



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Modifikation der traditionellen Tänze in Serbien am
Beispiel der kulturell-künstlerischen Vereine aus
Kruševac und Umgebung“

verfasst von / submitted by

Valentina Miljković

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2020 / Vienna 2020

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 836

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Musikwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Ass.-Prof. Dr. Michael Weber

Meinen geliebten Eltern.

INHALTSVERZEICHNIS

Illustrationsverzeichnis.....	5
Abkürzungsverzeichnis.....	7
Glossar.....	8
Vorwort.....	10
1. EINFÜHRUNG: Der traditionelle Tanz in Serbien – vom Alltag bis zur Sensation.....	12
1. 1 Die ersten Angaben über traditionelle Tänze in Serbien.....	15
1. 2 Der dörfliche traditionelle Tanz und seine Rolle in der Vergangenheit.....	22
1. 3 Veränderungen im Volkstanz und kulturell-künstlerische Vereine nach dem Zweiten Weltkrieg.....	27
2. STILISIERTE TRADITION: Am Beispiel der kulturell-künstlerischen Vereine in Kruševac und Umgebung.....	33
2. 1 Tätigkeit und Organisation der kulturell-künstlerischen Vereine.....	37
2. 1. 1 Kulturpolitik, Institutionen und Finanzierungsarten.....	37
2. 1. 2 Ausbildung und Professionalismus der Tänzer, Musiker und künstlerischen Leiter.....	43
2. 1. 3 Leitung der kulturell-künstlerischen Vereine und aktuelle Probleme.....	50
2. 2 Transposition des Volkstanzes auf der Bühne.....	56
2. 2. 1 Auftritte der kulturell-künstlerischen Vereine.....	56
2. 2. 2 Tanzrepertoire der kulturell-künstlerischen Vereine.....	61
2. 2. 3 Der ideale Tänzer.....	68
2. 3 Veränderungen in der folkloristischen Tätigkeit.....	73
2. 3. 1 Veränderungen im Reigentanz.....	73
2. 3. 2 Veränderungen im Repertoire und Tänze aus dem Gebiet des ehemaligen Jugoslawiens.....	88
2. 3. 3 Das Publikum als ein Faktor der Traditionsumgestaltung.....	100
2. 4 Jugendliche und ihr Beitrag zur Tradition.....	103
2. 4. 1 Die volkstümliche Tanzpädagogik und Anfänge des Tanzens.....	103
2. 4. 2 Das Interesse der Jugendlichen, früher und heute.....	107
2. 5 Das Traditionalisierte vs. das Stilisierte.....	111
2. 5. 1 Der traditionelle Tanz als eine Identifikationsform.....	111
2. 5. 2 Das Erlebnis des traditionellen Tanzes im Vergleich zur Stilisierung.....	115

3. ZUSAMMENFASSUNG UND FAZIT: Hat die Folklore in Serbien eine Zukunft?.....	118
Abstract.....	137
ANHANG	
Appendix A: Transkriptionen der Interviews mit den Leitern der kulturell-künstlerischen Vereine.....	138
Appendix B: Tanzdialekte der dörflichen Tänze in Serbien.....	194
Appendix C: Stilistische Analyse eines Teils im Repertoire des kulturell-künstlerischen Vereins „14. Oktober“.....	199
Verzeichnis der verwendeten Literatur.....	205

LISTE DER ABBILDUNGEN

1. Seite 18, Abbildung 1: *Die Schwestern Janković, London, 1923* (aus: *Riznicasrpska- Muzika. Offizielle Webseite*, <<http://www.riznicasrpska.net/muzika/index.php?action=profile;u=2;sa=showPosts;start=700>>, letzter Zugriff: 20. 01. 2020).
2. Seite 20, Abbildung 2: Ein Teil des Tanzes *Niševljanka*, das Schema und die Analyse (aus: Јанковић, Љубица С.: *Народне игре I*, Београд: Prosveta, 1934, S. 84).
3. Seite 24, Abbildung 3: *Tänze aus Serbien- Lithographie* (aus: Kirin, Vladimir: „Igre iz Srbije“, in: Ders., *Plesovi Jugoslavije V. Litografije*, Zagreb: Naklada Naša Djeca, 1965, o. S.).
4. Seite 43, Abbildung 4: *Karte der bezeichneten Städte mit Fachschulen für Volkstänze*.
5. Seite 78, Abbildung 5: *Tracht aus Šumadija, Tracht aus Crna Trava- Lithographie* (aus: Kirin, Vladimir: *Narodne nošnje Jugoslavije II. Litografije*, Zagreb: Naklada Naša Djeca, 1954, o. S.).
6. Seite 94-95, Abbildungen 6, 7, 8: das Repertoire der kulturell-künstlerische (KUD) „14. Oktober“: *Tänze aus Montenegro-Zetsko oro; Tänze aus Šumadija, Vranjanska svita*, (aus: „Sretenjski koncert“ KUD „14. oktobar“ in: *Kruševac Grad. Offizielle Webseite*, <<https://krusevacgrad.rs/sretenjski-koncert-kud-14-oktobar/>>, letzter Zugriff: 22. 05. 2020).
7. Seite 99, Abbildungen 9, 10, 11: Entwicklung des dreitaktigen Tanzschemas *Balkanka* (aus: Васић, Оливера: „Тротактни играчки образац у орском наслеђу Јужних Словена“, in: Dies., *Етнокорелологија. настајање*, Арт график, Београд, 2005, S. 60).
8. Seite 123, Abbildung 12: „Bewahrt Jugoslawien!“ (aus: „Narodne igre i kola u sokolskim društvima“ in: *Koreni. Offizielle Webseite*, <<http://www.koreni.rs/narodne-igre-i-kola-u-sokolskim-drustvima/>>, veröffentlicht am 12. 04. 2017, letzter Zugriff: 28. 06. 2020).

LISTE DER TABELLEN UND SCHAUBILDER

1. Seite 28, Grafik 1: Gegenseitige Einflüsse und Grad der Stilisierung (Verarbeitung) der traditionellen Tänze.
2. Seite 32, Tabelle über Veränderungen im Repertoire des ehemaligen Jugoslawiens und Serbiens, nach dem Zerfall Jugoslawiens.
3. Seite 36, Tabelle mit Angaben über Gesprächspartner und ihre kulturell-künstlerischen Vereine.
4. Seite 41, Grafik 2: Wechselbeziehung der Stadt, des KCK und Mitglieder der kulturell-künstlerischen Vereine.
5. Seite 47, Grafik 3: Form der Übertragung der Tänze auf Seminaren und Verarbeitungsetappen des ursprünglichen dörflichen Tanzes.
6. Seite 53, Grafik 4: Wie beeinflussen unzureichende Finanzen die Arbeit der kulturell-künstlerischen Vereine?
7. Seite 60-61, Tabelle mit der Analyse der Auftritte städtischer und dörflicher Vereine.
8. Seite 87, Tabelle mit hervorgehobenen Segmenten, in denen das Kolo Veränderungen erlebt hat.
9. Seite 116, Tabelle mit Epitheta, die im Zusammenhang mit dem traditionellen gegenüber dem stilisiertem Tanz stehen.

ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

AKUD- Akademischer kulturell-künstlerischer Verein.

CIOTIS- Das Zentrum für die Forschung und Bewahrung der Volkstänze und Volkslieder Serbiens.

ex-Yu- in der Bedeutung des ehemaligen Jugoslawien; gemeint wird der früher einheitliche balkanische Raum, der durch Teilung und Bürgerkriege zu einer Umformung der sechs ehemaligen Republiken zu souveränen Staaten geführt hat.

FA- Folklorenensemble.

KPZ- Kulturell-schulische Gemeinschaft.

KCK- Das kulturelle Zentrum Kruševac.

KUD- Der kulturell-künstlerische Verein, gleichbedeutend mit FA.

SANU (CAHY)- Serbische Akademie der Wissenschaften und Künste.

SAP- Sozialistische Autonome Provinz.

SFRJ- Sozialistische Föderative Republik Jugoslawien.

GLOSSAR

- *Aufschrift* – ein Baum, der eine besondere Bedeutung für eine Dorfgemeinde hat und als eine Gottheit angesehen wird. Meistens handelt es sich dabei um eine Eiche, die geschützt wird und der keinen Schaden zugefügt werden darf. Mindestens einmal im Jahr, am Tag des christlichen Festes, welches das Patronatsfest des Dorfes darstellt, gehen Menschen um diesen Baum herum und „erneuern“ ihn (durch besondere rituelle Handlungen und Requisiten wird das geschnitzte Kreuz, das schon auf dem Baum steht, jedes Jahr erneut geschnitzt). Obwohl dieser Brauch heute christliche Eigenschaften aufweist, stellt er den Rest des paganischen Glauben an Gottheiten der Natur dar, die in Bäumen leben.
- *Folklore* – allgemein bedeutet dieser Begriff die volkstümliche, traditionelle Kunst, Kenntnisse und Fertigkeiten. In der Arbeit wird er vorwiegend als Begriff für traditionelle Tänze auf der Bühne verwendet, so wie sie meistens in ganzen Serbien vorkommen.
- *Folklorenensemble* (FA) – Synonym mit den Begriffen Verein und KUD verwendet; bedeutet die amateurhafte Organisation, die sich mit Folklore-Tanzen beschäftigt.
- *Jugoslawien* – ehemaliger, gemeinsamer Staat und einzigartiger balkanischer Raum, der durch die Trennung und Bürgerkriege in den 1990er Jahren (des vorigen Jahrhunderts) zu einer Einteilung der sechs ehemaligen Republiken in souveräne Staaten geführt hat. Als eine Abkürzung wird auch SFRJ (Sozialistische Föderative Republik Jugoslawien) verwendet.
- *Kolo* – in der Hauptbedeutung ein traditioneller Gruppentanz in der geschlossenen (Kreis) oder offenen (Halbkreis) Form. Er kann auch eine Gruppe der Tänzer bedeuten.
- *Kolovodja* – hervorgehobene Rolle eines Individuums, das am Anfang des Reigentanzes (serb. kolo) steht, wenn er als ein Halbkreis formiert ist. Man kann diesen Begriff als „Dirigenten“ des Reigentanzes auffassen, weil alle anderen Tänzer wie auch Musiker selbst, die das Tanzen begleiten, nach ihm ausrichten. Er wählt den Tanz aus, bezahlt dafür und beginnt zu tanzen, bevor sich der Rest der Tänzer dem Reigen anschließt. Durch bestimmte Bewegungen der freien Hand, in der ein Taschentuch liegt, sowie durch das Tempo der Schritte gibt er Signale und diktiert das Aussehen des Tanzes selbst den anderen Teilnehmern.
- *Kulturell-künstlerischer Verein* (KUD) – siehe unter *Folklorenensemble*.
- *Moba* – eine Zusammenkunft der Menschen mit dem Ziel der gemeinsamen Erledigung von Feldarbeiten (Pflücken, Ernten, Mähen). *Moba* fand bei einem Dorfbewohner statt und es kamen mehrere Mitglieder der Dorfgemeinde freiwillig zu ihm, damit die Arbeit möglichst effizient erledigt wurde. Der Gastgeber, bei dem gearbeitet wurde, hatte die Pflicht, das Essen, aber auch Sängerinnen und/oder Musiker zu versorgen. Nach der erledigten Arbeit kam es meistens zu einem Tanz.
- *Neukomponiert* – das Antonym des Begriffs „traditionell, ursprünglich“; hat meistens eine negative Konnotation, bezieht sich allerdings auf neuere Erscheinungen vor allem in der Gesellschaft und Musik. Üblicherweise hat sie das Vorbild in der traditionellen Kultur, aber unterscheidet sich von ihr wesentlich, weil es sie so mit gegenwärtigen Formen und fremden Elementen kombiniert. In diesem Sinne stellt sie auch eine hybride Form der Kultur dar.
- *Shqiptare* – der Begriff, der die albanische Bevölkerung des Kosovos bezeichnet; allgemein akzeptiert in Serbien im Sinne der Unterscheidung von der Bevölkerung Albanien.
- *Slava* – ein Familienfest und Brauch bei Serben, ein Tag, der dem Feiern eines christlichen Heiligen gewidmet ist, der als Beschützer der Familie angesehen wird. Zu diesem Anlass wird ein spezielles Brot gebacken, das Getreide wurde gekocht und ein großes Festmahl wird zubereitet, zu dem die Gastgeber ihre Gäste (Verwandte und Freunde) einladen. Dieser Brauch wird in der Familie durch die männliche Linie von Generation zu Generation übertragen.

- *Tanzkette* – Reihe von Tänzen, die als eine Kette (teilweise oder vollständig) einer nach dem anderen aufgeführt werden, die durch geografische/ethnische Herkunft und Stil vereinheitlicht sind, aber die sich nach dem Tempo, Charakter, der musikalischen Begleitung und dem choreologischen Schema unterscheiden. Eine andere, allgemeine Bezeichnung, die in Serbien in der gleichen Bedeutung verwendet wird, ist die Choreografie.
- *Ursprünglicher Tanz* –ursprünglicher, un Bearbeiteter traditioneller Tanz. Obwohl dieses Tanz meistens im Volk entstanden ist, in dem er auch vorkommt, ist dies nicht immer der Fall, sodass man auf den falschen Weg im Sinne der Herkunft geraten kann.
- *Verein* – der Begriff wird als ein Konkretum für die organisierte amateurhafte folkloristische Tätigkeit verwendet, so ist er mit den Abkürzungen FA und KUD gleichbedeutend.
- *Volkstracht* – traditionelle serbische Kleidung. Gehört zum Gebiet der volkstümlichen Tätigkeit und war in ferner Vergangenheit vollkommen von Frauen im Haushalt hergestellt: das Spinnen der Wolle, Färben, Weben, Stricken, Nähen und Verziern der Kleidung, meistens mit genähten floralen oder geometrischen Motiven.
- *Šumadija* – „das Herz Serbiens“, die zentrale Region Serbiens, reich an Wäldern und anderen Naturressourcen. In der Arbeit wird diese Benennung synonym mit Tänzen aus dieser Region verwendet, da sie als solche auch von Tänzern und Leitern der Vereine selbst verwendet wird.
- *Zentralserbien* – eine Region in zentralem Teil Serbiens, zu der auch Kruševac gehört. In dem Sinne wird in der Arbeit als geografische Bezeichnung genau dieser Begriff verwendet, während als Benennung der traditionellen Tänze aus dieser Region ein anderer, häufigerer Ausdruck verwendet wird (siehe unter *Šumadija*).

Vorwort

Amateurismus stellt eine der verbreitetsten Formen der Beschäftigung mit der Kunst dar. Die Benennung selbst setzt eine Menge an Altruismus und Enthusiasmus voraus, weil sie außer dem persönlichen Vergnügen üblicherweise keine Art der Darstellung bezeichnet. Hinsichtlich der Tatsache, dass Amateure keine professionellen Künstler sind, kommen wir zur Schlussfolgerung, dass sich (fast) jeder mit der Kunst beschäftigen kann, beziehungsweise, dass jeder ein Künstler sein kann.

Diese Feststellung führt zu unterschiedlichen Fragen und zeigt zahlreiche Probleme auf, von denen die offensichtlichsten folgende sind: Ist jede Beschäftigung mit der Kunst auch wirklich eine Kunst? Leistet jemand, der kein professioneller Künstler ist, in jedem Fall seinen Beitrag zur Kunst oder degradiert er sie nur? Ist Amateurismus die resistenteste und populärste Art der Übertragung kultureller Werte?

Das Thema dieser Arbeit beschäftigt sich auf einer Ebene mit den Amateurvereinen, die in Serbien den traditionellen dörflichen Tanz auf der Bühne aufführen. Infolge der Tatsache, dass diese Art der Beschäftigung mit traditionellen Tänzen im Land sehr verbreitet ist, der Fokus liegt auf kulturell-künstlerische Vereine, die in einer Stadt in Zentralserbien stationiert sind, sowie auf ihre unmittelbare Umgebung.

Die Arbeit entstand mit dem Wunsch, bestimmte Erscheinungen und Veränderungen zu erkennen und darzustellen, die mit der Tätigkeit der Amateure im Bereich des Volkstanzes verbunden sind, der im ganzen Serbien einfach *folklor* (dt. Folklore) genannt wird. Diese Veränderungen sind Ergebnis der zahlreichen geschichtlich-soziologischen Umstände und sind meistens viel komplexer, als sie zu sein scheinen.

Der erste Teil der Arbeit stellt die Einführung und einen allgemeinen Überblick über die globale Beschäftigung mit dem traditionellen dörflichen Tanz in Serbien dar. Die Idee liegt darin, einen Teil der Tradition zu zeigen, welcher in der Vergangenheit einen Bestandteil des Alltags darstellte, sowie zu erklären, wie bestimmte Veränderungen zur *Verschiebung* der Tradition auf die Bühne führten und ihr den Status der *Kunst* verliehen. Dieser Teil der These wurde nach der Beispiel wurde als Fallstudie (case study) durchgeführt, weil er eine bestimmte gesellschaftliche Erscheinung vom kulturologischen, soziologischen, politologischen und teilweise pädagogischen Standpunkt untersucht. Es ist unmöglich nicht zu erwähnen, dass wegen der zeitlichen Beschränkung keine systematische Betrachtung durchgeführt wurde, sondern es wurde die Analyse in Bezug auf verfügbare Quellen durchgeführt, und das sind hauptsächlich Fachliteratur und Videomaterialien.

Der zentrale Teil ist der Verarbeitung der Daten gewidmet, die bei der Untersuchung vor Ort in Kruševac und näherer Umgebung gefunden werden. Mit dem Ziel des Sammelns der relevanten Forschungsergebnisse, mit dem Mentor abgesprochen, wurde ein eigener Fragebogen entwickelt und eine Reihe der Interviews mit den Leitern der bedeutendsten kulturell-künstlerischen Vereine wurde unmittelbar durchgeführt. Diese Gespräche wurden im Zeitraum vom 11. Juni bis zum 14. Juni 2019 geführt und ihre Transkription befindet sich im Anhang. Aus diesen Informationen wurden alle Schlussfolgerungen weitergeleitet und dabei wurden bestimmte Probleme dargestellt sowie Veränderungen und Erscheinungen in der heutigen Beschäftigung mit der Folklore.

Da die durchgeführten Gespräche eine Basis für die Entstehung dieser Arbeit darstellen, wird besondere Aufmerksamkeit den Fragestellungen gewidmet, die besonders vielfältig sind und sich auf die Beschäftigung mit der Folklore in Serbien heute beziehen, sowohl global als auch lokal. Einige der wesentlichen selbst gestellten Fragen sind: Wie wurde die folkloristische Praxis früher betrieben und was hat sich geändert? Was galt als populär und was verlangt das heutige Publikum? Nehmen Jugendliche an dieser Art der Traditionspflege teil und wie machen sie das? Inwiefern beeinflussten Kriege und Zerfall des ehemaligen Jugoslawiens die Tanzpraxis? Wie werden Kenntnisse über die Folklore übertragen und wie sieht die Zukunft des traditionellen Tanzes in Serbien aus?

Zu Fragestellungen gehören zugleich die Themen, nach denen auch die Kapitel des zentralen und finalen Teils der Arbeit organisiert sind. In ihnen wurde vorwiegend die Befragungsmethode (survey) durchgeführt. Diese Methode wurde ausgewählt als das passendste Modell für das Testen der unterschiedlichen Arten der Meinungen und Auffassungen, Interessen und Kenntnisse der Befragten sowie ihres Verhaltens und ihrer Wertesysteme.

Am Ende der Arbeit befinden sich im Anschluss, neben den Transkriptionen der Interviews, die dargestellten tänzerischen Dialekte der dörflichen Tanzen Serbiens, die stilistische Analyse der choreografischen Werke des kulturell-künstlerischen Vereins „14. Oktober“, und das Verzeichnis der Literatur, die bei der Entstehung der Arbeit verwendet wurde.

1. EINFÜHRUNG:

Der traditionelle Tanz in Serbien – vom Alltag bis zur Sensation

„Serbische Volkstänze in der gegenwärtigen Epoche haben hauptsächlich eine gesellschaftlich-unterhaltende Funktion, aber in ihnen lassen sich noch immer viele Etappen spüren, die sie im Laufe ihrer Entwicklung durchlaufen sind.“¹

Mit diesem Zitat eines serbischen Ethnologen beginnt die Geschichte über dörfliche traditionelle Tänze² und ihre Darstellung in der Gegenwart. Wenn die Rede von Darstellung ist, wird die Verarbeitung und Stilisierung der Tänze für die Aufführung auf der Bühne gemeint, weil dies fast die einzige Form ist, in der sie heute vorkommen³: als eine Art des amateurhaften künstlerischen Tanzes in Dörfern und Städten, die vor Publikum aufgeführt wird.

Die Träger dieser tänzerischen Praxis sind größtenteils amateurhafte kulturell-künstlerische Vereine (abgekürzt KUD) und wesentlich weniger vertretene akademische kulturell-künstlerische Vereine (abgekürzt AKUD).⁴ Neben amateurhaften Vereinen gibt es auch ein professionelles Ensemble: Nationales Ensemble *Kolo*, wovon die Rede im Teil der Arbeit sein wird, der sich mit der Entwicklung und den Änderungen im Tanz in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts beschäftigt.

