskim i sarkoskim potrebom za savršenim i vječnim prije nego razlozima sebičnosti, hirolitosti i svakojake neumjerenosti. Mada se mora kazati da i bekrije i sarkosi i veseljac i samo veselja radi polažu pravo na ovu uzvišenu pjesmu unoseći u nju svoju priču i svoj štimung.

01:09:47-01:13:12

Chor GHB: Bosnisch

Ej vatan

Onog časa kad nam oči
Ovaj svijet ugledaše
Zbog rastanka sa izvorom
Bolnom suzom proplakaše
Taj plač dječji što se čuje
Glas je naja što kazuje
Tužnu pjesmu svaki dan

Ej vatan, ej vatan

Šta nam budi uspomene
Šta nas zove u sjećanje
Pa nam ovdje stanka nema
I to znamo bez učenja
Čežnja su nam java, san

Ej vatan, ej vatan

Pod kopita naših konja
Džennet svoje rijeke lije

Žedni jure konjanici
Mjestu gdje se i smrt pije
Ovo nije brate san
Ej vatan, ej vatan
Budno čuvaj svoj Iman (2x)
Ej vatan, ej vatan

01:13:20-01:15:40

Chor GHB: Türkisch

01:15:47-01:17:46

Chor GHB: Bosnisch

Kome sedždu činiš brate

Kome sedždu činiš, brate?
Kaži bratu svom.
"Gospodaru svih svjetova,
Rabbu Jedinom."

Gdje je, brate, tvoj Gospodar,
gdje je Njegov dom?
"Okreni se, dragi brate,
Svuda stoji On."

Da l' On čuje, da l' On vidi
kad je dan i noć?
"On sve čuje, On sve vidi,
Ima nad svim moć." (2x)

Ima l', brate, još bogova
Osim Rabba tvog?
"Nema boga sem Allaha
Jednog, Jedinog." (2x)

"On pretvara kamen, drvo
u najmanji prah.
Zato, brate, srcem kaži:
Allah Hakk Allah!" (2x)

01:17:50-01:27:34

Safet Isović: Gesang

Slavuj ptica mala

Slavuj ptica mala
svakom pjesmu dala
a meni junaku
tri je tuge dala

prva mi je tuga (2x)
sto ja nemam druga (2x)

Druga mi je tuga
na srdašcu mome
sto me nije mlada
oženila majka
treća mi je tuga (2x)
valja umrijeti (2x)

Kopajte mi mezar
na ravnom sokaku
vezite mi đogu
za nišan kod nogu
nek' moj đogo znade (2x)
da me ne imade (2x)

Zaplakala stara majka

Zaplakala stara majka
Džafer-begova
Džafer-beže ludo dijete (2x)
Šta mi dovede (2x)

Dovede mi ludo mlado
Neće da rodi
Već se b'jeli (2x)
I bakami i ašikuje (2x)

Naljuti se Džafer-beže
Ode na čardak
Na čardaku drugu nađe
Podne klanjaše
Sablja zveknu
Ljuba jeknu
Čedo proplaka

Šta uradih Džafer-beže
Ja se šalila
Eto majko tvoga grijeha
Tvoga i moga
Više tvoga nego moga
Tako mi Boga

01:27:52-01:01:28:20

Zekerijah Đezic: Moderation

Ovo veče je priređeno kao pohvala jednoj posebnoj književnoj formi u cijelosti prožetoj najtananim religioznim osjećanjima, i kao pohvala sredini u kojoj skladno mogu trajati tolike

različitosti kojima se ostali svijet čudom čudi. Ali ovo je prostor kojeg ništa ne može poljuljati u njegovoj vjeri u dobro i lijepo.

01:28:28-01:31:25

Chor GHB: Arabisch

01:31:33-01:34:39

Chor GHB: Türkisch

Allah Yolu Yektir

La ilahe illallah (3x)

Allah yolu yektir yek (2x)

La ilahe illallah (2x)

O birdir bir, tektir tek (2x)

La ilahe illallah (2x)

Gelin gönül diliyle

Diyelim hep Ya Allah

Rahim de O, Rahman da (2x)

La ilahe illallah (2x)

Hû, hû, hû Allah (3x)

Hû, hû, hû Allah (2x)

La ilahe illallah (2x)

La ilahe illallah (viel)

Allah yolu nurludur,

Lâ ilahe illallah

Hep bu yolda yürü dur,

Lâ ilahe illallah

Eğer iki cihanın

Aydın olsun istersen

O'na inan ve sarıl

Lâ ilahe illallah

Hû, hû, hû Allah

Hû, hû, hû Allah

Hû, hû, hû Allah

Lâ ilahe illallah

01:34:49-01:37:50

Chor GHB: Türkisch

Beytullahın örtüsü kara

Beytullah'ın örtüsü kara (2x)
Yüreğimde açtı yara (2x)

Ya Resulallah gel sen ara (2x)
Aşkın ile gitsin ümmet (2x)

Hacılar gider posta posta (2x)
Gitmeyenler olur hasta (2x)

Ya Resulallah gel sen ara (2x)
Aşkın ile gitsin ümmet (2x)

Aşıkların iki cihan server (2x)
Aşkın ile gittsin ümmet (2x)

Ya Resulallah gel sen ara (2x)
Aşkın ile gitsin ümmet (2x)

01:38:01-01:41:31

Chor GHB: Arabisch

01:41:39-01:41:50

Zekerijah Đezic: Moderation

Dozvolite mi da Vas pozdravim u stilu pjesme sa početka. Ko ne dođe ovo veče taj nek' dođe sutradan. Završeno je veče ilahija i kasida. Hvala.