Für den Volkstanz in Serbien, egal ob er traditionell oder stilisiert ist, wird der allgemein akzeptierte und allumfassende Begriff *folklor* verwendet. Obwohl dieser Begriff

¹ Зечевић, Слободан: *Народне игре Србије. порекло и развој*, Београд: Вук Караџић и Етнографски музеј, 1983, S. 10.

² Wenn die Rede von Begriffe ist, die in Serbien (und in anderen Teilen des ehemaligen Jugoslawiens) den traditionellen Volkstanz bezeichneten, kommen Folgende am häufigsten vor: **kolo** (der slawische Begriff für den Gruppentanz im Kreis oder Halbkreis) und **oro** (geografisch mit der Region des südlichen und östlichen Serbiens, Mazedoniens und Bulgariens verbunden) und viel seltener **tanac**, **ples** (bezeichnen meistens Tänze in Paaren und kommen in der nördlichen Region Serbiens – Vojvodina, Kroatien, Slowenien und in Küstengebieten des ehemaligen Jugoslawiens vor). Der oben Zitierte bemerkt: „Die Wörter *kolo* und *oro* sind Begriffe, die bei Serben als eine nähere Bezeichnung für den volkstümlichen Oro-Tanz vorherrschen, aber der ältere allgemein europäische Begriff *tanac* kommt vor. Der Begriff *ples*, der in bestimmten älteren Quellen genannt wird, wird bei Serben nicht verwendet.“ – Ebd., S. 8.

Aus dem Begriff **oro** wurde auch der allumfassende Begriff für traditionelle Tänze abgeleitet: **narodne orske igre** (dt.: volkstümliche Gruppentänze).

³ Der zweite Aspekt dieses Teils der traditionellen serbischen Kultur kommt auf Familienfesten vor (Hochzeit, 18. Geburtstag, Taufe usw.), wobei fast alle Anwesenden auf diesen Festen tanzen, ungeachtet vom Geschlecht, Alter oder von der Geschicklichkeit. Obwohl diese Form der Unterhaltung und des Tanzens weit verbreitet und in hohem Maße ein Ausdruck des volkstümlichen Tanzes ist, wird heute dieses Tanzen auf nur zwei oder drei einfache Tanzformen reduziert.

⁴ Auch wenn die beiden Varianten der Vereine Amateure als Träger der Tanzpraxis verstehen, sind akademische Vereine ausschließlich mit städtischen Siedlungen bzw. Universitätszentren verbunden. Mitglieder dieser Vereine sind in erster Linie Studenten, und weil es sich dabei um entwickelte Kulturzentren handelt, bedeuten sie eine etwas ernstere Beschäftigung mit dem Tanzen, vor allem im Hinblick auf die künstlerische Leitung/Choreografen.

eine viel tiefere Bedeutung enthält, hat er sich spontan gefestigt und stellt ein Synonym sowohl für den **Volkstanz** allgemein und die Tanzpraxis dar, als auch für die **Gruppe der Tänzer**, welche diesen Tanz aufführen, oder für den konkreten Tanz, der im gegebenen Zeitpunkt auf der Bühne aufgeführt wird.⁵ Daher sagen stattdessen zahlreiche Leiter und Mitglieder der Vereine, die sich mit dem *Volkstanz* amateurhaft beschäftigen, dass sie sich mit der *Folklore* beschäftigen, und tragen den Namen „Folkloreensemble“ (abgekürzt FA), obwohl sie keine Aktivitäten betreiben, die mit anderen Gebieten des volkstümlichen Schaffens, der Kenntnisse und Fertigkeiten verbunden sind.

Traditionelle Volkstänze in Serbien haben auch heute das gleiche Schicksal wie *traditionelle Musikarten*.⁶ Sie haben sich von der funktionell bedingten und geregelten Ritualtänzen zu viel freieren und in Bezug auf die Form komplexeren volkstümlichen Unterhaltungstänzen entwickelt. Jedoch basiert sich ihre Aufführung heutzutage nicht mehr auf spontanen Ausdruck und zahlreiche Teilnahme. Stattdessen wird alles durch **Sensation** ersetzt: Der Volkstanz gehört nicht mehr zu jedermann und wird auf Menschen beschränkt, die sich mit ihm befassen, sowie durch **Spektakel**: jetzt mit einem anderen Kontext und anderen Regeln (Bühne, Stilisierung, Kostüme, Schminke, Szenografie).⁷

⁵ Nur in engeren wissenschaftlichen Kreisen, die Ethnologie oder den Volkstanz selbst untersuchen, wird der Begriff *folklor* in der richtigen Bedeutung des Stoffes verwendet, den eine bestimmte wissenschaftliche Disziplin (Ethnologie, Ethnomusikologie, Ethnochoreologie) zum Gegenstand hat. Im Volk wird fast jeder auf die Frage: „Was ist Folklore?“ die Antwort: „Ein Volkstanz!“ geben. Auch wenn jemand Mitglied eines Vereins ist, der sich mit dem Tanzen beschäftigt, sagt man, dass er *Folklore tanzt*. Ebenso wird für das Schauen des stilisierten Tanzes auf der Bühne gesagt, dass man *Folklore schaut*.

⁶ Wie Loren Ober (Lauren Aubert) sagt: „Der Begriff *traditionelle Musikarten* ist heute ein Teil der Alltagssprache und wird für das Gebiet ihrer Produktion, ihrer Zuhörer und der Anforderungen der weiteren Entwicklung gebraucht. [...]Viele sind sich in der Auffassung einig, dass traditionelle Musik ein Ausdruck und Beispiel einer bestimmten Identität ist, sodass sie sich in dieser Hinsicht von neu entstandenen Formen wie zum Beispiel von der Folkloremusik oder der Musik abheben, die zu heutigen Richtungen der sogenannten *world music* gehört. So unterscheidet sich die Folkloremusik von der traditionellen volkstümlichen Musik in den Verarbeitungen, die auf der Basis von äußeren Interventionen entstanden sind, und welche ihr einen *geregelten, kommerzialisierten, öffentlichen* und auch *nationalistischen* Rahmen verliehen“. In diesem Kontext können wir auch die gegenwärtige Darstellungsart der traditionellen Musik in Serbien beobachten.– Ober, Loren: *Muzika drugih*, Beograd: Biblioteka XX vek, Knjižara Krug, 2001, S. 37.

⁷ Wenn den *Volkstanz* durch das Begriff *Volkslied* ersetzt, bekommt man die Erklärung für dieses Phänomen: „Und so ist der Mensch nach langer Zeit zu seinen Anfängen zurückgekehrt. Durch eine Kreisbewegung von der Funktion, über Ästhetik, und wieder zur Funktion, wurde das Lied zu einem eigenartigen Zeugen der menschlichen *Entwicklung*, von einem funktionellen, ästhetischen, und dann wieder zu einem funktionellen Wesen, nur dass *am Ende dieses Weges* sein Bedürfnis nach dem Schönen in einer bestimmten Hinsicht missbraucht wurde. Durch seinen Sklavenstatus hat das Lied sehr viel von ihren ästhetischen Qualitäten verloren, noch mehr weil ihre Schöpfer ihr weniger Aufmerksamkeit widmen und sie immer schneller für einen immer *hungrigeren* Markt schaffen. Eine eigenartige Kompensation des Defizits, das auf dem Gebiet der Musik sichtbar wird, wird durch das Spektakel erreicht, das immer reicher und glamouröser wird, was dazu führt, dass eine der Hauptrollen des *Bildes* darin seine musikalischen Mängel kompensiert.“– Golemović, Dimitrije: „Narodna pesma: od obreda do spektakla“, in: Ders., *Čovek kao muzičko biće*, Beograd: Biblioteka XX vek, Knjižara Krug, 2006, S. 224.

In der folgenden Einführung dieser Arbeit werden folgende Elemente dargestellt:

1. die Art und Weise, wie der traditionelle Volkstanz zu einem Forschungsgegenstand der Wissenschaftler (Historiker, Ethnografen, Ethnologen und Ethnochoreologen) geworden ist,
2. wie der Volkstanz bis zum vorigem Jahrhundert ein kollektives Eigentum und eine der Formen des spontanen künstlerischen Ausdrucks jedes Individuums darstellte, und
3. wie die Veränderungen in der Gesellschaft und Kulturpolitik vor allem nach dem Zweiten Weltkrieg dazu geführt haben, dass das Tanzen eine Transformation im Hinblick auf die *Zugehörigkeit*, *Kreation* und auf den *Tanzstil* selbst erlebt.

1. 1 Die ersten Angaben über traditionelle Tänze in Serbien

Chronologisch gesehen kommen die ersten Erwähnungen der Volkstänze und die Begriffe, die mit serbischen Tänzen verbunden sind, nicht als Forschungsgegenstand der Wissenschaft vor, sondern sind in die mündliche Volkstradition eingebunden, in erster Linie – in die Volkspoesie.⁸ Dank dem gesammelten Stoff und den Liedern unterschiedlicher Genres (epische, lyrische, rituelle), obwohl es keine Aufzeichnungen der ältesten Tänze gibt, ist es heutzutage möglich, die unterschiedlichsten Informationen über die Namen der Tänze, Anlässe und Orte in Bezug auf das Tanzen, die Regeln im Reigentanz (serb. kolo), die Rolle der Geschlechter im Reigentanz usw. zu bekommen.

Die nächste Etappe in der Beschäftigung mit den Volkstanzen und den Ansätzen zu ihrer Aufschreibung passiert seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Genauso wie in anderen europäischen Ländern entstehen in Serbien zu dieser Zeiten romantische nationale Tendenzen, die durch die Befreiung von den Türken und das Bedürfnis zum Schaffen nationaler kultureller und wissenschaftlicher Institutionen zusätzlich verstärkt wurden. In diesem Sinne hat diesen Zeitraum das erste Interesse für serbische Volkstänze gekennzeichnet, jetzt auch seitens Wissenschaftler aus unterschiedlichen Arbeitsfeldern, vor allem Historiker und Ethnologen.⁹

⁸ Diese Form des volkstümlichen Schaffens wurde am meisten in der Zeit gepflegt, als Serbien unter türkischer Herrschaft war (seit dem Ende des XIV. Jahrhunderts bis zu den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts), als eine Art des Volkswiderstands gegenüber den Eroberern und eine Form der Konservierung traditioneller Werte, die von Generation zu Generation mündlich übertragen wurden. In diesem Sinne bedeutsam ist die Tätigkeit von Vuk Stefanović Karadžić (1787-1864), des serbischen Philologen, Sprachreformators, Sammlers und Schreibers der volkstümlichen kurzen Literaturformen. Er hat sie größtenteils aufgeschrieben und in mehreren Bänden veröffentlicht, den ersten davon in Wien, im Jahre 1814. Darüber wurde in folgendem Werk geschrieben – Стојановић, Драгана: „О народној игри каквом је знамо из усмених (у једном тренутку записаних) српских народних поетских форми“, in: Грујић, Тамара (Hrsg.), *Зборник Високе школе струковних студија за образовање васпитача у Кикинди* 8/2, Кикинда: Висока школа струковних студија за образовање васпитача у Кикинди, 2013, S. 157-184.

Trotzdem sollte man diese Erkenntnisse mit Vorsicht annehmen, wie die Autorin selbst sagt, „diese Quellen keinesfalls vernachlässigen, aber auch Faktoren beachten sollte, die sowohl mit den Sprechern selbst (Geschlecht, Motivation, Herkunft), als auch mit den Schreibern und Redakteuren verbunden sind, die bestimmte Korrekturen gemacht haben und die endgültige Selektion durchgeführt haben.“ – Ebd., S. 157.

⁹ Das bedeutendste Werk aus diesem Zeitraum sind zwei Bände der historiografisch-ethnografischen Daten über die Bevölkerung Serbiens: „Kneževina Srbija“ (dt.: Fürstentum Serbien) (1876) und „Kraljevina Srbija“ (dt.: Königreich Serbien) (1884), deren Autor Milan Đ. Milićević ist. Der Verfasser gibt hier einen Überblick über die Region und die Daten über die Bevölkerung, Siedlungen, natürliche Ressourcen, Infrastruktur, aber auch über Bräuche, Dialekte, Trachten, Lieder und Tänze. Die angeführten Werke sind für die heutige Wissenschaft insofern von Bedeutung, da sie die ersten Namenverzeichnisse der Tänze enthalten, die präzise geografisch gruppiert sind. Dank diesem Teil ist es möglich, kontinuierlich die Veränderungen im Repertoire und das Verschwinden der Tänze aus der beschriebenen Region zu begleiten.

Obwohl Tänze zum ersten Mal in wissenschaftlich fundierten Werken vorkommen, sind sie da nicht als Gegenstand der Forschung oder Analyse, sondern erscheinen als nebenbei erwähnte Stichwörter. Meistens ist das ethnografisch, als eine zusätzliche Information im Zusammenhang mit der Beschreibung eines Volkes oder einer Reise¹⁰, ohne Notenschrift oder choreografische Schrift.

Die erste Ausgabe, die den traditionellen Tanz zum Forschungsgegenstand hat, ist das Werk der Herausgeber Tihomir Đorđević „Srpske narodne igre“ (dt. Serbische Volkstänze) aus dem Jahr 1907. In diesem Werk hat der Herausgeber dieser Arbeitensammlung zum ersten Mal die öffentliche Aufmerksamkeit auf die Bedeutung und Notwendigkeit des Sammelns und der Beschäftigung mit Volkstänzen gelenkt. Am Anfang befasst er sich mit dem allgemeinen Begriff und der Theorie des Tanzens, mit den Termini, die für das Tanzen und die Einteilung der Tänze verwendet werden. So zählt auch die erste Klassifikation der Tänze¹¹ nach ihren dominanten Charakteristiken und nach dem Zweck bzw. Ziel des Tanzes selbst zu seinen Verdiensten.

In der Fortsetzung fügt er auch zwei bedeutende Anhänge hinzu: einen in der Form einer Anleitung und einer Umfrage für Forscher, die sich weiter mit dem Sammeln des Stoffes beschäftigen werden, und den anderen als einen Überblick der Ausgaben und Autoren, die vor ihm in einer bestimmten Form Volkstänze erwähnt haben. Wie der Autor selbst sagt:

„Es war nicht meine Absicht, eine Monografie über unsere Volkstänze zu schreiben, sondern ich möchte auf das hinweisen, was charakteristisch ist, damit es sichtbar und weiterhin verständlich wird, und die Aufmerksamkeit auf das zu lenken, was gesammelt werden sollte“.¹²

¹⁰ Genau die Ausländer, die zum ersten Mal die befreiten Länder Balkans besichtigen und in Kontakt mit verschiedenen archaischen Formen der traditionellen Kultur kommen, haben die interessantesten Beschreibungen des subjektiv erlebten Lieds und Tanzes hinterlassen. Das Letztere wurde, in seltenen Fällen, auch mit Notenschriften der Melodien dokumentiert, zu denen man getanzt hat.

¹¹ Dieser serbische Ethnologe hat Tänze folgendermaßen eingeteilt: 1. **ritterliche Tänze** (Tänze, die zum Ziel das Stärken des Körpers und der Kraft sowie den Wettbewerb haben); 2. **Unterhaltungstänze** (verschiedenartige gesellschaftliche Tänze, die auf die Unterhaltung der Tänzer abzielen); 3. **geistige Tänze** (unterschiedliche mündliche Rätsel und andere Formen der Überlistung); 4. **gewinnbringende Tänze** (verschiedene waghalsige Risikotänze); 5. **orske igre (dt.: Oro-Tänze)** (Tänze, bei denen Menschen ihre Gefühle ausdrücken und ihre ästhetischen Bedürfnisse befriedigen, d. h. alle Tanzarten). Genau zu dieser Gruppe gehören traditionelle Tänze im Reigen, weshalb der Autor seine Aufmerksamkeit insbesondere bestimmten typischen Erscheinungen gewidmet (wie die Namen der Tänze und Lieder als eine Begleitung des Tanzens entstehen) und die Einteilung dieser Gruppe weiterentwickelt hat.

¹² Ђорђевић, Тихомир Р.: „Српске народне игре“, in: *Српски етнографски зборник* 9 (1907), S. 46.

Obwohl dieses Werk im Sinne der Darstellung des Volkstanzes als einen Gegenstand bedeutend ist, mit dem sich ein wissenschaftliches Werk befasst, hat sich der Autor von diesen theoretischen Postulaten nicht weiter entfernt. In der Fortsetzung folgen die Abschnitte, die sich mit unterschiedlichen Tanzarten aus verschiedenen Regionen des Landes befassen (nicht mit Oro-Tänzen), und zwar die Arbeiten, die seine Mitarbeiter bzw. selbstgelehrte Forscher, die ihre Untersuchungen vor Ort durchführen. In diesem Sinne stellt dieses Werk die Basis dar und weist auf die Notwendigkeit der wissenschaftlichen Untersuchung des Tanzes hin, aber es gibt noch keine wissenschaftliche Methode für deren Erzielung.¹³ Dies werden im kommenden Zeitraum seine Nichten schaffen, die weiterhin immer betont werden, inwieweit sein Werk auch auf ihre weitere Karriere Einfluss ausgeübt hat.

Als Pioniere der Ethnochoreologie und Wissenschaftlerinnen, die größtenteils für das Schaffen der Basis für Ethnochoreologie in Serbien verantwortlich waren, werden die Schwestern Danica und Ljubica Janković angesehen. Von Beruf waren sie Professorinnen der Literatur und haben Englisch und Französisch fleißig gesprochen. Sie sind in einer intellektuell fordernden Belgrader Familie aufgewachsen, die familiäre Zusammenkünfte gepflegt hat, wo traditionelle serbische und mazedonische dörfliche Tänze aufgeführt wurden, die auch zum Gegenstand ihres späteren Sammelns und ihrer Untersuchung wurden.¹⁴

¹³ Vielleicht wurde die beste Zusammenfassung dieses Werks im folgenden Zitat dargestellt: „Ich finde, dass es übertrieben ist, das große Verdienst von Tihomir Đorđević in der Forschung von Volkstänzen zu betonen. Es ist auf jeden Fall unumstritten, was sich besonders in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Arbeiten von Ethnochoreologen (vor allem Schwester Janković, Olivera Vasić) und Ethnologen (Slobodan Zečević, Dragoslav Antonijević) auf diesem Gebiet, die inspiriert und weitergebaut durch Đorđevićs Umfrage über die Forschung der Volkstänze wurden. Wie es bisher schon gesagt wurde, mit der Arbeitensammlung über Volkstänze bei Serben mit einem einleitenden Text über den Tanz und seiner Bedeutung für das Verständnis der Volkskultur, dann mit einer hinzugefügten Anleitung, wie man Volkstänze sammeln sollte (S. 64-73), hat Tihomir Đorđević am Anfang des 20. Jahrhunderts den Weg zur Erforschung dieses Bereichs des volkstümlichen Schaffens in seiner ganzen Bedeutsamkeit geebnet.“ – Марјановић, Весна: „Тихомир Ђорђевић и народне игре“, in: *Фолклористика* 3/2 (2018), S. 77-78.

¹⁴ „The important segments of the sisters Janković childhood were family gatherings where guests sang, played music and danced various dances but mostly the most popular village dances from Serbia and Macedonia. They learned to dance from their parents who were great dancers but also from other relatives. Olivera Mladenović [Serbian ethnochoreologist, Bemerkung der Autorin] emphasizes that particularly Danica was an outstanding dancer. This practice of closed home gatherings Ljubica and Danica started again in the late 1933 usually on Sunday afternoons. Those meetings gathered together not only family members and intellectual elite of Belgrade, but also some of the most famous folk dancers from Serbia and Macedonia who tried to transfer their local dance knowledge to others.“ – Rakočević, Selena: „Contribution of Ljubica and Danica Janković to Establishment of Ethnochoreology in Serbia as an Academic Scholarly Discipline“, in: *Musicology* 17 (2014), S. 223-224.



Abbildung 1: Die Schwestern Janković, London, 1923 (aus: Riznicasrpska- Muzika. Offizielle Webseite,

<<http://www.riznicasrpska.net/muzika/index.php?action=profile;u=2;sa=showPosts;start=700>>, letzter Zugriff: 20. 01. 2020).

Wie zahlreiche spätere serbische Ethnochoreologen in ihren Arbeiten behaupten, genau die Schwestern Janković haben durch die Veröffentlichung des ersten Bandes *Narodne igre* (dt.: Volkstänze) im Jahre 1934 die Grundlage für diese Wissenschaft in Serbien des vorigen Jahrhunderts geschaffen. Sie haben insgesamt acht Bände veröffentlicht (es gab auch einen neunten, der posthum veröffentlicht wurde, erst 2016), mit dem Stoff und Tänzen vor allem aus unterschiedlichen Gebieten Serbiens und Mazedoniens, aber auch eine bestimmte Anzahl aus Herzegowina, Kroatien und Montenegro. Ihr enormer Enthusiasmus und ihre Liebe zu diesem volkstümlichen Ausdruck blieb nicht nur auf die Aufzeichnung und Veröffentlichung des gesammelten Stoffes beschränkt, und auch ihre Beharrlichkeit im Zusammenhang mit diesem Unterfangen ist zu bewundern, da sie die meisten Ausgaben mit eigenen Mitteln finanziert haben.

Der erste Band enthält Tänze aus unterschiedlichen Regionen Serbiens ohne eine bestimmte Reihenfolge und Bezeichnung, um welches Gebiet es sich dabei handelt, und es liegt auch ein Mangel darin, dass die Aufzeichnungen der Melodien der gesammelten Tänze fehlen. Dies wurde später durch das Drucken des Notenzusatzes reguliert, und spätere Bände wurden viel besser geregelt und auf spezifische Gebiete beschränkt, die eindeutig angeführt wurden. Dieses Werk unterscheidet sich von *Srpske narodne igre* (dt.: Serbische Volkstänze) des Autors Tihomir Đorđević insofern, dass jedes Tanzschema aufgeschrieben wurde, mit einer analytischen Beschreibung und einer grafischen Aufschrift des Tanzes. Die

Terminologie im Zusammenhang mit den Bezeichnungen, Arten von Tanzschritten und grafische Zeichen für ihr Aufschreibungssystem der Tänze haben sie selbst erfunden.¹⁵

Im Hinblick auf die Selektion haben sie sich vom Anfang an, wie sie selbst anführen, auf folgende Elemente beschränkt: a) *weltliche Oro-Tänze*; b) *alte traditionelle Tänze aus anonymen volkstümlicher Quelle*; c) *der richtige, rohe, unverarbeitete und unstilisierte Tanz*.¹⁶ Diese Grundsätze wurden in allen Bänden der Bücher durchgeführt, die sie veröffentlicht haben. Der Stoff wurde in einer Zeitspanne von ungefähr 30 Jahren gesammelt (1920-1950). Obwohl sie die Beziehung zur und die Einsicht in den Stoff und das Tanzen in einer realen Umgebung und einem realen Kontext hatten, wurden die Untersuchungen meistens in Kabinetten durchgeführt, auf der Basis von Umfragen und Interviews, die in Belgrad mit älteren Tänzern durchgeführt wurden, die selbst hervorragende Darsteller waren, aber auch die Einsicht in die ältere Tanztradition hatten.

Ein sehr wichtiges Segment für die serbische Ethnochoreologie sind Terminologie und Analyse der Tänze selbst, welche die Schwestern Janković erfunden haben. Die Terminologie für besondere und charakteristische Schritte und *Tanzmotive* (Kombination der Schritte, der Schritte und Sprünge usw.) haben sie in den ersten vier Büchern entwickelt. Ihre Tanzanalyse setzt eine detaillierte Gliederung des Tanzes in einzelne Takte, eine textuell beschriebene Tanzart, die mit dem Rhythmus/der Zählinheit in Beziehung gebracht wird, und ein grafisches Kinetogramm voraus, mit dem die Bewegung im Raum auch visuell dargestellt wird. Diese Methode des Aufschreibens und der strukturellen Analyse hat zu den ersten wissenschaftlichen Postulaten in der Untersuchung der Tänze geführt, die sich auf die

¹⁵ Sie waren die ersten Aufschreiber der Volkstänze in unserem Land und so mussten sie ein System erfinden, nach dem sie Tänze aufzeichnen werden. Sie haben sich für grafische Zeichen entschieden, mit denen Richtungen und Bewegungen im Raum bezeichnet wurden. Sie haben die Namen der verschiedenen Tanzschritte erfunden: „üblicher Tanzschritt, Tanzschritt mit Anziehung, Halbsprung, Sprung, Tanzschritt mit Hüpfen, betonter Tanzschritt.“ – Васић, Оливера: „Сећање- Даница и Љубица Јанковић“, in: Dies., *Етнохореологија. сећање*, Београд: Арт график, 2005, S. 6.

Interessant ist, dass Ljubica in einem Zeitraum der Forschung vom System *Kinetographie Labans* gewidmet war, das in Tänzerkreisen seit den 30er Jahren des vorigen Jahrhunderts akzeptiert war, aber sie hat sie schnell verlassen, weil sie der Auffassung war, „dass es sich sofort gezeigt hat, dass Labanotation und ihre Terminologie, für die Ballettechnik und den festgelegten szenischen Tanz erdacht, weder zur Natur der serbischen Volkstänze noch zur unserer Volksterminologie noch zu manchen spezifischen Erscheinungen unserer und balkanischer Oro-Tradition passt, die noch immer lebt. [...] Deshalb hat sie Labanotation verlassen und versucht, ein System zu erfinden, das sowohl dem Charakter unserer Volkstänze als auch den unüblichen Erscheinungen unserer Oro-Tradition passen würde, ein pünktliches, elastisches, unkompliziertes, einfaches und zugängliches System. Ein System, das nicht nur zur Aufzeichnung und Beschreibung der Tänze dienen würde, sondern auch den Volkstanz in die Wissenschaft einbeziehen und die richtige wissenschaftliche Arbeit am Komplex des Volkstanzes im lebendigen schöpferischen Prozess der Oro-Tradition vollkommen ermöglichen würde.“ – Ракочевић, Селена: „Сестре Јанковић и Лабанова кинетографија“, in: *Музикологија* 24 (2018), S. 156.

¹⁶ Јанковић, Љубица С.: *Народне игре I*, (gesammelt und beschrieben von Љубица С. Јанковић и Даница С. Јанковић), Београд: Народна библиотека Србије, (Београд: Ретро принт), 2016, S. 4.

Klassifikation der Oro-Tradition nach der *Typologie, Form, Symmetrie, Organisation des Rhythmus* usw. beziehen.¹⁷ Neben dem Hauptteil mit den Aufzeichnungen der Tänze, enthält jeder Band auch einen obligatorischen Zusatz im Zusammenhang mit der Darstellung verschiedener Tanzsegmente, mit dem Nachdenken über die Rolle und Bedeutung des Tanzes (soziologisch, kulturologisch, erzieherisch, touristisch) oder die wissenschaftliche Arbeit über die Typologie, Klassifikation, Art der Übertragung und Bewahrung der Tänze, Choreografie und szenische Darstellung des Tanzes, Vorschlag über die Einführung des Tanzens in Schulen und ins Curriculum, psychologische Aspekte des Tanzens, Rolle der Geschlechter im Tanz usw.

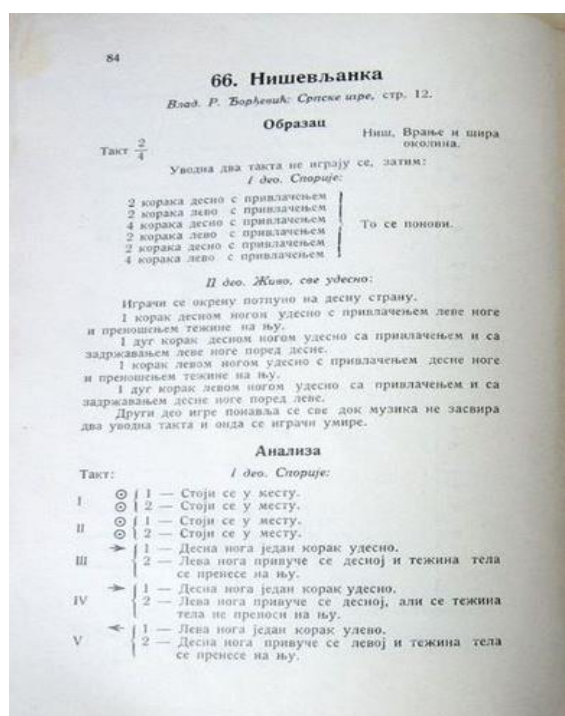


Abbildung 2: Ein Teil des Tanzes *Niševljanka*, das Schema und die Analyse (aus: Јанковић, Љубица С.: *Народне игре I*, Beograd: Prosveta, 1934, S. 84).

Die Zusätze in Form von Fotografien der Tänzer und des Tanzes selbst sind besonders wertvoll. Des Weiteren kommen ab dem zweiten Buch auch obligatorische ethnografische Angaben aus der Region vor, wo Tänze gesammelt wurden, und die im Zusammenhang mit dem *Stil, den choreografischen Elementen, Formen der Tänze, Bräuchen und Ritualtänzen, Trachten und mit der Tanzbegleitung* stehen, sowie andere charakteristische Informationen, die dank eines solchen Ansatzes bis zu heutigen Tagen erhalten blieben. In Bezug auf den

¹⁷ „One of the main accomplishments of the Janković sister's system of dance notation and analysis which influenced in a great measure further ethnocoreological investigation in Serbia is their structural approach to dance. In the aim classification, comparison, systematization and historical observation, they conceptualized symmetrical and asymmetrical dance types according to typical structure, that is, dance models.“ – Rakočević, Selena: „Tracing the discipline: eighty years of ethnocoreology in Serbia“, in: *New Sound* 41/1 (2013), S. 65.

ältesten und meist bedrohten Aspekt des Oro-Kulturerbes, zu dem Ritualtänze gehören, haben sie auch wertvolle Aufzeichnungen und eine spezielle Ausgabe aus dem Jahr 1957¹⁸ hinterlassen, an der sich erkennen lässt, dass bereits dann (aber auch viel früher) der Ritualtanz in der Praxis nur in Resten vorkommt, d. h. dass er durch gesellschaftlich-soziale Veränderungen wesentlich zerstört wurde und dass sein Überleben selbst bedroht ist.

Neben den veröffentlichten Büchern stellen zahlreiche Arbeiten, Fotografien, wissenschaftliche Studien, Anleitungen zur Stoffsammlung der Schwestern Janković wichtige Dokumente über serbische Volkstänze dar, aber sie beeinflussen in entscheidendem Maße sowohl die Gründung der Einrichtungen und Fachvereine, die sich mit der Forschung der Tänze beschäftigen (*Odeljenje za muzički folklor* (dt. Abteilung für die musikalische Folklore), später in *Odeljenje za duhovnu narodnu kulturu* (dt. Abteilung für die geistige Volkskultur) umbenannt, beim Ethnografischen Museum, wo Ljubica Janković bis zu ihrer Rente arbeitet, *Udruženje muzičkih folklorista Jugoslavije* (dt. Verein der musikalischen Folkloristen Jugoslawiens), begründet im Jahr 1952 usw.), als auch verschiedener Festivale (*Prvi festival narodnih pesama i igara naroda Jugoslavije* (dt. Das erste Festival der Volkslieder und [-tänze der Völker Jugoslawiens, Pula, Kroatien, 1951]). Sie haben ebenso mit ihrer theoretischen und wissenschaftlichen Arbeit Generationen von Ethnologen und Ethnochoreologen ausschlaggebend beeinflusst, die nach dem Zweiten Weltkrieg tätig waren (Mladenović, Ilijin, Zečević, Antonijević, Vasić), die in ihren Werken häufig auf ihre Grundsätze hinweisen und das fortsetzen, was die Schwestern Janković begonnen haben.

Am Ende dieses Abschnitts über die Anfänge der Aufschreibung von Volkstänzen und Ethnochoreologie in Serbien allgemein wird noch erwähnt, dass genau Ljubica Janković:

„Bei ihrer Inaugurationsrede anlässlich des Beitritts zur Mitgliedschaft der Serbischen Akademie der Wissenschaften und Künste, als Erste den Begriff Ethnochoreologie auf unseren Gebieten eingeführt hat, was im Jahre 1964 stattfand, als Ethnomusikologie selbst noch nicht im Sinne des zu untersuchenden Bereichs definiert war.“¹⁹

¹⁸ Јанковић, Љубица С. / Јанковић, Даница С.: *Прилог проучавању остатака орских обредних игара у Југославији*, Београд: Српска академија наука, 1957.

¹⁹ Rakočević: „Sestre Janković i Labanova kinetografija“, S. 152.

„Das Verdienst der Schwestern Janković liegt nicht nur darin, dass sie sich als Erste mit dem systematischen Sammeln, Notieren und Untersuchen der Volkstänze beschäftigten, sondern auch darin, dass sie vom Anfang an gesunde Auffassungen davon hatten, wie man den authentischen Oro-Volkstanz betrachten und für Wissenschaft und Kunst bewahren sollte.“ – Илијин, Милица: „Развој етнокорееологије“, in: Ђурић, Клајн Стана (Hrsg.), *Српска музика кроз векове*, Београд: Галерија Српске академије наука и уметности, 1973, S. 203.

1. 2 Der dörfliche traditionelle Tanz und seine Rolle in der Vergangenheit

Der traditionelle serbische Tanz ist auf dem Lande entstanden. Die dörfliche Umgebung ist, im Vergleich zur städtischen, viel „geschlossener“ und empfängt äußere Einflüsse langsamer. In diesem Sinne ist das Dorf der primäre *Konservator*, aber gleichzeitig auch der *Kreator* traditioneller Werte und Formen der Kultur/Kunst.²⁰

Chronologisch betrachten, Ritualtänze gehören zur ältesten Gruppe, die das Volk nicht als Tänze im Sinne der Ästhetik und Funktion auffasst. Diese Tänze stellen archaische paganische Reste des Glaubens südlicher Slawen und Einheimischer auf dem Balkan vor der Ankunft der Slawen (vor allem Illyrer und Thraker, aber auch Pelasger, Römer, Kelten usw.) dar. Diese Tänze hatten immer einen bestimmten Zweck und eine determinierte Aufführungszeit (verbunden mit wichtigen Ereignissen im Leben eines Individuums, meistens in der Form einer Initiation Geburt-Hochzeit-Tod oder für den Agrarkalender oder manche christliche Feste), mit klar definierten Teilnehmern und Handlung (männliche oder weibliche Gruppen, gegliedert nach Rollen und mit Kostümen und Requisiten ausgestattet)). Diese Tänze kommen auch heute in manchen dörflichen Gebieten Serbiens vor oder, was viel häufiger der Fall ist, nur in Resten/Teilen der Bräuche existieren, deren primärer Gebrauch in Vergessenheit geraten ist. Den größten Teil des dörflichen Tanzrepertoires machen **traditionelle Oro-Tänze** aus, und sie setzen unterschiedlichste Formen und choreografische Schemata voraus, die ohne Bedingungen im Sinne des Rituellen getanzt werden. Ihre Funktion ist auf den ersten Blick vorwiegend Unterhaltung, aber in der Vergangenheit hatten sie viel tiefere und wichtigere Rollen.

Weiter wird Aufmerksamkeit auf den *Tanz im Kolo* gelenkt (*Kolo* als eine Kette der verbundenen Tänzer beider Geschlechter, die in einer Formation des Kreises, oder häufiger, des Halbkreises tanzen, mit der hervorgehobenen Rolle des Einzelnen, der „den Tanz führt“ – serb. kolovodja), weil dies die meistens vertretene Form auf dem Gebiet Serbiens bis zu heutigen Tagen ist. Wie Lj. Janković sagt, indem sie die sozial-erzieherische Bedeutung dieses Tanzes hervorhebt:

²⁰ „Und weil unsere gestrige Kultur vorwiegend bäuerlich war (80 % der dörflichen Bevölkerung in Jugoslawien vor dem Krieg), meine ich unter der Bezeichnung „traditionelle“ Kultur hauptsächlich die Erscheinungsformen der dörflichen Kultur.“ – Rihtmann, Auguština Dunja: „Položaj tradicionalne kulture u suvremenom društvu“, in: *Narodna umjetnost* 8/1 (1971), S. 3.

„Es gibt beispielsweise keinen Tanz, der sozialer als der *volkstümliche Reigentanz* ist. Was noch kann ein so gemütliches Gefühl in der Gemeinschaft schaffen, das alle Mitglieder der gesammelten Gesellschaft wie dieser Volkstanz umfasst? *Der Reigentanz*, jedermann zugänglich, macht keine Unterschiede weder zwischen Religionen noch zwischen Ständen, noch zwischen Geschlechtern, noch zwischen Jahren. Im *Reigentanz* sind alle ranggleich und gleichberechtigt: sowohl der Reiche als auch der Arme, sowohl der Arbeitgeber als auch der Arbeitnehmer, sowohl jemand aus der Stadt als auch jemand aus dem Dorf, sowohl männlich als auch weiblich, sowohl reife Menschen als auch halbwüchsige Kinder. Das ist ein Tanz, der die verschiedensten Elemente verknüpfen kann, ein Tanz der Gemeinschaft, der die Menschen gleich macht, verbindet, versöhnt und in Gleichgewicht bringt. Als ein Bestandteil der Volkstradition ist der *Reigentanz* nicht nur ein Produkt der Inspiration eines unbekannten Einzelnen, sondern auch der Ausdrucksmöglichkeiten des Kollektivs. Hier wird die Individualität des Reigenvertreters (serb. kolovodja) harmonisch mit dem Tanzen der Gemeinschaft verbunden.“²¹

Der Reigentanz (serb kolo.) stellte neben dem offensichtlichen sozialen Aspekt auch einen sehr wichtigen moralischen Faktor dar, wobei durch das Brechen seiner Regeln die kollektive Verurteilung erlebt würde, und auch die Exkommunikation aus der Gemeinschaft. Die Ursache dafür lässt sich in einer strengen, patriarchalen Kultur bemerken, in der jedes Individuum dem „Haupt“/der väterlichen Figur der Familie untergeordnet wurde, bereits nach der Rolle, welche dieser Einzelne in ihr hat (im Hinblick auf das Alter, inwiefern er der Gemeinschaft beiträgt, aber auch welchen Geschlechts er ist). Die Zusammenkünfte und Anlässe zum Tanzen²², die in verschiedenen, meistens öffentlichen Räumen organisiert wurden, waren die bedeutendsten Ereignisse für die Vorstellung (sich selbst als eines Individuums, aber auch der Familie, zu der man gehört) und Initiation in den weiteren Kreis der Gemeinschaft.

²¹ Јанковић: *Народне игре* I, S. 2.

Die angeführten Feststellungen können allgemein betrachtet als wahr eingeschätzt werden. Trotzdem ist diese Generalisierung mehr in der Richtung von romantischer Bewunderung, als von exakten Tatsachen. Jemand, der diesen Aspekt der serbischen kulturellen Vergangenheit nicht kennt, könnte auf den falschen Weg geleitet werden, wenn man die Tatsache beachtet, dass auch der Reigentanz, als das größte gesellschaftliche Treffen und Ereignis einer dörflichen Gemeinschaft, durch Regeln und moralische Werte seiner Teilnehmer und Zuschauer geregelt wird (wer führt und den Musikern den Reigentanz bezahlt, wer neben wem im Reigen tanzt, der Familienstand des Einzelnen, Reife des Einzelnen und auch die Einteilung nach Geschlechtern, weil es im Unterhaltungsrepertoire ausschließlich männliche oder weibliche Tänze gab). Über manche von diesen „Gesetzen im Reigentanz“ wird die Rede im weiteren Verlauf der Arbeit sein.

²² Anlässe zum Tanzen waren verschiedenartig: von großen kirchlichen Festen und dörflichen Feiern bis zu einfachen Händlerzusammenkünften und Märkten, bis zu Familienfesten (Hochzeiten, Patronatsfeste), Tänzen nach gemeinsam erledigter Feldarbeit (serb. **moba**) oder Abendgesellschaften der Jugendliche. Die Orte, an denen getanzt wurde, waren noch vielfältiger: die Kirchenpforte, neben dem sog. *Aufschrift* (serb. zapis), auf Kreuzungen, in Höfen, im Zentrum des Dorfes usw.



Abbildung 3: Tänze aus Serbien- Lithographie (aus: Kirin, Vladimir: „Igre iz Srbije“, in: Ders., *Plesovi Jugoslavije V. Litografije*, Zagreb: Naklada Naša Djeca, 1965, o. S.).

Mit dem Lernen der Tänze begann man schon, bevor man für den Reigentanz bereit war, meistens durch die Beobachtung der älteren Tänzer, oder von Familienmitgliedern in der privaten Atmosphäre zu Hause.²³ Wenn Jugendliche erwachsen und die Erlaubnis von ihren Eltern bekommen, im Reigen zu tanzen oder sogar die wichtigste Rolle darin zu übernehmen, dann war das ein Signal für die Gemeinschaft, dass junge Männer und Frauen zum Heiraten bereit waren.²⁴

Alle Teilnehmer dieser tänzerischen Zusammenkünfte, sowohl aktive (Tänzer im Reigen selbst) als auch passive (Zuschauer, Familie und Verwandtschaft der jungen Menschen, die im Reigen tanzen), beobachten sehr aufmerksam alles, was da passiert: vom

²³ „Ein Volkstänzer in Serbien beginnt allmählich zu tanzen, noch bevor er sich dem Reigentanz anschließt. [...] Auch im Volk wird der Mensch seit seiner Kindheit gelehrt, zu tanzen, aber es passiert auch, dass jemand sogar zu einem durchschnittlichen Tänzer wird. Wenn ein junger Mann und ein Mädchen zum ersten Mal im öffentlichen Raum im Reigentanz der Erwachsenen auf einem bestimmten Volksfest, meistens auf einem Markt tanzen, steht dahinter üblicherweise eine ganze Reihe von Jahren der Beobachtung und Einübung im engeren Kreis, auf einem heimlichen Ort, schon seit der frühen Kindheit.“– Јанковић, Љубица С. / Даница, Јанковић С.: *Народне игре V*, Београд: Просвета- Издавачко предузеће Србије, 1949, S. 60-63.

²⁴ „Im Alter von 15 oder 16 Jahren beginnt ein Mädchen zu tanzen. Dann kämmt sie zum ersten Mal ihre Haare so, dass sie zwei Scheitel haben, wobei es früher nur einen davon gab. In Regionen, wo man noch Trachten trägt, zieht das Mädchen ein Kleid an, das besonders zu diesem Anlass geschneidert wurde, mit Nähten der helleren Farben als auf anderen festlichen Kleidern. Auch die Schürze ist heller als das Kleid. Bis zum Reigentanz begleiten das Mädchen ihre Mutter und Verwandte. Meistens beginnen zwei Freundinnen, zusammen zu tanzen, und sie sind dabei immer gleich angezogen. Ein Mädchen tanzt auch früher im Reigen, aber das zählt nicht, sondern gilt nur als Spaß für Kinder. Auch ein Junge beginnt so zu tanzen, aber nicht so festlich.“– Јанковић, Љубица С. / Јанковић Даница С.: *Народне игре VIII*, Београд: Просвета, 1964, S. 153.

Verhalten des Reigenvertreters und anderer Tänzer über ihre Geschicklichkeit im Tanzen bis zu Elementen wie: wer neben wem im Reigen tanzt, wie ihre Haltung aussieht, wie sie angezogen sind und inwieweit sie körperlich gesund und kräftig sind, um das Tanzen in Reigen durchzuhalten. In diesem Sinne war dies das Ereignis, bei dem sich künftige Ehepartner kennenlernten, aber auch eine Form der Probe, des Tests und der Selektion dafür, wer für wen passend oder nicht passend ist. Junge Menschen tanzten üblicherweise im Reigen zusammen mit Erwachsenen beider Geschlechter (mit denjenigen, die bereits verheiratet waren, was auch durch die Tracht gekennzeichnet war, besonders durch die Kopfbedeckung und Frisur bei Frauen), aber es gab auch Reigen, wo nur Jugendliche tanzten, die bereit zum Heiraten waren, oder Reigen, in denen nur männliche oder nur weibliche Tänzer vertreten waren.

Die Rolle der weiblichen Tänzer unterschied sich in manchen Regionen vom männlichen Tanz, weil in patriarchalen Gebieten Bescheidenheit und Gehorsamkeit des Mädchens als größte Tugenden und Eigenschaften der guten Erziehung angesehen waren, weshalb ihre Bewegungen reduzierter und ruhiger als männliche waren. Auf der anderen Seite gab es auch Regionen, wo ein Mädchen sogar bezahlen konnte, um die Reigenvertreterin zu werden, aber dies war eine wesentlich seltenere Erscheinung. Mädchen widmeten eine besondere Aufmerksamkeit der Vorbereitung der Trachten und des Schmucks für den Reigentanz, weil danach der materielle Status ihrer Familie und der Grad ihrer Fleißigkeit und Geschicklichkeit in Handarbeiten bestimmt war (Trachten waren das festlichste Kleidungsstück und wurden jahrelang gemacht und geschmückt als ein Teil des Hochzeitsgeschenks.²⁵ Es gab auch eine determinierte Reihenfolge nach dem Alter und so konnte sich die jüngere Schwester dem Reigentanz nicht anschließen, bis die ältere heiratet. In diesem Sinne wurden Mädchen der breiteren Öffentlichkeit meistens im Frühling, zu Ostern, vorgestellt. Dann erschienen sie zu noch ein paar besonderen Tanzanlässen und bis Herbst wurde die Mehrheit von ihnen ausgewählt und war zum Heiraten bereit.²⁶

²⁵ „Der Reigentanz spielt eine wichtige Selektionsrolle. Darin wird der künftige Ehepartner ausgewählt. Daher kommen die festlichste Kleidung, langfristiges Kämmen, sorgfältige Vorbereitung des Schmucks für den Tanz. Daher kommen auch lange Einübungen im Tanzen. Der Reigentanz ist ein Ort, wo sich Jugendliche kennenlernen, wo es zu ersten Liebesblicken und Berührungen, Gesprächen und Scherzen kommt. Im Reigentanz werden meistens künftige Ehefrauen ausgewählt und mit anderen Teilnehmerinnen verglichen. Männer befinden sich in einer privilegierten Lage, und die Auswahl selbst hat ihre Wege und Formen.“ – Ivančan, Ivan: „Prilozi istraživanju socijalne uloge plesa u Hrvatskoj“, in: *Narodna umjetnost* 2/1 (1963), S. 98-99.

²⁶ „In Lika finden wir Reste von sog. Mädchenzusammenkünften. Drei solche Veranstaltungen gab es in Zrmanja zu folgenden kirchlichen Festen: Velika Gospa - „zagledač“ [August, Bemerkung der Autorin], Mala Gospa - „probirač“ (September) und St. Petka - „podmorač“ (Oktober). Auf der ersten wird das Mädchen beobachtet, auf

Für männliche Tänzer gab es viel weniger Regeln, aber auch bei ihnen wurden Aussehen, Gestalt, Körperhaltung, Ausdauer und insbesondere Geschicklichkeit beim Tanzen geschätzt. In einem offenen, halbkreisförmigen Reigentanz war die Rolle des Reigensvertreters (serb. kolovodja) – eines eigenartigen „Dirigenten“ des Reigens besonders wichtig, nach dem sich alle anderen Tänzer ausrichten, genau wie Musiker selbst, die das Tanzen begleiten. Er wählt den Tanz aus, zahlt dafür und leitet ihn, bevor sich der Rest der Tänzer dem Reigen anschließt. Durch bestimmte Bewegungen der freien Hand, in der sich ein Taschentuch befindet, sowie durch das Tempo der Schritte, gibt er Signale und diktiert das Aussehen des Tanzes selbst anderen Teilnehmern. Gute und geschickte Tänzer waren in Serbien sehr berühmt und galten als die besten Kandidaten für Ehepartner. Das ästhetische Ideal unterschied sich vom natürlichen Habitat der Tänzer, sodass in Berggebieten als Ideale das kräftige Tanzen, hohe Sprünge und große Ausdauer sowie Wettbewerbe in diesen Elementen angesehen waren, während in zahmeren Talgebieten leichte Schritte, Kreativität beim Schmucken des Tanzes oder Geschicklichkeit in der „Haltung des Takts“ bzw. guter rhythmischer Leitung des Tanzes mehr geschätzt waren.

Alles, was bisher angeführt wurde, blieb bis zu den ersten Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts erhalten, und wichtige Veränderungen entstanden durch große Migrationen der Bevölkerung von Dörfern in Städten und durch Industrialisierung der Gesellschaft, insbesondere nach dem Zweiten Weltkrieg. Das war die Zeit, als eine größere Anzahl der kulturell-künstlerischen Vereine begründet war und als das Tanzen seinen ursprünglichen Kontext und Zweck verlor.

der zweiten selektiert und auf der dritten muss sie endgültig ausgewählt werden, wie die Namen selbst sagen. Genau diese Auswahl findet im Reigentanz statt. Ein junger Mann betrachtet, welches Mädchen länger tanzen, höher springen und besser als er tanzen kann. Das beste Mädchen wird er dann am liebsten und am schnellsten zur Frau nehmen. Wenn es schnell mit dem Tanzen aufhört, wenn es müde und schwächlich ist, dann ist seine Hoffnung auf eine baldige Eheschließung zu Ende. Die Selektion ist streng geregelt und der Naturtrieb nach dem Überleben führte den Bewohner der Dinarischen Gebirge [Berggebiet in der Küstenregion Kroatiens, Bemerkung der Autorin] dazu, im Reigentanz die Fähigkeiten seiner künftigen Ehefrau zu überprüfen.

In pannonischen Gebieten [das fruchtbarste Talgebiet, Bemerkung der Autorin], aber neulich auch anderswo, wenn bei der Auswahl der Ehefrau ihr Besitztum eine wichtigere Rolle als ihre körperlichen Fertigkeiten spielen, war wiederum der Reigen der Ort, wo das Mädchen ihre Rubine, Dukaten und sogar Bündel der Münzen auf sichtbaren Körperteilen zeigte.

Die Selektion in dinarischen Gebieten war nicht so einfach und harmlos für junge Mädchen. Eine strenge Reihenfolge des Heiratens führte dazu, dass sich die jüngere Schwester dem Reigentanz nur dann anschließen konnte, wenn die ältere schon verheiratet war. [...] Es passierte auch, dass die ältere Schwester die Bedingungen der Selektion nie erfüllt hat, und konnte demnach nicht heiraten, weshalb alle jüngeren Schwestern, und manchmal gab es viele von denen, auch nie geheiratet und sogar auch nie im Reigen getanzt haben.“– Ebd., S. 99.

1. 3 Veränderungen im Volkstanz und kulturell-künstlerische Vereine nach dem Zweiten Weltkrieg

Im Zeitraum nach dem Zweiten Weltkrieg kam es zu einer großen Expansion und zu Unterstützungsmaßnahmen seitens des Staats, dass Amateurvereine in hohem Maße finanziert und in möglichst größter Anzahl gegründet werden.²⁷ Die Ursachen dafür waren vielschichtig und waren auf jeden Fall im Einklang mit der Kulturpolitik und den Grundsätzen, die von höchsten staatlichen Behörden stammen²⁸, und die offensichtlichsten davon waren:

1. Pflege und Stärken des Geistes der *Brüderlichkeit und Einheit* bzw. des *Jugoslawentums* (Gleichheit und Akzeptanz trotz der Unterschiede);
2. eine Form der Kultur, welche eine Inklusion der breiten Volksmassen zu gemeinsamem Vergnügen hervorruft, ungeachtet dessen, ob es sich um aktive Teilnehmer – Amateure oder passive Beobachter – Publikum handelt;
3. eine günstige hybride Form der Tradition, die in Städten einen Raum darstellt, wo dörfliche Bevölkerung durch Migrationen in urbane Gebiete eine Möglichkeit bekommt, ihre „mitgebrachte“ Kultur zu pflegen, aber sie auch der neuen kulturellen Umgebung anzupassen.

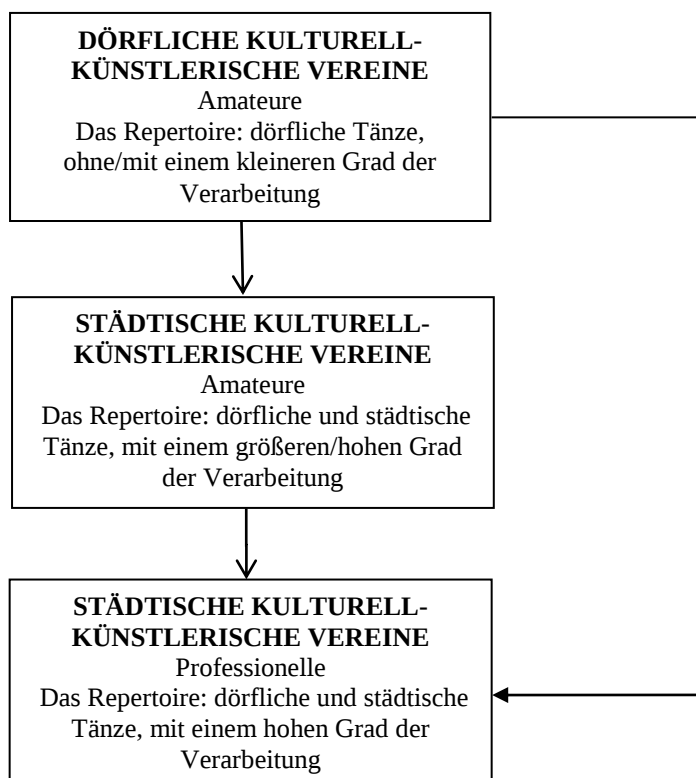
Über die Darstellungsarten des traditionellen Tanzes auf der Bühne und ihrer erlebten Verarbeitungen, wird die Rede im Kapitel sein, das sich mit der Stilisierung der Tänze befasst, sollte hier ein eigenartiges Phänomen beleuchtet werden. Eine interessante Erscheinung, die seit diesem Zeitraum omnipräsent und in diesem Sinne wichtig ist, weil sie auch den heutigen Zustand (im Hinblick auf die Erscheinung, dass manche Vereine den anderen Vereinen nachahmen) verursacht hat, ist folgende: Mitglieder der städtischen kulturell-künstlerischen Vereine waren genau diese Zuwanderer, ehemalige Dorfbewohner,

²⁷ „Unmittelbar nach der Befreiung wurde in der Volkskunst eine günstige Möglichkeit sichtbar, dass schöpferische Fähigkeiten der breitesten Schichten unseres Volkes entwickelt werden. Die Pflege dieser Fähigkeiten wurde gefördert und gleichzeitig wurde die Begründung der Fachvereine und Institutionen favorisiert, mit der Aufgabe, Produkte des volkstümlichen künstlerischen Schaffens zu sammeln, speichern und erforschen.“– Rihtman, Cvijetko: „O mjestu i ulozu tradicionalne narodne umetnosti u našem savremenom društvu“, in: *Народно стваралаштво-Фолклор- Орган Савеза удружења фолклориста Југославије* Година XIV, свеска 53-56 (1975), S. 105.

²⁸ „Folk dances with their ability to be appropriated and transformed for the stage , were significant cultural grist for this ideological mill. As a result, and with the emphasis on the importance of the urban proletariat, socialism often attempted to render ideologically harmless the more rural-oriented folklore through a process of **fossilization**, **festivalization** and **antiquarianization**. These related terms, wich I broadly adapt here from folklore-oriented studies, refer to reducing the variations in performance (fossilization), orienting those performances toward formally sanctioned and sometimes competitive events, separating audiences from performers (festivalization), and displacing referents in the performance backward in time/space (antiquarization).“– Maners, Lynn D.: „Utopia, Eutopia and E.U.-topia“, in: Jill, Buckland Theresa (Hrsg.), *Dancing from Past to Present: nation, culture, identities*, Madison: The University of Wisconsin Press, 2006, S. 81.

die sich jetzt in einer neuen, städtischen Umgebung mit der Folklore beschäftigen konnten. Anstatt ihre dörfliche Kultur zu repräsentieren, distanzieren sie sich davon und sehnen nach manchen anderen ästhetischen Maßstäben, d. h. nach höherem Grad der Annäherung der Folklore an den künstlerischen Balletttanz.²⁹

Aus dem Angeführten lässt sich schlussfolgern, dass genau in diesem Zeitraum ein entscheidender Einfluss auf das Aussehen der Tänze und das Repertoire sichtbar wurde, das in städtischen Vereinen gepflegt wurde, was bis heute der Fall ist. In diesem Zusammenhang hat sich auch die Tanzpraxis der dörflichen Vereine verändert, die in hohem Maße das lokale Repertoire tanzten, damit sie im Laufe der Zeit immer mehr den größeren, städtischen Vereinen ähneln. Gegenseitige Einflüsse im Sinne der Veränderungen, die dann entstanden sind, werden in der folgenden Grafik dargestellt:



Grafik 1: Gegenseitige Einflüsse und Grad der Stilisierung (Verarbeitung) der traditionellen Tänze.

²⁹ Wie Vesna Bajić in ihrer Diplomarbeit sagt: „Die Massivität, die sich in neugegründeten kulturell-künstlerischen Vereinen reflektiert hat, war die Folge der großen Migrationen aus Dörfern in Städte. Eigentlich wollte dörfliche Bevölkerung in der neuen Umgebung weiterhin ihr tänzerisches und musikalisches Erbe pflegen. [...] Dennoch wurde mit dem Wunsch nach der Akzeptanz der städtischen Lebensweise jede Art des Kontakts mit der dörflichen Umgebung vermieden, weil dies dann als altmodisch angesehen war. Diese städtischen Gruppen wollten nicht dörflich sein, sie wollten etwas Neues, Urbanes, Gegenwärtiges, Unterschiedliches. Man sehnte durch künstlerische Stilisierungen nach höheren künstlerischen Kreisen, was im Schaffen eines einzigartigen Repertoires resultierte, das traditionell mündlich auf zahlreiche Generationen der städtischen Jugend übertragen wurde.“ – Бајић, Весна: *Од оригиналног записа традиционалне музике и игре ка преадим обради и композицији. музичко и играчко наслеђе у културно-уметничким друштвима и образовним институцијама у Србији*, дипломски рад Факултет музичке уметности- Београд Катедра за етномузикологију 2006, S. 4-5.

Die Folgen dieses Diskurses und der Wirkungsrichtung sind sichtbar und bis zu heutigen Tagen anwesend, sowohl auf der lokalen als auch auf der globalen Ebene. Genau diese Sehnsucht nach der Entfernung vom dörflichen (somit auch vom traditionellen) Tanz, die durch den Zufluss von Elementen des Balletttanzes verwirklicht wurde, führte zu einer Kluft, die sich zwischen den Darstellungsarten der Tänze vor und nach manchen Veränderungen geöffnet hat, und so stellt sie einen eigenartigen Bruch mit der ursprünglichen Form, die nie mehr wiederhergestellt und auch in Repertoires der kulturell-künstlerischen Vereine zurückgebracht wird.

Das Modell für diese Interventionen ist nicht spontan entstanden, sondern wurde von einem ebenso ideologisch bestimmten, sowjetischen Modell übernommen, das im professionellen russischen Ensemble von Igor Moiseyev (Игорь Александрович Моисеев) aufgestellt wurde. Dieser Choreograf hat das Modell des hochstilisierten Folkloretanzes für alle Länder unter dem sowjetischen politischen Einfluss entworfen. Wegen der politischen Umstände und des Bruchs mit der pro sowjetischen Politik im Jahre 1948, hat Jugoslawien diesen Stil nur teilweise angenommen, und deshalb waren:

„Leiter der professionellen Ensembles im damaligen Jugoslawien ihrer eigenen Vorstellung und der Entscheidung darüber überlassen, wie ein professionelles Ensemble wirken und in welcher Richtung es sich entwickeln sollte. Jeder Leiter hatte die Freiheit, sein eigenes Bühnenwerk zu kreieren, aber dennoch waren seine mittelbaren Vorbilder auch professionelle Choreografen aus Sowjetunion. Man kann auch sagen, dass nach dem Vorbild von Moiseyevs staatlichem Ensemble auch professionelle Ensembles in Jugoslawien begründet wurden, m. a. W. hat dieses Ensemble gezeigt, dass es ein staatliches Ensemble gibt, das traditionelle Musik und Tänze aufführen wird.“³⁰

Die Gründung eines staatlichen Ensembles und heimischer Festivals hat neue Paradigmen für andere nicht professionelle kulturell-künstlerische Vereine im Hinblick auf folgende Elemente aufgestellt:

1. das Aussehen und die körperliche Ausdauer der Tänzer;
2. ihr Tanzvermögen und technische Geschicklichkeit; und

³⁰ Ebd., S.7.

Das erste professionelle Ensemble wurde im Jahr 1948 in Belgrad begründet. Es handelt sich dabei um das Staatliche Ensemble der Volkstänze und -lieder der Volksrepublik Serbien (serb.: Државни ансамбл народних игара и песама НР Србије), heute bekannt unter dem Namen das Ensemble der Volkstänze und -lieder Serbiens KOLO (serb.: Ансамбл народних игара и песама Србије *KOLO*), im weiteren Verlauf der Arbeit das **Ensemble Kolo**). Neben ihm haben aus dem Gebiet des ehemaligen Jugoslawiens die wichtigste und längste Tradition das kroatische Ensemble LADO und das mazedonische TANEC (Танец).

3. der Tanzstil und das Tanzrepertoire (das wichtigste Element).³¹

Unter dem Einfluss dieses Ensembles führen zahlreiche Amateurvereine choreografierte Tänze in Form von *Tanzketten/Tanzsuiten*³², in denen Tänze einer bestimmten Republik bzw. bestimmter Völker des ehemaligen Jugoslawiens dargestellt werden. Es war üblich, dass alle Republiken (Slowenien, Kroatien, Bosnien und Herzegowina, Montenegro, Serbien, Mazedonien) und autonome Provinzen (Vojvodina, Kosovo und Metochien) gleichermaßen mit ihren charakteristischen Tänzen vertreten wurden. Neben reichlich dekorierten Kostümen und grundlegenden choreologischen Schemata wurden der originale Stil und Tanzformen weniger in Betracht gezogen.

Durch diese Sachlage wird die *Unifikation* und *Transformation*³³ des Volkstanzes auf allen Ebenen (professionell-amateurhaft, Dorf-Stadt) durchgeführt. So gibt es jetzt neben der lokalen Tanzpraxis auch einen Zufluss der choreografierten Folklore aus dem Gebiet des ehemaligen Jugoslawiens, die mehr oder weniger anders und *fremd* in Bezug auf die ethnische Herkunft der Tänzer ist. Diese Haltung führte zu einer wesentlichen Marginalisierung einer großen Anzahl von dörflichen Tänzen, die sich als weniger interessant oder der dominanten kulturpolitischen Matrix angepasst gezeigt haben.

Die gesellschaftlich-ökonomische Krise, die sich nach dem Tode der wichtigsten Persönlichkeit der Kommunistischen Partei Jugoslawiens und der Sozialistischen Föderativen Republik Jugoslawien entfaltete, des Marschalls Tito, macht die Unterschiede unter der ethnisch verschiedenen Bevölkerung noch größer, und eskaliert in eine Reihe von bürgerlichen Konflikten oder Kriegen während der 1990er Jahre. Auch wenn Kriege nicht auf

³¹ Wie auf der offiziellen Webseite des Ensembles *Kolo* steht: „[...] auch die Aufgaben des Ensembles haben sich detaillierter auskristallisiert: dass auf der Bühne der traditionelle Volkstanz dargestellt wird, damit er sich im Kontext und Einklang mit gegenwärtigen Aufforderungen der Bühnenkunst entwickelt und damit der traditionelle Tanz eine neue, frische Kunstsprache zu sprechen beginnt – damit er die Vergangenheit mit der Gegenwart verbindet.“ N.N.: „The Origins“, in: *Ensemble Kolo. Offizielle Webseite*, <<http://kolo.rs/istorijat/>>, letzter Zugriff: 15. 03.2020.

³² „The formation of the national and professional folk dance ensembles created a new movement in the folk dance practice, where certain folk dances started to become combined with other dances from the country made into 'suites' or 'choreographies'. The steps of these dances became more complicated and stylized in order to satisfy the audience that was now mostly interested in this artistic movement. The creation of national professional dance ensembles greatly influenced the village groups that were still focusing on performance of their authentic dances.“ – Petkovski, Filip: „Professional folk dance ensembles in Eastern Europe and presentation of folk dance on stage“, in: Melish, Liz / Green, Nick / Zakić, Mirjana (Hrsg.), *Music and Dance in Southeastern Europe. New scopes of research and action (Fourth Symposium of the ICTM Study Group on Music and Dance in Southeastern Europe)*, Belgrade: Faculty of Music, University of Arts, 2012, S. 174.

³³ Der Begriff *Unifikation/Unifizierung* wurde verwendet, um die Gleichheit und Einförmigkeit des Repertoires zu bezeichnen, und er hat sich allmählich aus professionellen in amateurhafte Vereine übertragen, während sich Transformation auf die stilistische Umgestaltung der Volkstänze bezieht, die durch Interventionen der Choreografen in eine szenische, hybride Form der Folklore umgewandelt wurden.

dem Territorium Serbiens geführt wurden, war es ein aktiver Teilnehmer aller Konflikte, sodass es in diesem Sinne auch verschiedene kulturologische Veränderungen und Folgen dieser Reihenfolge der Ereignisse spürte. Der dominante Diskurs war eine starke nationalistische Haltung in Bezug auf die ethnische Zugehörigkeit, und so kommen alle Elemente in den Vordergrund, die eine unzweideutig serbische Symbolik tragen.

Im Hinblick auf die Folklore hat sich die Situation so geändert, dass das Tanzrepertoire von Tänzen anderer Völker des ehemaligen Jugoslawiens „gereinigt“ wurde. So entstand ein leerer Raum, der jetzt mit Tänzen aus Serbien gefüllt werden sollte³⁴. Weil sie fehlten, kamen die Tendenz und ein erneuertes Interesse für ursprüngliche, dörfliche Tradition zum Vorschein, und so wurden verschiedene Untersuchungen und Sammlungen des Stoffes vor Ort durchgeführt. Mit diesen Forschungen beschäftigen sich sowohl Choreografen und Tänzer selbst, als auch Experten, jeder mit dem gleichen Ausgangsziel, aber mit unterschiedlichem Ergebnis. Choreografen machen das, um das Repertoire auszufüllen, Ethnomusikologen und Ethnochoreologen³⁵ dagegen, um vielleicht die letzten Reste der Tänze von Sprechern zu sammeln, die noch immer ihre ursprüngliche Form in Erinnerung haben.

Als positive Ergebnisse soll man Folgendes anführen:

1. Viele dörfliche Tänze aus fast allen Gebieten Serbiens und auch ein Teil der Tänze der Serben, die außerhalb der Länder leben (Kroatien, Bosnien, Rumänien) wurden bewahrt und aufgeschrieben;
2. Der gesammelte Stoff verlangte auch eine zusätzliche, wissenschaftliche Analyse und Komparation im Vergleich zu vorher geltendem Zustand und zu Aufschriften, die vor Ort entstanden sind;

³⁴ Im ehemaligen Jugoslawien bestand eine Tanzkette aus Serbien aus ein paar Tänzen, meistens aus seinem zentralen und südlichen Gebiet. Die Forschungen aus der 1990er Jahren und aus dem ersten Jahrzehnt der 2000er Jahren befassten sich mit der Sammlung der Tänze nicht nur der serbischen, sondern auch der ethnisch vielfältigen Bevölkerung, der Minderheiten: der Ungarn und Kroaten in Vojvodina, der Walachen in Ostserbien usw.

³⁵ Zu den wichtigsten institutionalisierten Unterfangen gehört wahrscheinlich die Gründung des Fachvereins im Jahre 1990, unter dem Namen *Centar za proučavanje narodnih igara Srbije* (dt.: Zentrum für die Erforschung der Volkstänze Serbiens), (später *Centar za istraživanje i očuvanje tradicionalnih igara Srbije* – dt.: Zentrum für die Untersuchung und Bewahrung der traditionellen Tänze Serbiens, abgekürzt CIOTIS). Den Verein gründete und leitete Ethnologin und Ethnochoreologin. Olivera Vasić, und alle gesammelten Tänze wurden im Zeitraum von ungefähr zwanzig Jahren in *Grade* veröffentlicht, wo auch Bräuche und Gesänge einer bestimmten Region, choreologische Schemata, die mit der Labanotation geschrieben wurden, sowie Notenschrift der Musik, welche die aufgeschriebenen Tänze begleitet, beinhaltet sind.

3. Ein größeres Interesse für Ethnochoreologie entstand, die sich in diesem Zeitraum eindeutig als eine selbstständige Disziplin im Vergleich zur Ethnologie etabliert hat.

Wenn um die Darstellung der Tänze auf der Bühne geht, kann man die Schlussfolgerung ziehen, dass das Repertoire verändert wurde, aber der Sinn und die Form blieben gleich. Die Tanzketten werden jetzt in Bezug auf den Mikroplan gemacht, d. h. auf die kleineren Regionen Serbiens, und da werden Unterschiede in der Tracht, den Schemata und dem Stil (teilweise) hervorgehoben, aber die Darstellungsart der Folklore bleibt gleich: Es handelt sich noch immer um einen hochstilisierten, künstlerischen Tanz, der sich von der originalen Praxis wesentlich unterscheidet.



Tabelle über Veränderungen im Repertoire des ehemaligen Jugoslawiens und Serbiens, nach dem Zerfall Jugoslawiens.

2. STILISIERTE TRADITION:

Am Beispiel der kulturell-künstlerischen Vereine in Kruševac und Umgebung

Kruševac³⁶ gehört nach seiner geografischen Lage der größeren, zentralen Region Serbiens (im weiteren Text Zentralserbien), die auch unter der Bezeichnung Šumadija bekannt ist. Dennoch, angesichts der Tatsache, dass es sich an ihrem Rande befindet, stellt Kruševac einen peripheren Bereich und eine Übergangszone zu ihren südlichen und östlichen Gebieten dar. In diesem Sinne ist diese Region den Einflüssen der angeführten benachbarten Gebieten ausgesetzt, weshalb sie auch kulturell-stilistisch sehr heterogen ist.³⁷

Genau diese Vielfältigkeit und Mischung der Bewohner hat zu einer Ungleichheit der Bräuchen, Traditionen, Lebenskultur und Werte, die sowohl im Alltag als auch bei manchen besonderen Ereignissen im Leben jedes Individuums zum Vorschein kommen. Vielleicht war diese Tatsache unerlässlich, wenn es um Forschung der Musik und Tänze in dieser Region seitens der Fachleute, d. h. Ethnomusikologen und Ethnochoreologen geht. Obwohl manche Gesänge, vor allem rituellen Charakters, seit dem Ende des 19. Jahrhunderts bis zu heutigen Tagen kontinuierlich verfolgt werden können, gibt es weder umfangreiche musikalische Literatur mit Liedern und Tänzen dieses Gebiets noch gibt es aktuelle musikalische Untersuchungen³⁸, die sich mit diesem Teil Serbiens beschäftigen.

³⁶ Obwohl die Siedlung unter diesem Namen zum ersten Mal im späten 14. Jahrhundert erscheint, besteht die Lebenskontinuität auf diesem Gebiet des fruchtbaren Tals, durch das der Fluss Zapadna Morava fließt, schon seit der Vorgeschichte, wovon zahlreiche archäologische Befunde und datierte Gegenstände zeugen. Die Lage der Siedlung war eine Bedingung dafür, dass die dominante Art der Herstellung in Dörfern in der Vergangenheit und heute die Landwirtschaft ist. Die Stadt selbst war zu einem Zeitpunkt die Hauptstadt Serbiens, unmittelbar vor türkischen Eroberungen. Nach der Befreiung in den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts war sie kaum mehr als eine provinzielle Siedlung, und eine bedeutsame Entwicklung findet im 20. Jahrhundert statt, hauptsächlich nach dem Zweiten Weltkrieg, als die Stadt einen ökonomischen Aufschwung erlebt und zu einem wichtigen industriellen Zentrum wird. Wegen des Zerfalls Jugoslawiens und insbesondere nach der NATO-Bombardierung wurde die Industrie devastiert und bis heute wurde der Standard nicht erreicht, der vor mehr als 20 Jahren zu bemerken war. Mehr über die Geschichte der Stadt siehe in– Ilić, Buda: *Istorija Kruševca 1371-1941*, Kruševac: Istorijski arhiv Kruševac, 1971.

³⁷ Die geografische Lage und die Verbindung mit anderen Regionen Serbiens durch die Flusstäler von Zapadna und Južna Morava waren die Bedingung dafür, dass diese Stadt zu einer Übergangszone oder einem Siedlungsort für ständige Migrationsbewegungen der Bevölkerung, seit den türkischen Eroberungen im 14. Jahrhundert bis zur neueren Geschichte und sozio-ökonomischen Ursachen wird. In dem Sinne ist die Bevölkerung sehr heterogen, obwohl die Strömung aus Kosovo dominant ist (der Teil der Bevölkerung, der aus Kosovo durch das Tal von Morava in diese Region kommt). Diese Migrationen und die Herkunft der Bevölkerung sind ein Gegenstand der bedeutenden Untersuchung und des Werks, das am Anfang des vorigen Jahrhunderts entstanden ist.– Цвијић, Јован: „Метанастизичка кретања, њихови узроци и последице“, in: *Насеља и порекло становништва* 12 (1922), S. 1-96.

³⁸ Die einzige wissenschaftliche Forschung wurde im Zeitraum 1979-1984 unter der Leitung von der Ethnomusikologin Dr. Radmila Petrović durchgeführt, die damals mit dem Musikologischen Institut SANU (dt. Serbische Akademie der Wissenschaften und Künste) in Belgrad zusammengearbeitet hat. Außer einer musikalischen Ausgabe im Vinyl-Format (LP „Sve devojke na sedeljku došle“, Folk Music of Kruševac region, RO „Дискос“, herausgegeben von: Народни музеј Крушевац) und einer kurzen Studie über Musik in einer lokalen Sammlung wurden Materialien, die vor Ort gefunden werden, bis heute nicht veröffentlicht. Eine zweite

Obwohl sie ethnisch vielfältig ist, hat diese Region kein gemeinsames Amalgam oder keinen spezifischen Stil entwickelt, der sie vom Rest Zentralserbiens unterscheiden würde, und so ist sie in diesem Sinne nicht stilistisch „rein“ oder original, wie dies der Fall mit manchen benachbarten Gebieten Serbiens ist. Man kommt zu der Meinung, dass dies nicht nur einen Mangel an Interesse für das Sammeln und die Forschung des musikalischen Materials verursachte, sondern auch die Tatsache bedingte, dass sogar kulturell-künstlerische Vereine aus Kruševac und Umgebung in ihren Repertoires in der Regel keine Tänze aus ihrer Heimat haben.

Es gibt keine genauen Angaben darüber, wie viele amateurhafte kulturell-künstlerische Vereine (im Serbischen wird dafür üblicherweise die Abkürzung KUD verwendet) oder Folklorenensembles in Dörfern der Umgebung tätig ist, aber bekannt ist, dass es insgesamt 101 dörfliche Siedlungen gibt. Dies war eine sehr populäre Form des dörflichen gesellschaftlich-kulturellen Lebens, besonders im Zeitraum nach dem Zweiten Weltkrieg, als in fast allen Siedlungen die sogenannten *Kulturheime* (serb. *Domovi kulture*) gegründet wurden. Sie waren primäre Einrichtungen, die auf der lokalen Ebene der Pflege der Amateurtätigkeit und vor allem der Folklore dienen sollten. Deshalb könnte man berechtigt voraussetzen, dass die Anzahl der Amateurvereine, welche die Folklore pflegen, nur ein paar Dutzend ausmacht, sogar heute, wenn das demografische Bild wesentlich anders ist und die Bewegung der Bevölkerung nach urbanen Gebieten ein großes Problem darstellt.

In Bezug auf die Vereine, die auf dem Territorium der Stadt Kruševac tätig sind, ist die Situation ein bisschen klarer. Es handelt sich um zwei große Ensembles³⁹: der kulturell-künstlerische Verein „14. Oktober“ und das Folklorenensemble „Lazarica“. Außer der Tatsache, dass sie ihren Sitz im Stadtzentrum haben, unterscheiden sich diese Vereine wesentlich in fast allen anderen Parametern.

Forschung, die in deutlich geringerem Umfang ein Jahrzehnt später seitens CIOTIS durchgeführt wurde, und eine Studie über Bräuche, Tänze sowie Kinematogramme der Tänze erschienen in– Ђукић, Славиша: „Народне игре у Крушевачкој жупи“, in: Васић, Оливера / Големовић, Димитрије (Hrsg.), *Народне игре Србије (Грађа)* 8, Београд: Центар за проучавање народних игара Србије, 1995, S. 135-167.

³⁹ Neben den angeführten Vereinen gibt es in den letzten paar Jahren auch das Kinderfolklorenensemble „Čarapani“ in einer Grundschule, aber man kann dabei nicht von einem richtigen kulturell-künstlerischen Verein sprechen, sondern vielmehr von einer Folkloresektion. Dies und die Tatsache, dass es sich um Schulkinder handelt, hat diesen Verein aus der Stichprobe ausgenommen, die als Parameter für die Untersuchung aufgestellt wurde, weshalb dieser Verein nicht weiter thematisiert wird.

Die Interviews mit Leitern der kulturell-künstlerischen Vereine, deren Transkriptionen sich am Ende der Arbeit als Appendix A befinden, stellen die Hauptaufgabe der Forschung, auf der diese Arbeit basiert ist. Sie wurden vorwiegend mit dem Ziel durchgeführt, unmittelbar valide Angaben über die tatsächliche Lage in der Praxis der Vereine zu bekommen. Das zweite wichtige Segment ist die Reflexion mancher Probleme und Veränderungen, die seit vielen Jahren evident und kontinuierlich anwesend sind.

In diesem Sinne wurde auch eine Umfrage entwickelt, die größtenteils bei allen Befragten konsequent durchgeführt wurde, damit auf der Basis von gesammelten Daten ihre weitere Analyse und Komparation⁴⁰ ermöglicht werden. Obwohl der Fragebogen eine größere Anzahl der Fragen enthält, hat sich ein Teil davon als Kern abgesondert und wurde zum Thema dieses zentralen Teils der Arbeit. Genau ihre Thematik macht den Organisationsrahmen dieses Kapitels aus, weshalb es in diesem Sinne hier mehrere Unterkapitel gibt, die sich mit unterschiedlichen Themen beschäftigen: mit der Organisation der Arbeit, mit der Finanzierung, Unterstützung der Institutionen, Pädagogie und Edukation der Tänzer, mit dem Repertoire, Publikum, mit Modifikationen der Tänze, Unterschieden zwischen dem traditionellen und stilisierten Tanz usw.

Mit dem Ziel einer leichteren Verfolgung des Textes wird die folgende Tabelle dargestellt, welche die grundlegenden Merkmale der kulturell-künstlerischen Vereine und der Leiter, mit denen die Gespräche durchgeführt wurden, zeigen soll.

⁴⁰ Es gibt wenige Abweichungen, wenn von manchen Befragten Antworten auf allen Fragen nicht gegeben wurden oder wenn gegebene Antworten mit den gestellten Fragen nicht übereinstimmen. Diese Stichprobe ist vernachlässigbar und wurde später bemerkt, im Laufe der Transkription der Materialien. Da sie die Untersuchung selbst nicht stört, wurden Interviews so behalten, damit sie als solche der Analyse auf der Basis von angegebenen Daten dienen, während jede Abweichung oder Mangel an Daten selbstverständlich unzweideutig angeführt werden.

Vorname und Nachname des Gesprächspartners	Alter des Gesprächspartners	Name und Sitz des kulturell-künstlerischen Vereins	Wie lange existiert der Verein?	Wie lange ist der Gesprächspartner Leiter des Vereins?	Wie lange beschäftigt sich der Gesprächspartner mit der Folklore?	Dauer des Interviews
1. Ivan Ivanović	38 Jahre	Folklorenensemble <i>Lazarica</i> , Kruševac	10 Jahre	10 Jahre	ungefähr 25 Jahre	13'39''
2. Radojko Ivanović	55 Jahre	KUD <i>Bela Rada</i> , Meševo, Doljane	47 Jahre*	10 Jahre	31 Jahre	12'27''
3. Goran Todosijević	49 Jahre	KUD <i>Vuk Karadžić</i> , Trebotin, Žabare, Mala Vrbnica	41 Jahre*	-	37 Jahre	18'43''
4. Predrag Ćirić	56 Jahre	KUD <i>Vuk Karadžić</i> , Trebotin, Žabare, Mala Vrbnica	41 Jahre*	ein paar Monate	40 Jahre	25'57
5. Dragoslav Nikolić	81 Jahre	KUD <i>14. Oktobar</i> , Kruševac	93 Jahre	54 Jahre	circa 72 Jahre	1h01'06''
6. Vera Popović	42 Jahre	KUD <i>Gerasim Vujić</i> , Konjuh	95 Jahre	9 Jahre	-	24'37''
7. Slobodan Simić	58 Jahre	KUD <i>Kaonički izvor</i> , Kaonik	31 Jahre	10 Jahre	43 Jahre	15'24''
8. Evica Đorđević	53 Jahre	KUD <i>Radomir Jakovljević- Jakša</i> , Velika Lomnica	67 Jahre*	19 Jahre	41 Jahre	13'24''

*Der kulturell-künstlerische Verein hat nicht kontinuierlich während der allen angeführten Jahren gearbeitet oder hat anfänglich unter einem anderen Namen gearbeitet.

2. 1 Tätigkeit und Organisation der kulturell-künstlerischen Vereine

2. 1. 1 Kulturpolitik, Institutionen und Finanzierungsarten

Die Kulturpolitik kann, im Falle der amateurhaften Beschäftigung mit der Folklore, als eine eigenartige Symbiose oder eine Art der Kooperation von beiderseitigem Nutzen betrachtet werden. Meistens handelt es sich um eine Patronat-Beziehung von bestimmten lokalen Institutionen und Vereinen, die dadurch etwas als Gegenleistung bekommen. Man sollte betonen, dass nicht alle Vereine verpflichtet sind, mit lokalen Einrichtungen zusammenzuarbeiten, und nicht alle machen das, aber durch diese Kooperation wird ihre Arbeit und der Zugang zu Ressourcen und öffentlichen Veranstaltungen erleichtert.

Die Institution, die für das volkstümliche und amateurhafte Schaffen verantwortlich war, hieß in der Region von Kruševac Kulturell-schulische Gemeinschaft Kruševac (abgekürzt: KPZ Kruševac; serb. Kulturno-prosvetna zajednica Kruševac). Sie war ein Teil der größeren, staatlichen Einrichtung von nationaler Bedeutung der KPZ Serbien.⁴¹ In den letzten fünf Jahren wurde die Anknüpfung der KPZ Kruševac an die lokale, gemeindliche Organisation, die für kulturell-künstlerische Programme in der Stadt und näherer Umgebung verantwortlich war. Das ist das städtische Kulturelle Zentrum Kruševac⁴² (abgekürzt KCK; serb. Kulturni centar Kruševac).

Die Hauptdistinktion, außer der Rangierung und Finanzierung auf der Ebene der Republik und auf der lokalen Ebene, besteht darin, dass sich die KPZ Kruševac mit dem amateurhaften Schaffen beschäftigt hat, während für das KCK der Teil der Kunst reserviert war, der von geschulten und affirmierten Künstlern geschaffen wurde.⁴³ Obwohl es sich

⁴¹ Die Kulturell-schulische Gemeinschaft Serbiens hat den Status der Einrichtung von nationaler Bedeutung bekommen, aber es wurde viel über die Berechtigung dieser Qualifikation polemisiert, weil diese Organisation, die 1956 nach den Worten des berühmten Theatologen J. Ćirilov mit dem Ziel „schöpferische Möglichkeiten der Bürger zu entdecken und vergrößern, nach neuen Bereichen der Freiheit und menschlichen Bestätigung in der Arbeit zu suchen“ entstanden ist, als solche keine eigene künstlerische Produktion hat. – Nikolić, Aleksandar: „Zalutali među ustanove od nacionalnog značaja. Čemu služi Kulturno-prosvetna zajednica?“, in: *Tageszeitung „Blic“*, <<https://www.blic.rs/kultura/vesti/zalutali-medu-ustanove-od-nacionalnog-znacaja-cemu-sluzi-kulturno-prosvetna-zajednica/pt34jke>>, veröffentlicht am 18. 05. 2003, letzter Zugriff: 21. 03. 2020.

⁴² „Das Kulturelle Zentrum Kruševac wurde als eine polyvalente Einrichtung in der Kultur am 18. Februar 1992 gegründet, und zwar durch die Verknüpfung vom Heim der Jugendlichen und dem Kruševac Film. Das Modell des Funktionierens dieser Institution gibt eine gleiche Bedeutung der Diffusion beziehungsweise der Darstellung der meisterhaften Werke des künstlerischen Schaffens, der Förderung des Schaffens sowie der Animation und Edukation der Bevölkerung. [...] Die Programme umfassen dramatische, literarische, musikalische, malerische und filmische Inhalte.“ – N. N.: „O nama“, in: *Kulturni centar Kruševac. Offizielle Webseite*, <<http://www.kck.org.rs/onama.htm>>, letzter Zugriff: 22. 03. 2020.

⁴³ „Um die Entwicklung des Amateuismus haben sich insbesondere kulturell-schulische Gemeinschaften gekümmert, welche die „Spender“ der amateurhaften kulturellen und künstlerischen Programme und Inhalte

anscheinend nur um eine Veränderung der Form handelt, weil alle Veranstaltungen und Angestellten nur den Namen der Einrichtung verändert haben, welche die Tätigkeiten organisiert, hat die Wichtigkeit und das Ansehen der KPZ Kruševac tatsächlich an Bedeutung verloren. Dies reflektiert sich in der Tatsache, dass diese Organisation keine öffentliche Präsentation mehr im Internet hat, sondern nur eine Facebook-Seite. Auch gibt es auf der Website vom KCK kein deutlich hervorgehobenes Segment für das amateurhafte volkstümliche Schaffen, sondern es wird nur im Rahmen der monatlichen Programme und geplanten Veranstaltungen genannt, ohne Kontinuität und ohne organisierten Abteilungen in ihrer Verfolgung.

Obwohl die genaue Anzahl der Folklorenensembles, die auf dem Territorium von Kruševac und Dörfern in seiner Umgebung arbeiten, nicht bekannt ist, werden nach manchen Angaben aus früher veröffentlichten Publikationen⁴⁴ der KPZ Kruševac circa fünfzehn Vereine genannt, welche mit dieser Institution zusammenarbeiten. Die Leiter dieser Vereine sind meistens fest oder als Honorarkräfte im Rahmen der KPZ Kruševac angestellt. Sie sind auch verpflichtet, zu Tagungen und Konsultationen zu kommen sowie ein bestimmtes Programm vorzubereiten beziehungsweise ihr Ensemble bei bestimmten Auftritten in der Organisation von der KPZ Kruševac zu begleiten.

Auf der anderen Seite werden Folklorenensembles von der Bezahlung des Mitgliedsbeitrags befreit, weil die künstlerischen Leiter aus dem Budget der Institution bezahlt werden und können mit einer bestimmten Hilfe in der Form von finanziellen Mitteln rechnen, die nach Bedarf für die Vorbereitung und Organisation der eigenen Programme, für Transportkosten im Falle der Gastauftritte, für die temporäre Anstellung der Fachmitarbeiter (Musiker, Choreografen, Regisseure, Szenaristen) oder für die Anschaffung der notwendigen Mittel für die Arbeit (Tracht, Opanken, Instrumente, Requisiten usw.).

In der Organisation von der KPZ Kruševac findet im Laufe des ganzen Jahres traditionell eine größere Anzahl der Veranstaltungen statt. In ihnen wird häufig die Folklore als ein zentrales oder begleitendes Element des Programms dargestellt. Die Veranstaltung mit

darstellten, während professionelle Einrichtungen der Kultur das professionelle und künstlerische Schaffen gepflegt haben und stellten die „Spender“ der professionellen kulturellen und künstlerischen Programme und Inhalte dar.“– Вукановић, Маша: *Културно-уметнички аматеризам. Снага културе*, Београд: Завод за проучавање културног развика, 2012, S. 21.

⁴⁴ Das sind Vereine aus folgenden Dörfern: Lazarevac, **Konjuh**, **Bela Voda**, Jasika, Padež, Šanac, **Žabare/Trebotin**, **Velika Lomnica**, Veliki Kupci, Dvorane, Zdravinje, Ribare, Veliki Šiljegovac, **Kaonik**, Kamenare. Ein Teil der kulturell-künstlerischen Vereine, mit deren Leitern ich gesprochen habe, wurde früher im Text hervorgehoben. Миловановић, Спасоје Ж.: *Све је спремно на извол'те: водич кроз манифестације КПЗ Крушевац*, Крушевац: Културно-просветна заједница Крушевац, 2008.

der größten Tradition ist „Susreti sela Grada Kruševca“⁴⁵ (dt. Begegnungen der Dörfer der Stadt Kruševac), die üblicherweise im Zeitraum Januar – Juni stattfindet. Das attraktivste Segment für das Publikum ist natürlich das Kulturprogramm, das fast ohne Ausnahmen auch die Auftritte der lokalen Folklorenensembles enthält. Damit sie in einer gleichberechtigten Lage sind, bekommen alle Vereine die gleiche Summe Geld für die Vorbereitung des kulturell-künstlerischen Programms. Dieses Geld wird meistens für Honorare und Anstellung der Fachmitarbeiter ausgegeben, die das Programm durchdenken, ein Szenario schreiben oder einen Auftritt regieren, Choreografie machen oder durch das Spielen der Instrumente den Tanz auf der Bühne begleiten sollten. In einer geringeren Anzahl der Fälle wird das Geld für die Anschaffung der Tracht oder der notwendigen Requisiten verwendet.

Das Honorar, das äußere Mitarbeiter bekommen, ist üblicherweise gleich oder sogar höher als der gewonnene erste Preis im Bereich der Kultur. Den Unterschied geben aus und bezahlen meistens die Bewohner des Dorfes selbst. So gibt es die Situation, dass kultur-künstlerische Vereine außer der Tatsache, dass sie mit einem Auftritt oder einer Belohnung auf dieser Veranstaltung prahlen können, praktisch und qualitativ fast nichts bekommen, außer dem Programm, das in diesem Jahr und eventuell noch bei ein paar Gelegenheiten aufgeführt wird.

Auch die Zusammensetzung der fachkundigen Jury ist fraglich, welche diese Programme bewertet, weil es kein eindeutiges und entwickeltes Kriterium bezüglich des

⁴⁵ Diese Veranstaltung ist vor 46 Jahren entstanden und stellt die älteste Form der Vorstellung und Wettbewerbe der Dörfern in der Region von Kruševac dar. Ihr Organisator ist das KCK Kruševac und Sponsor die Stadt Kruševac. Dieses Jahr waren im Zeitraum März – Juni 46 Dörfer in fünf Kategorien im Wettbewerb: Kultur, Bildung und Erziehung, landwirtschaftliche Produktion, Ökologie und Infrastruktur der Dörfer. Insgesamt wurde ungefähr eine Million Dinar für Teilnehmer des Wettbewerbs und Preise für die Erfolgreichsten ausgegeben – N. N.: „Počeli 46. Susreti sela grada Kruševca“, in: *Radio Televizija Kruševac*, veröffentlicht am 31. 03. 2019, <<https://www.rtk.rs/101984/poceli-46-susreti-sela-grada-krusevca/>>, letzter Zugriff: 22. 03. 2020.

„Wettbewerbe der Dörfer in der Gemeinde Kruševac ist eine kulturell-edukative Veranstaltung kompetitiven Charakters und ist ein Bestandteil der Wettbewerbe der Dörfer Serbiens.

Sie wird organisiert mit dem Ziel, die Lage einzuschätzen und die Bedingungen für eine schnellere und hochwertigere Entwicklung der Landwirtschaft in Dörfern, der lokalen Selbstverwaltung, für die Bereicherung des Kulturlebens, der gesundheitlichen, kommunalen und anderen Aktivitäten der dörflichen Siedlungen auf dem Territorium der Gemeinde Kruševac zu ermöglichen. Während der Wettbewerb dauert, vom Januar bis Juni jedes Jahr, bereitet die Mehrheit der Dörfer kulturell-künstlerische Programme als die schönsten episch-lyrischen Spaziergänge durch die Bräuche und das Leben auf dem Lande vor. Aus diesen Programmen werden die erfolgreichsten Auftritte für die finale Feierlichkeit Wettbewerbe der Dörfer in der Gemeinde Kruševac ausgewählt.“ – Миловановић: *Све је спремно на извол'те: водич кроз манифестације КПЗ Крушевац*, S.10.

Außer dieser Veranstaltung gibt es eine Reihe von Programmen, jetzt in der Organisation vom KCK, die einen kompetitiven oder Revue-Charakter haben, wo die Folklore als eine zentrale Begebenheit oder ein sehr wichtiges Element der Feierlichkeit dargestellt wird: *Smotra dečijeg izvornog narodnog stvaralaštva* (dt. Fest des volkstümlichen Schaffens für Kinder) (*Velika Lomnica* und *Brus*); *Belovodska rozeta* (*Bela Voda*); *Vuletovi dani* (*Ribare*); *Zvezdano Zdravinje* (*Zdravinje*); *Smotra narodnog stvaralaštva* (Fest des volkstümlichen Schaffens) *Padeški kladenac* (*Padež*) usw.

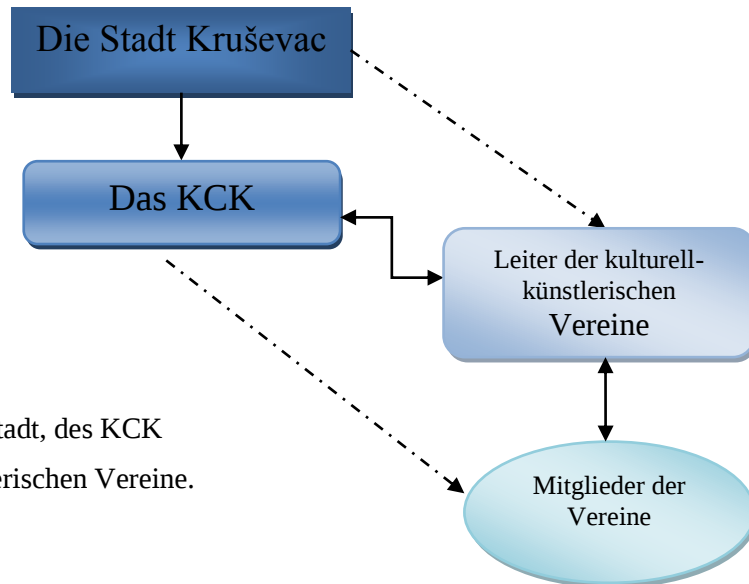
Berufs, der Fachlichkeit oder sogar der Beziehung zur kulturellen Arbeit gibt. In diesem Sinne wird die Tätigkeit der Jury häufig darauf reduziert, dass die Preise nach dem Prinzip der persönlichen Beziehungen (im Hinblick auf die Herkunft und Verbundenheit zu manchen dörflichen Gebieten) oder manchen persönlichen Vorlieben, die nicht auf einer realen Sachlage und der Qualität des Programms basiert sind, verliehen werden.

Eine positive Erscheinung ist die Tatsache, dass diejenigen Leiter der Folklorenensembles, die mit dem KCK zusammenarbeiten, Freiheit im Kreieren des Programms und in der unmittelbaren Arbeit mit Tänzern haben. In diesem Sinne gibt es keine Beschränkungen und äußeren Faktoren, die das Repertoire ändern oder Anforderungen stellen. Für die Arbeit, das Programm und die Ergebnisse tragen die absolute Verantwortung die Verwaltung und die künstlerische Leitung des Folklorenensembles.⁴⁶

Mit dieser Feststellung wird andererseits die Tatsache bestätigt, dass es keine richtige und verantwortliche Kulturpolitik gibt, die in der Einrichtung für die kulturellen Tätigkeiten der Stadt geschaffen wird. Statt klar definierter kurzfristiger oder langfristiger Ziele, Verbesserungen in der Organisation der kulturell-künstlerischen Vereine, ständiger Fortbildung und Bestehens auf möglichst hochwertigen Programminhalten, sind Vereine sich selbst und der Verantwortung der eigenen Leitung überlassen. Ihre Auftritte wurden verwendet, damit bestimmte Segmente unterschiedlicher Veranstaltungen ergänzt werden oder damit die Form, d. h. eine obligatorische vorgeschriebene Anzahl der Programme auf monatlichem Niveau erfüllt wird. Da es aus dem Budget der Stadt finanziert wird, ist das KCK verpflichtet, verwendete finanzielle Mittel zu rechtfertigen. Die Vereine selbst, deren Leiter auch mit gleichen Mitteln wie das KCK bezahlt werden, können mit bezahlten Transportkosten (oder sogar ohne sie) auf diese Weise besonders günstig „helfen“, wenn den Organisatoren die Anzahl der Minuten in einem Programm fehlt, weil ihre Leiter dem Arbeitgeber gegenüber verpflichtet sind, während Mitglieder der Vereine für ihre Auftritte finanziell nicht kompensiert werden.

⁴⁶ Die Autorin Ana Hofman untersuchte Geschlechterrollen und Möglichkeiten, Folklore auf der Bühne zu präsentieren in der Nähe von Niš (Südost-Serbien) über Dorfwettkämpfe und politische Einmischung während der Ex-Yu-Zeit sagt: [...], „as local events, these were not strictly supervised by party authorities. Organizers said that officials were not interested in the programme content, and that their function was merely to attend in the order to underline the show’s formal nature.[...] the Gatherings were established with a specific purpose, as a free, unsupervised space, an outlet for subversive activities, allowing people to express their feelings and opinions: People could talk about everything without repression and fear of imprisonment.“- Hofman, Ana: *Staging Socialist Femininity. Gender Politics and Folklore Performance in Serbia*, Leiden: Koninklijke Brill NV, 2010, S. 65.

Entsprechend entsteht die Hierarchie und das Beziehungsschema zwischen der Stadt, Kultureinrichtung und Mitgliedern der kulturell-künstlerischen Vereine, was auf folgender Grafik dargestellt wird⁴⁷:



Grafik 2: Wechselbeziehung der Stadt, des KCK und Mitglieder der kulturell-künstlerischen Vereine.

Noch eine Art der Finanzierung, die nicht mit dem KCK verbunden ist, aber direkt von der Stadt Kruševac finanziert wird, ist der „Wettbewerb für die Vergabe der finanziellen Mittel für die Realisierung der Programme/Projekte in der Kultur“⁴⁸. Der Wettbewerb findet am Ende jedes Jahres statt und ein Recht auf finanzielle Mittel haben alle registrierten Vereine vom Territorium der Stadt Kruševac. Die Mittel aus dem Budget, die für diesen Wettbewerb ausgegeben werden, sind seit vielen Jahren gleich und in der Regel wird eine Hälfte der Mittel für die Finanzierung des ältesten und wichtigsten städtischen kulturell-künstlerischen Vereins „14. Oktober“⁴⁹ ausgegeben, während der Rest an mehrere Projekte und Vereine verteilt wird. Die häufigste Anforderung, die seitens der Vereine gestellt wird, ist die Anschaffung der

⁴⁷ Das Kulturelle Zentrum Kruševac (serb. Kulturni centar Kruševac, abgekürzt KCK) ist eine Kultureinrichtung, die aus dem Budget der Stadt Kruševac finanziert wird. Mit diesem Geld werden Gehälter der Angestellten sowie Programme und Veranstaltungen finanziert, die das KCK organisiert. Leiter der kulturell-künstlerischen Vereine, die mit dem KCK zusammenarbeiten, sind meistens als Honorarmitarbeiter dieser Institution tätig, was bedeutet, dass sie ihr Honorar von ihm bekommen und so von ihm direkt abhängig sind. Mitglieder der Vereine machen das, was künstlerische Leiter von ihnen verlangen, die wiederum bestimmte Anforderungen in Form von der Organisation der Auftritte oder von der Art des Programms seitens des KCK bekommen. Auf diese Weise sind auch Mitglieder der Vereine (mittelbar, über ihre Leiter) vom KCK abhängig.

⁴⁸ Es gibt auch den „Wettbewerb für Finanzierung und Kofinanzierung aus dem Bereich des Kulturerbes“, die auf der Ebene der Republik das Ministerium für Kultur und Informationsorganisation organisiert. Die finanziellen Mittel sind dabei viel höher, wenn das Projekt als bedeutend für die Bewahrung des nicht materiellen Kulturerbes erkannt wird. Trotzdem ist nicht bekannt, ob manche Folklorenensembles aus Kruševac oder seiner Umgebung am Wettbewerb teilgenommen oder dabei Mittel bekommen haben, weshalb es unbekannt bleibt, ob es sich um Uninformiertheit oder etwas anderes handelt.

⁴⁹ Auch der Leiter vom „14. Oktober“ selbst sagt in seinem Interview, dass sie „sehr zufrieden sind, weil sie eine Hälfte der gesamten finanziellen Mittel bekommen haben, also genauso viel wie alle anderen zusammen“, was circa 17 000 € beträgt.

Trachten für bestimmte Tänze beziehungsweise für die Darstellung der Choreografie einer geografisch-ethnologischen Region Serbiens, welche die Vereine in ihrem Repertoire haben und für deren Vorstellung ihnen adäquaten volkstümlichen Kostüme fehlen. In Bezug auf diesen Wettbewerb lässt sich bemerken, dass bestimmte Vereine kontinuierlich mehr Mittel im Vergleich zu anderen bekommen, und das ist eine Praxis, die seit Jahrzehnten dauert. Meistens handelt es sich um gemeinsame Interessengruppen, und auf diese Weise kommen Vereine in den Vordergrund, die aktuellen Behörden nahe sind. So werden in einem bestimmten Zeitraum bedeutende Mittel aus dem Budget auf einen Verein ausgerichtet, der durch den Wechsel der Angestellten, welche die Entscheidungen treffen, seitens eines neuen oder manchen neuen Vereinen verdrängt wird, ohne eine bestimmte Kontinuität in der Planung oder ohne gestellten Kriterien, die auf der Arbeit und Qualität basiert sind.⁵⁰

Die dritte Finanzierungsart sind Mitgliedsbeiträge, die auf dem monatlichen Niveau Tänzer selbst d. h. Mitglieder des Folklorenensembles bezahlen. Obwohl sie keine populäre Methode und fast ausschließlich an städtische Vereine verbunden sind, stellen sie eine legitime Art des Verdienens dar. Dies ist im finanziellen Sinne eine Belastung für Eltern der Kinder, die in diesen Vereinen tanzen, und kann der entscheidende Faktor bei der Auswahl eines Folklorenensembles oder der Grund für das Verlassen desselben sein.⁵¹

⁵⁰ „Es ist klar, dass die Partokratie in alle Sphären der Gesellschaft eingedrungen ist, und so hat sie einen wesentlichen Einfluss auch im Bereich des Amateurismus. Als Folge ist die Tatsache, dass bestimmte Gruppen und Vereine, die den Behörden in einem gewissen Zeitpunkt nahe sind, forciert werden (mit wesentlich mehr Mitteln geholfen), damit mit dem Wechsel der politischen Funktionären diese Vereine zugunsten mancher anderen marginalisiert werden usw. Es ist nicht Absicht übertrieben mit diesem Problem zu beschäftigen, aber es ist offensichtlich, dass eine einzigartige, langfristige Kulturstrategie auf der lokalen Ebene notwendig ist, die objektiv und kontinuierlich den künstlerischen Leistungen helfen und beitragen würde, damit sie dann vom Staat, auf einer globalen Ebene, erkannt und gefördert würde.“- Шурбановић, Марија: „Аматеризам и фолклор-феномен, проблематика, локална пракса“, in: *Путеви културе* 21 (2013), S. 142.

In diesem Sinne indikativ ist der Beispiel des kulturell-künstlerischen Vereins „Ribarska banja“, der im Zeitraum vor circa 10 Jahren von lokalen Politikern besonders unterstützt wurde, und deshalb wurde in die Qualität der Arbeit, Choeografien und Trachten viel investiert. Von einem kleinen, lokalen Verein hat dieser kulturell-künstlerische Verein in einer kurzen Zeitspanne eine Reihe der bedeutenden Kooperationen mit eminenten Choreografen und Ethnochoreologen (vor allem mit dem Nationalen Ensemble *Kolo* und dem CIOTIS) verwirklicht. Dank der finanziellen Unterstützung und der hochwertigen Arbeit hat der Verein in einem Zeitpunkt obligatorisch alle städtischen politischen und kulturellen Veranstaltungen begleitet und hatte zahlreiche Gastauftritte im Ausland oder war Organisator und Gastgeber der ausgezeichneten Konzerte. Mit dem Wechsel der Behörden hat dieser Verein die politische und finanzielle Unterstützung verloren und ist jetzt wieder auf das bescheidene, durchschnittliche Tanzensemble reduziert, das meistens auf lokalen Veranstaltungen auftritt.

⁵¹ Wie Dragoslav Nikolić, Leiter des „14. Oktobers“, sagt: „Und ich möchte, dass unsere Kinder etwas in diesem Staat haben, wofür sie nichts zahlen müssen! Wenn sie Handball spielen, müssen sie dafür zahlen! Wenn sie Basketball spielen, müssen sie dafür zahlen! Wenn sie schwimmen gehen, müssen sie dafür zahlen! Sie müssen alles bezahlen! Jetzt stellen Sie sich vor, dass wir von diesem Kind noch das Geld für die Proben verlangen, und unsere Mitglieder des Ensembles sind größtenteils Schüler, Schüler der Sekundarschule oder Ende der Grundschule, außer der Kinder, die sehr jung sind! Dann, nicht alle von ihnen wohnen in Kruševac. Sie wohnen in Dörfern in der Umgebung, hier, sie müssen das Busticket bezahlen, sie müssen um 11:15 nachts auf den Bus warten, um nach Hause zu fahren, usw., und nehmen Sie ihnen noch 500 Dinar monatlich oder 1000 Dinar, ich

2. 1. 2 Ausbildung und Professionalismus der Tänzer, Musiker und künstlerischen Leiter

Alle befragten Leiter gaben eine eindeutige negative Antwort auf die Frage: „Gibt es geschulte Tänzer in Ihrem Verein?“ Obwohl die in dieser Arbeit verwendete Stichprobe relativ klein ist, kann festgestellt werden, dass die Situation fast ohne Ausnahme identisch ist, auch in fast allen Amateurvereinen auf dem Territorium Serbiens. Die Ausnahme ist auf jeden Fall das Nationale Ensemble, das fast insgesamt professionalisiert ist, von Tänzern und Musikern bis zu Fachmitarbeitern. Wenn man die Tatsache in Betracht zieht, dass es im Zentralserbien keine Schulen für die Ausbildung der Tänzer gibt, ist diese Angabe nicht mehr überraschend.



Abbildung 3: Karte der bezeichneten Städte mit Fachschulen für Volkstänze⁵²

habe auch gehört, dass manche Vereine auch 1000 Dinar monatlich verlangen!“- Nikolić, Dragoslav: persönliches Interview geführt von Interviewerin Valentina Miljković, Audioaufnahme, Kruševac (Serbien), 13. Juni 2019, Übersetzung durch die Verfasserin.

⁵² Zwei Ballettschulen der mittleren Stufe, die Abteilungen für den Volkstanz haben, sind „Luj Davičo“ in Belgrad und „Baletska škola“ in Novi Sad. Es handelt sich um einen vierjährigen Edukationszyklus, den Schüler im Alter zwischen 15 und 19 Jahren besuchen. Die nächste Ausbildungstufe stellt die Fachhochschule für die Ausbildung der Erzieher in Kikinda (Vojvodina) dar. Seit 2006 hat diese Fachhochschule auch die Abteilung für Facherzieher für Volkstänze. Es soll betont werden, dass dieses Programm zum Ziel hauptsächlich eine Schulung für Erzieher hat, die mit Kinder im vorschulischen und im jüngeren Schulalter arbeiten, aber sie war wegen des Mangels an einem anderen adäquaten Programm auch der Ort, wo eine bestimmte Anzahl der Choreografen und künstlerischen Leiter der Vereine im ganzen Serbien eine Diplom der abgeschlossenen Studien als eine Art der institutionalisierten professionellen Bestätigung bekommen hat. Schließlich, als das höchste akademische Niveau für die Ausbildung seit dem vorigen akademischen Jahr 2018/2019 hat in Belgrad das Institut für künstlerische Tänze eine Akkreditierung bekommen, in deren Rahmen sich auch das Programm „Der szenische Volkstanz und Musik“ befindet. Da es sich um ein neues Studienprogramm handelt, ist es für alle Analysen der Qualität früh, aber da er der Ethnochoreologin Dr. Vesna Bajić-Stojiljković vertraut wurde, wird in diesem Sinne erwartet, dass dieses Programm endlich die ganze notwendige Ausbildung anbietet, die mit der Aufführung oder Darstellung der traditionellen Musik und des Tanzes auf der Bühne verbunden ist. Mehr über das Programm befindet sich in der Broschüre, die auf der folgenden Website angesehen werden kann- N. N.: „Scenska narodna igra i muzika“, in: *Institut za umetničke igre, scenska narodna igra i muzika*, <http://iui.rs/wp-content/uploads/2014/05/brosura_IGRA_preview_FINAL.pdf>, letzter Zugriff: 30. 03 2020.

Kulturell-künstlerische Vereine haben an sich eine Prämisse der amateurhaften Beschäftigung mit dem Tanzen, weshalb Tänzer in diesem Sinne professionell oder edukativ nicht bedingt sind. Mitglieder der Vereine sind in erster Linie in den traditionellen Tanz verliebt und der Grad ihres Könnens hängt von vielen Faktoren ab: von der Musikalität und Begabung über physische Voraussetzungen bis schließlich zur pädagogisch-edukativen Arbeit, die ihre Choreografen/künstlerische Leiter im Verein durchführen, von wem sie Mitglieder sind.

Wenn es um die Ausbildung der Musiker bzw. Mitglieder des Orchesters geht, die in manchen Vereinen spielen, ist die Situation ein bisschen besser. Obwohl manche kulturell-künstlerische Vereine keine ständige Besetzung im Orchester haben oder überhaupt keine „Livemusik“ verwenden, diejenigen, die dies nach den Worten der Gesprächspartner haben, sind musikalisch ausgebildet, d. h. sie beschäftigen sich professionell mit dem Spielen. Diese Angaben weisen auch auf eine höhere Qualität im Sinne der Aufführung und auf bessere musikalische Arrangements hin, welche das Tanzen der Vereine auf der Bühne begleiten.

Dennoch ist die Situation in der Praxis wesentlich anders. In Bezug auf die Ausbildung handelt es sich üblicherweise um eine Musikschule der Primar- oder Sekundarstufe, was an sich bedeutet, dass Musiker meistens musikalisch ausgebildet sind bzw. dass sie imstande sind, Noten zu lesen und nach Noten zu spielen. Alles andere ist ziemlich willkürlich und variiert sehr in der Qualität. Die Mehrheit der Orchester kommt nur bei wichtigen Auftritten zusammen, weshalb sie nicht immer eingeübt und synchronisiert sind. Die Qualität der Ausrüstung für die Beschallung kann ebenso einem etwas schlechteren Eindruck beitragen, aber die musikalischen Arrangements sind vielleicht der wunde Punkt in der musikalischen Begleitung des Tanzes. Meistens werden diese Arrangements nach dem Vorbild der größeren und professionellen Ensembles „gemacht“ und da sie nicht alle Instrumente haben und weil Musiker in Orchestern nicht auf einem gleichen spielerischen Niveau sind, ist in diesem Sinne auch die Qualität der musikalischen Begleitung unausgeglichen und kann sehr von einer Gelegenheit zu einer anderen variieren.

Wenn man städtische und dörfliche kulturell-künstlerische Vereine miteinander vergleichen, sieht die Situation folgendermaßen aus: die beiden städtischen Vereine, „14. Oktober“ und „Lazarica“, haben ihre Orchester und eine größere Anzahl der Musiker in ihrer

Auf der oben dargestellten Karte werden Städte hervorgehoben, die Schulen und Abteilungen für den traditionellen Tanz haben und sie sind im Norden des Landes konzentriert, wobei die nächste Stadt im Verhältnis zu Kruševac die Hauptstadt Serbiens – Belgrad ist, das circa 190 km nördlich liegt.

Zusammensetzung.⁵³ Ihnen wird im Vergleich zu dörflichen Vereinen die Organisation der musikalischen Begleitung erleichtert, weil sie eine deutlich größere Auswahl der Musiker verglichen mit kleineren, dörflichen Gebieten haben. Noch ein Vorteil der städtischen Vereine liegt darin, dass sie ein ständiges Budget haben: den ersten Teil aus dem städtischen Budget und den zweiten von Mitgliedsbeiträgen.

Dörflichen Vereinen wird in diesem Sinne ein ständiges Monatseinkommen vorenthalten, weshalb sich genau die Finanzen als der wichtigste beschränkende Faktor gezeigt haben, weshalb Vereine kein Orchester haben oder verpflichtet sind, es nur für bedeutende Auftritte zusammenzuziehen. Auf der anderen Seite, obwohl die instrumentale Begleitung in dörflichen Ensembles auch meistens Fabrikinstrumente (vor allem Akkordeon) ausmachen, ist in dieser Umgebung viel leichter, zu ursprünglichen, traditionellen Instrumenten und Musiker zu kommen, die sich, obwohl sie sehr selten und Autodidakten sind, meistens als ziemlich geschickt und einfallsreich vorgestellt haben, wenn es um das Spielen zur Begleitung der Tänze geht.

Finale Analyse dieses Kapitels präsentiert die Fachlichkeit der Choreografen beziehungsweise der künstlerischen Leiter, mit denen die Gespräche geführt wurden. Obwohl sie sehr zuvorkommend waren und nur Worte des Lobes für Musiker hatten, die ihr Tanzensemble begleiten, waren Reaktionen auf die Frage über den eigenen Professionalismus und ihre Edukation geteilt. Ein Teil der Gesprächspartner hat lachend die Tatsache geäußert, dass sie keine formelle musikalische Ausbildung haben, während die Minderheit eine defensive Haltung einnahm und führte Argumente bezüglich ihrer langjährigen (tänzerischen) Erfahrung, Pädagogen, von denen sie gelernt haben⁵⁴, der Tatsache, dass sie bestimmte Seminare besucht haben oder dass sie sich selbst mittels der relevanten Literatur fortbilden.

⁵³ Nach den Worten vom Leiter des kulturell-künstlerischen Vereins „14. Oktober“ werden auch zwei ständig angestellte Musiker bezahlt und das Orchester besteht aus folgenden Instrumenten: Bassgitarre, Kontrabass, Violinen, akustische Gitarren, Synthesizer, Frulas, Schlagzeuge, Tapan (ein großes Schlagzeug) und bis vor Kurzem hatten sie auch eine Klarinette. Das Orchester des Folklorenensembles „Lazarica“ besteht aus: Akkordeon, Violine, Klarinette, Flöte, Frula, Tapan (ein großes Schlagzeug), Bass- und Rhythmusgitarre und Synthesizer (die der Gesprächspartner zu erwähnen vergessen hat, aber sie kommen bei ihren Auftritten vor). Nach dem Alter der Mitglieder sind diese Vereine sehr unterschiedlich, von Kindern im Alter von 12 oder 13 Jahren bis Menschen, die in ihren 50ern oder 60ern sind. „Lazarica“ hat etwas jüngere Mitgliedschaft mit mehr Kindern, während „14. Oktober“ meistens Menschen annimmt, die sich mit der Musik professionell und auch außerhalb des Vereins beschäftigen.

⁵⁴ In diesem Sinne stellte der kulturell-künstlerische Verein „14. Oktober“ bis zu letzten 10 Jahren eine Schule für Tänzer und künstlerische Leiter dar. Dies ist nicht überraschend, weil der Verein eine 93 Jahre lange Tradition hat und ist mehrere Jahrzehnte ununterbrochen der Verein, der auf dem Territorium der Stadt die meisten Mitglieder und die beste Organisation hat.

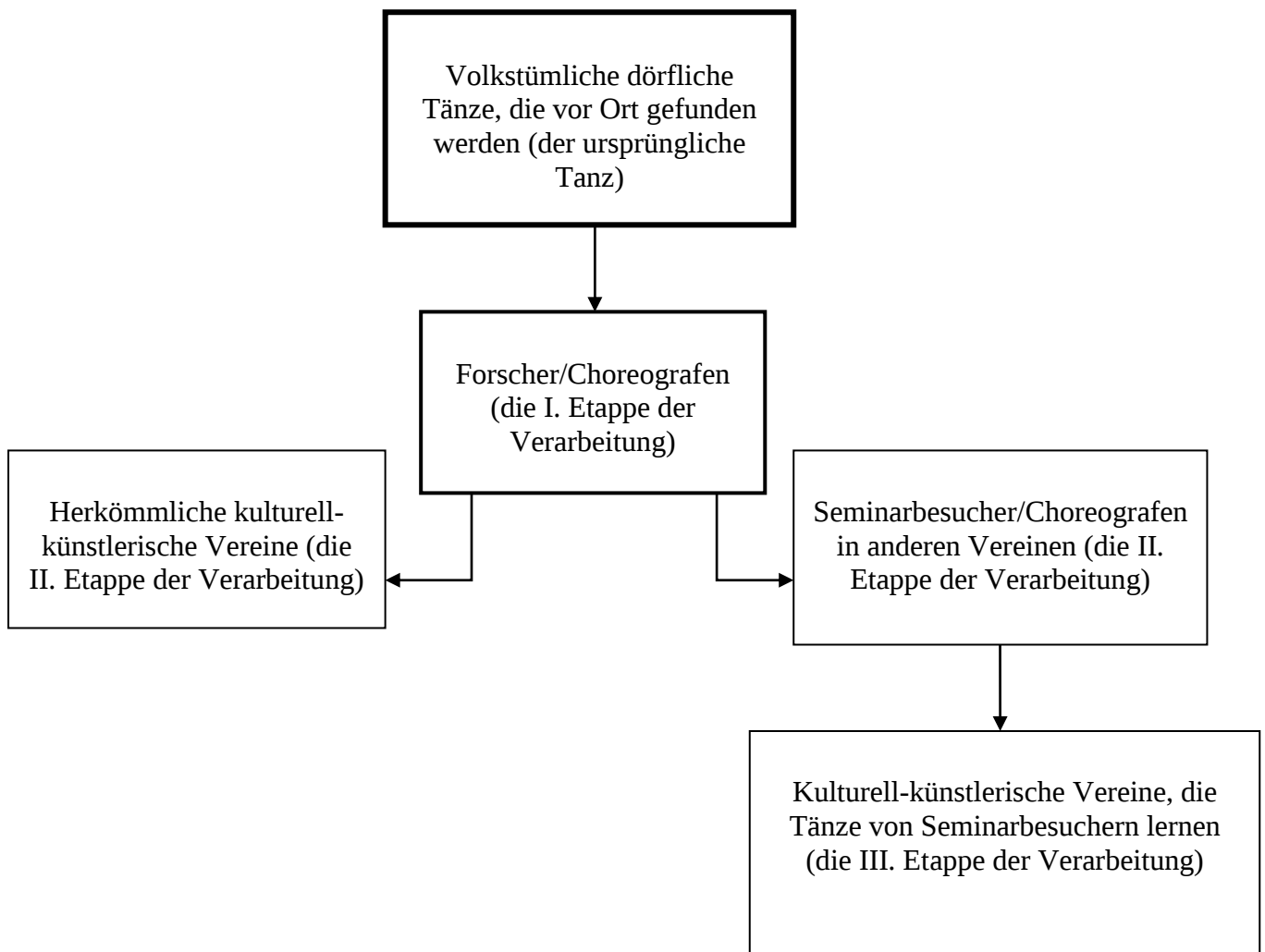
Hier sollte erwähnt werden, dass außer Institutionen, welche die Programme für Edukation der Tänzer im Bereich des Volkstanzes, die Form der (Selbst)edukation⁵⁵ mittels Seminare für Volkstänze viel häufiger vorkommt. Diese Form der Edukation wird meistens von kulturell-künstlerischen Vereinen organisiert, wo die Vortragenden entweder selbst Choreografen des Ensembles oder Gastfachleute sind. Abhängig von der Konzeption des Organisators wird auf diesen Seminaren meistens eine geografisch-ethnologische Gesamtheit (oder ein paar davon) durch Tänze, Gesänge, Trachten, Bräuche usw. verarbeitet.

Die Anmeldung für Seminare ist frei und die Höhe der Anmeldegebühr, welche die Teilnehmer bezahlen variiert: vor allem abhängig von der Dauer des Seminars, Art der Unterkunft, aber auch von den Vortragenden, die einen größeren Teil dieser Summe für sich nehmen. Mit dieser Praxis hat man in den letzten Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts begonnen, zuerst unsicher und seitens ein paar Vereine (meistens in Belgrad oder Vojvodina stationiert), damit dies heute zu einer sehr populären Praxis im ganzen Serbien wird. Die Gründe dafür sind vielfältig, aber zu den wichtigsten gehören folgende: a) der finanzielle Nutzen, welchen die Vereine bekommen, welche diese wissenschaftliche Tagungen organisieren; b) das Prestige bzw. der Status des Vereins auf dem globalen Niveau im Verhältnis zu Ensembles, welche diese Art der Tätigkeit nicht haben.

Eines der wichtigsten Probleme, das in dieser Praxis zu bemerken ist, bezieht sich auf die unterschiedliche Qualität der Seminare bzw. der Edukation, welche Besucher von ihnen bekommen. Die anfängliche Idee war, dass Seminare nur Menschen halten, die auch persönlich die Materialien aus dem Bereich, den sie vorstellen, untersucht und gesammelt haben. Sie haben auf eine unmittelbare Weise die dörfliche Tradition aus dem Kontext übernommen, der nicht mehr alltäglich, sondern ein originales Produkt einer bestimmten Gemeinschaft ist. So bekommt man die erste Etappe der Verarbeitung der Folklore. Forscher-Choreografen übernehmen vor Ort die Tänze und bringen sie in neue Gebiete ein, vor allem städtische, und übertragen sie weiter und präsentieren sie in ihren Vereinen oder auf Seminaren. Besucher der Seminare sind meistens auch selbst künstlerische Leiter, welche auf diesen Tagungen erscheinen, um Zertifikate und Erlaubnisse zu bekommen, weitere Verarbeitung bzw. die Choreografie der Tänze zu machen. So bekommt man die zweite Etappe der Verarbeitung, die noch mehr von der ursprünglichen Ausgangsform des Tanzes

⁵⁵ Der Begriff Selbstedukation wurde verwendet, weil diese Art der Edukation einen hohen Grad an persönlichem Engagement, am Wunsch/Bedürfnis nach einer zusätzlichen Edukation und an persönlicher Verantwortung in Bezug auf die Erreichung der Ziele voraussetzt, welche sich Besucher des Seminars gestellt haben.

entfernt ist, die vor Ort gefunden wurde. Die letzte, dritte Etappe ist auch in Bezug auf die Anzahl am entwickeltsten: Sie besteht aus allen Tänzern, Mitgliedern der Vereine, die nicht direkt von Forschern auf Seminaren gelernt haben, sondern sie bekommen die Kenntnisse über die Tänze von ihren Choreografen-künstlerischen Leitern-anderen Mitgliedern des Vereins, die das Seminar besucht haben.



Grafik 3: Form der Übertragung der Tänze auf Seminaren und Verarbeitungsetappen des ursprünglichen dörflichen Tanzes.

Die Ungleichheit der Qualität und Übertragung der Tänze auf Seminaren ist üblicherweise keine Folge der mangelnden Fachlichkeit oder Unfähigkeit der Vortragenden, die gesammelten Materialien treu vorzustellen. Meistens handelt es sich um erfahrene Forscher und Choreografen, die sich mit dieser Arbeit schon lange beschäftigen und die als Experten auf ihren Gebieten anerkannt sind. Das Problem erscheint in einer zweiten, ethischen Sphäre, wenn sich Choreografen erlauben, die bestehenden Tänze schon in erster Etappe der Übertragung nicht in ihrer herkömmlichen, dörflichen Form darzustellen, sondern die Tanzformen modifizieren (durch eine größere Anzahl der Schritte, durch Verschönerungen, die in dem ursprünglichen Tanz nicht vorkommen) oder den *Tanzstil*⁵⁶ nicht berücksichtigen, sondern übertragen die Tänze sofort in einer verarbeiteten, stilisierten Form). Die Ursachen dieser Erscheinung sind zahlreich und die offenbarste davon ist der Wunsch, dass Tänze den Teilnehmern möglichst attraktiv werden und dass ihr Seminar in dem Sinne möglichst lange dauert und möglichst viele Besucher hat.

Da die Mehrheit der ethnochoreologischen Bereiche in Serbien meistens detailliert untersucht wurde, besteht eine neuere Erscheinung darin, dass jetzt Tänzer-Choreografen existieren, die niemals ursprüngliches Gelände erforscht haben, sondern haben ihre Kenntnisse über bestimmte Tänze auf Seminaren erworben, jetzt problemlos und ohne Schwankungen weiter diese Tänze auf ihre jüngere Kollegen übertragen. Auf diese Weise bekommt man sofort die zweite und die dritte Verarbeitungsetappe und der Tanz wird so noch bedeutsamer von seinem herkömmlichen Zustand entfernt. Vielleicht der größte Fehler, der auf diese Weise entsteht, liegt darin, dass kein Teilnehmer in diesen Beziehungen (aktiven oder passiven) eine Einsicht in die Tatsache hat, inwiefern dieser Tanz vom Ursprünglichen entfernt ist (und er wird so präsentiert und weiter übertragen) und sie sind nicht der Tatsache bewusst, welchen Schaden sie auf diese Weise künftigen Generationen der Tänzer und des Publikums zufügen.

⁵⁶ Das ist eine viel häufigere Erscheinung, da die Mehrheit der Forscher üblicherweise zumindest am Anfang originale, einfachere Tanzformen darstellt und betont, dass alle anderen eine Bearbeitung des Originals sind, während bei dem *Tanzstil* eine ungeschriebene Regel besteht, die besagt, dass alle Tänzer gleichartig tanzen müssen sowie unterschiedlich von dörflichen Tänzern (Tanzen auf dem vorderen Teil des Fußes, hochgehobene Knien, aufrechtgestellter, steifer Rücken, Drehbewegungen des Kopfes, der immer die Haltung und Drehbewegung des Körpers begleitet, usw.). Im Unterschied zum Tanzen auf der Bühne haben sich originale, dörfliche Tänze außer nach den Tanzschemata unzweideutig auch nach ihrem Stil, nach der Region, zu der sie gehören, unterschieden (in manchen Gebieten wird energisch und mit dem ganzen Fuß getanzt, anderswo sind Tänzer sehr zusammengedrängt und nach dem Inneren des Reigentanzes gebeugt und in bestimmten Regionen tanzt man ausschließlich mit gebeugten Knien usw.). Man kann auch die Feststellung anführen, dass originale dörfliche Tänze genau im Element des Stils verschiedenartiger sind, worauf kulturell-künstlerische Vereine fast ohne Ausnahme nicht achten.

Die Lage in den kulturell-künstlerischen Vereinen in Kruševac und Umgebung ist so, dass alle künstlerischen Leitern eine absolute Freiheit bei der Auswahl der Art und Qualität haben, mit welcher sie ihre Kenntnisse vermitteln. Im Hinblick auf die Edukation heben fast alle Gesprächspartner hervor, dass sie im Verein „14. Oktober“ getanzt und/oder dass sie von den besten Choreografen gelernt haben, und eine Minderheit erwähnt auch Seminare als eine Form der Ausbildung. Der künstlerische Leiter des angeführten Vereins, Dragoslav Nikolić, ist in diesem Sinne die zentrale Figur, die fast alle Gesprächspartner unmittelbar oder indirekt ausgebildet hat.

Das ist eine wichtige Besonderheit im Zusammenhang mit der amateurhaften Tanzpraxis, die sich während der Durchführung von den Interviews gezeigt hat. Beinahe alle Gesprächspartner sind zu einem gewissen Zeitpunkt, früher oder später, genau von ihm (oder seinen Schülern) unterrichtet worden und werden so als Fortsetzer der folkloristischen Schule oder der Choreografien des berühmten jugoslawischen Choreografen, Pädagogen und Balletttänzers Branko Marković betrachtet.⁵⁷ Seine Tätigkeit war mit dem Akademischen kultur-künstlerischen Verein „Branko Krsmanović“ verbunden, dessen Mitglied auch D. Nikolić war und wo er, wie er selbst sagt: „Das alles gelernt hat, was er kann!“ Obwohl der Gesprächspartner auch die Tatsache hervorgehoben hat, dass er „sich sein ganzes Leben auch zusätzlich mithilfe der Literatur ausbildet und auch durch die Begleitung dessen, was in der Folklore passiert“ sowie dass er „seine Choreografien weiter ergänzt, bearbeitet und verbessert“, ist es unabweisbar, dass die meisten Choreografien, die im Verein „14. Oktober“ getanzt werden, genauso wie in der Mehrheit der Ensembles aus der Region von Kruševac, gerade dem Werk des Choreografen B. Marković gehört und dass es dabei fast keine Abweichungen von seinen originalen Ideen, was sich aus dem Vergleich mit Choreografien ablesen kann, die original im akademischen Verein „Branko Krsmanović“ in Belgrad aufgeführt wurden.⁵⁸

⁵⁷ In diesem Sinne sollte diese kausale Beziehung berücksichtigt werden, vor allem, wenn es um Repertoire und Stil geht, die kulturell-künstlerische Vereine pflegen, welche diese Arbeit behandeln. Als eine Form der Illustration dieser indikativen Vorführungspraxis wird im Anhang ein Appendix im Sinne einer allgemeinen Analyse des Repertoires und Stils der Choreografie dieses Vereins dargestellt. Über das Leben, die Arbeit und den Stil des Choreografen Branko Marković siehe mehr in der Monografie- Красић, Матић Маја / Бајић, Стојиљковић Весна: *Меастро Бранко Марковић*, Београд: Агенција Кореос, 2017.

⁵⁸ Darüber wird die Rede vor allem im Teil der Arbeit sein, der sich mit dem Repertoire der kulturell-künstlerischen Vereine beschäftigt, und im Appendix, der sich mit der Analyse der Choreografien und des Tanzstils des Vereins „14. Oktober“, als einem Paradigma für alle amateurhaften Foklorenensembles dieser Region. Hier werden nur die Tatsache anführen, dass es sich dabei um Choreografien handelt, die hochstilisiert, viel näher dem szenischen, dem Balletttanz sind als der serbischen dörflichen tänzerischen Tradition und dass genau diese Art der Tanzdarstellung allgemein akzeptiert und vom Publikum als der serbische herkömmliche/traditionelle Tanz erkannt wird.

2. 1. 3 Leitung der kulturell-künstlerischen Vereine und aktuelle Probleme

Die Leitung der kulturell-künstlerischen Vereine kommt heutzutage in zwei Formen vor. Am meisten vertreten ist das Modell, in dem es folgende Elemente gibt:

1. Die Leitung/Verwaltungskommission, die sich mit Finanzen, der Organisation des Vereins und der Werbung beschäftigen;
2. Der künstlerische Leiter, der für *künstlerische Tätigkeiten* zuständig ist:
„das Repertoire, die Qualität der Choreografien und der Tänze, das Aussehen der Tänzer, die Qualität der Konzerte, die Entscheidung, wer reist (gemeint sind die Tourneen und Gastauftritte außerhalb Kruševac/des Landes), Vorbereitung des künstlerischen Programms, (wer) tanzt (wer tritt auf, wer welche Choreografie tanzt, wer in welchem Ensemble auftritt usw.).“⁵⁹

Auch wenn dies eine logische Einteilung der Verantwortung ist, bleibt es fraglich, in welchem Maße künstlerische Leiter wirklich unabhängig sind. Die Tatsache ist, dass sie von der Leitung des Vereins ausgewählt bzw. angestellt werden und dass sie ihr als Arbeitnehmer (meistens als Honorarkraft) direkt verantwortlich sind. Die Feststellung, dass es insbesondere in kleineren Orten keine Einflüsse und Interventionen in Bezug auf die Selektion der Tänzer und ihrer Aktivitäten (ihrer Position) im Verein gibt, klingt beinahe unmöglich. Im Hinblick auf das Repertoire gibt es fast keine äußeren Einflüsse, außer wenn es sich um bestimmte Veranstaltungen handelt, wo es notwendig ist, die Tradition in möglichst ursprüngliche Form darzustellen.⁶⁰

Eine der Veränderungen, die in den letzten zwanzig Jahren entstanden sind, bezieht sich darauf, dass dörfliche kulturell-künstlerische Vereine früher im Rahmen der lokalen Ortsgemeinden oder Genossenschaften entstanden, die in hohem Maße (oder vollständig) den

⁵⁹ Nikolić, Dragoslav: persönliches Interview geführt von Interviewerin Valentina Miljković, Audioaufnahme, Kruševac (Serbien), 13. Juni 2019, Übersetzung durch die Verfasserin.

⁶⁰ Ein solches Beispiel ist die Veranstaltung *Smotre dečijeg izvornog narodnog stvaralaštva* (dt.: *Wettkämpfe des volkstümlichen Schaffens der Kinder*), wo die Regeln ein bisschen strenger sind im Sinne der Anforderung zu einem traditionellen Tanz, ohne Choreografie und mit möglichst originalen Trachten. Wenn es um das massivste Ereignis *Takmičenja sela* (dt.: *Wettbewerbe der Dörfer*) geht, sind die Regeln nicht so streng und darauf wird jetzt (ausschließlich) die choreografierte Folklore dargestellt. Es gibt Anzeichen dafür, dass man im ehemaligen Jugoslawien mehr Aufmerksamkeit der originalen Darstellungsart der Folklore widmete: „The program requirements usually comprised one dance performance (so-called ‘folklor’), a stage enactment of one custom, a performance of genuine songs and a musician playing a traditional instrument. The repertoire mainly reflected the choice of local cultural workers in the villages, but they were given **formal propositions** and **program requirements** by the deputies of the regional KPZ: every year they held a meeting with the regional organizers, who forwarded them instructions concerning the content of the program. According to the statements from the field, the regional organizer’s demands were based on a concept of **authenticity** in repertoire selection and a more ‘original’ style of performance.“- Hofman: *Staging Socialist Femininity. Gender Politics and Folklore Performance in Serbia*, S. 66.

Kurs der Vereine bestimmten und sie wesentlich finanziell unterstützt haben.⁶¹ Später, durch den Zerfall dieser Organisationsform und das Defizit an Mitteln, passiert mit einem Teil der dörflichen Vereine Folgendes:

1. Er verschwindet (Gründe dafür, sortiert nach der Wichtigkeit: Finanzen, Mangel an Jugendlichen/ein vermindertes Interesse, fehlende Pädagogen, die das Tanzen vermitteln);
2. Mehrere kulturell-künstlerische Vereine verbünden sich in einen gemeinsamen Verein (beispielhaft dafür war der kulturell-künstlerische Verein in Bela Voda, der Mitglieder aus diesem und noch zwei Dörfern in der Umgebung verbünden hat; später zog dieser Verein nach Kruševac um und daraus entstand das Folkloreensemble „Lazarica“;
3. Er arbeitet mit dem KPZ (später KCK) zusammen, um finanzielle und/oder fachliche Hilfe zu bekommen (Hilfe in Form von Transportkosten für Auftritte, die das KCK organisiert oder für Organisatoren des künstlerischen Programms, die bei dieser städtischen Einrichtung tätig sind).

Früher war die Rede von rückläufigen Beziehungen der kulturellen Einrichtungen/ Einrichtung und der kulturell-künstlerischen Vereine aus der weiteren Region der Stadt Kruševac bzw. von Finanzierungsarten seitens der Stadt über eine Institution, die für solche kulturellen Tätigkeiten zuständig ist. Hier beschäftigt man sich weiter mit Finanzen, jetzt innerhalb von Vereinen, weil sie sich als das wichtigste und gemeinsame Problem in ihrer heutigen Arbeit und im Funktionieren abgesondert haben. Alle Gesprächspartner haben fast ohne Ausnahme⁶² auf die Frage über aktuelle Probleme als ein grundlegendes Hindernis im Vergleich zu früherer Leitung der kulturell-künstlerischen Vereine *den Mangel an Geld* angeführt.

Obwohl es sich dabei um Amateurvereine handelt, sind in Bezug auf die Anzahl der Mitglieder und die Organisation der Arbeit innerhalb der Vereine bestimmte monatliche

⁶¹ Wie Organisatorin im kulturell-künstlerischen Verein *Gerasim Vujić* aus Konjuh, im Zusammenhang mit dem Gelddefizit sagt: „Die Situation wäre vielleicht anders, wenn wir Geld hätten, weil wir früher eine Genossenschaft hatten, die im Dorf war, die das alles finanziert hat! Weil wir uns mit der Landwirtschaft beschäftigen und die Genossenschaft hatten, die einen eigenen **Selbstbeitrag** hatte, und ein Teil dieses Selbstbeitrags wurde für den Verein ausgegeben.“- Popović, Vera: persönliches Interview geführt von Interviewerin Valentina Miljković, Audioaufnahme, Kruševac (Serbien), 14. Juni 2019, Übersetzung durch die Verfasserin.

⁶² Nur die Gesprächspartnerin aus dem achten Interview, hat als einen Unterschied in der Leitung des Vereins früher und jetzt angeführt, dass „man früher dilettantisch gearbeitet hat, wenn und wie jemand konnte, und jetzt arbeitet man aktiv das ganze Jahr über.“- Djordjević, Evica: persönliches Interview geführt von Interviewerin Valentina Miljković, Audioaufnahme, Velika Lomnica (Serbien), 14. Juni 2019, Übersetzung durch die Verfasserin.

Einkommen notwendig, um die sich Leiter auf unterschiedliche Art und Weise bemühen müssen. Die Hauptbedürfnisse, die jeder Verein hat, beinhalten:

1. Geld für Trachten (verschiedenartige Volkskostüme und Schuhe für das Tanzen, je nach der Choreografie/dem Gebiet, dessen Tänze aufgeführt werden);
2. Choreografien (im Sinne der Bezahlung der ausgezeichneten folkloristisch-musikalischen Arrangements und Autorenrechte);
3. Transport- und Unterkunftskosten (notwendige Mittel für Tourneen oder einzelne Gastauftritte außerhalb der Stadt/des Landes);
4. Mittel zum Mieten oder zur regelmäßigen Bezahlung: Honorare der Gastfachleute/Choreografen, Musiker (des begleitenden Orchesters) und der künstlerischen Leitern selbst.

In diesem Sinne haben alle die früheren Zeiten damit verglichen, als es viel leichter war, Tätigkeiten zu organisieren, weil bestimmte Sponsoren oder die Stadt selbst fast vollständig alle monatlichen Kosten bzw. alle unternommenen Reisen deckte. Manche der Finanzierungsmodelle in der Vergangenheit (gemeint wird die Zeitspanne vor der Krise in den 1990er Jahren) sind direkt mit der Gründung der kulturell-künstlerischen Vereine bzw. der Umgebung verbunden, in der Vereine entstanden sind.

Indikativ ist das Beispiel des kulturell-künstlerischen Vereins „14. Oktober“, der im Rahmen von einer Waggonfabrik im Jahr 1926 entstand.⁶³ Diese Fabrik hat im Rahmen ihrer Tätigkeit auch das Kulturhaus bzw. ihren eigenen Saal für Auftritte gebaut, mit ungefähr 400 Sitzplätzen. Während die Fabrik noch solvent war, hat sie problemlos den Verein selbst finanziert, wovon auch die Gesprächspartner sprachen, die in der goldenen Zeit Jugoslawiens, in den 70ern und Anfang der 80ern, tanzten.⁶⁴ Die Fabrik war wegen verschiedener Umstände

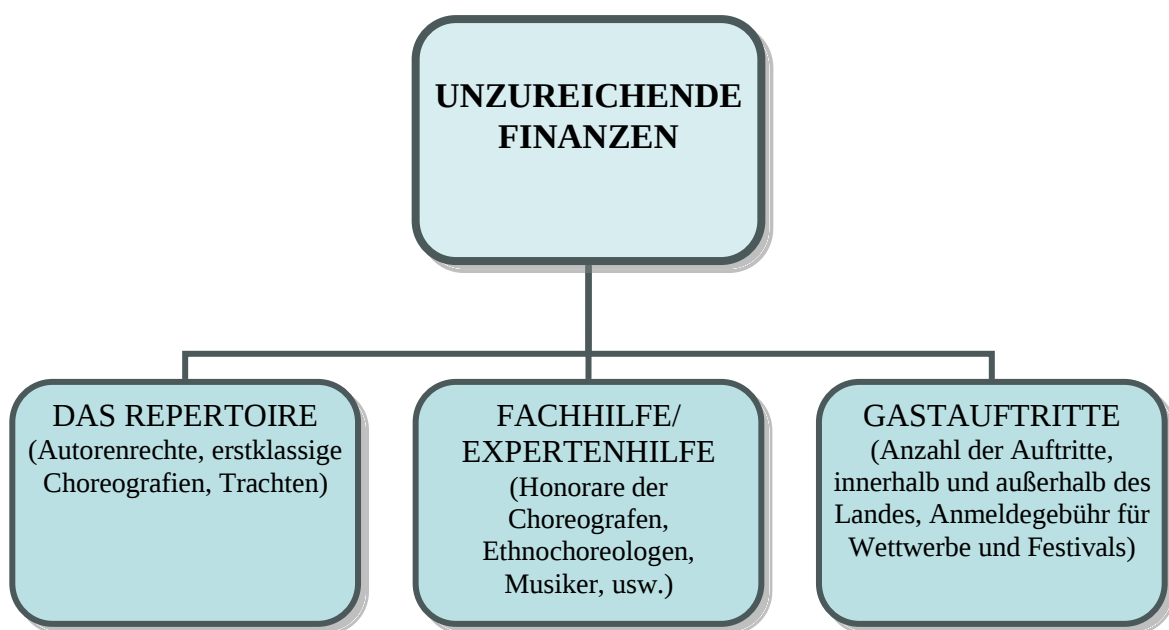
⁶³ IMK „14. Oktober“ haben österreichische und ungarische Investoren 1923 als **Waggonfabrik** begründet. Ihre primäre Tätigkeit bezog sich auf die generelle Reparatur der Personen- und Lastwaggons, und später beginnt man mit der Herstellung von Stahlkonstruktionen, Metallprodukten der breiteren Verwendung sowie Herstellung der Produkte, die in der Militärindustrie verwendet wurden. – N. N.: „Kruševac od A do Š. Industrija 14. oktobar“, in: *Radio Televizija Kruševac*, veröffentlicht am: Mittwoch, 19. 12. 2018, <<https://www.rtk.rs/98748/kruisevac-od-a-do-s-industrija-14-oktobar/>>, letzter Zugriff: 25. 04. 2020.

Diese Fabrik wurde nach dem Zweiten Weltkrieg zu einem Riesen der jugoslawischen Industrie und stellte mehrere Tausend Menschen an. Die Fabrik wurde von österreichischen und ungarischen Investoren gegründet, nach dem Krieg wurde sie nationalisiert und im Laufe der 90er Jahren, vor allem während der Transitionszeit in den 2000ern, musste sie fast Insolvenz anmelden. Vor zwei Jahren wurde sie wieder seitens Investoren aus der Slowakei privatisiert. Der ursprüngliche Name der Fabrik wurde in Bezug auf den Befreiungstag verändert, den 14. Oktober 1944, und dieser Tag gilt auch heute als Tag der Stadt Kruševac.

⁶⁴ Einer der Gesprächspartner, der selbst im Verein „14. Oktober“ im Zeitraum zwischen 1979 und 1991 getanzt hat, sagt: „Früher, während ich im „14. Oktober“ getanzt habe die Fabrik trug alle unseren Kosten, wohin immer wir fuhren im Ausland, in unserem Land, oder im damaligen Jugoslawien.“- Ćirić, Predrag: persönliches

in den letzten zwei Jahrzehnten beinahe ununterbrochen insolvent und die Arbeitnehmer hatten fast kein Einkommen, aber der kulturell-künstlerische Verein, jetzt auch seitens der Stadt finanziert, hat mit der Arbeit kontinuierlich bis zu heutigen Tagen weitergemacht. Die anderen Vereine werden durch Ausschreibungen, von Sponsoren oder durch den monatlichen Mitgliedsbeitrag finanziert, wovon die Rede bereits war.

Fehlende Finanzen führen zu Problemen, die in unterschiedlichen Segmenten der Tätigkeit des Vereins zu bemerken sind: vom Repertoire über einer hochwertigen Fachhilfe bis zu der offensichtlichsten Einschränkung, die sich darauf bezieht, wie oft und wo man auftritt. Die angeführten Themen, einschließlich der Veränderungen im Sinne vom verminderten Interesse der Jugendliche, werden in folgenden Teilen der Arbeit vorgestellt, weshalb hier nur grafisch die Folgen des Mangels an notwendigen Finanzen für die Arbeit der Vereine darstellen werden:



Grafik 4: Wie beeinflussen unzureichende Finanzen die Arbeit der kulturell-künstlerischen Vereine?

Neben der Verwaltungsart der Vereine und den Finanzen, sind weitere wichtige Aspekte der Arbeit folgende: Organisation nach Ensembles und Proben selbst. Städtische Vereine sind hier in einer besseren Position, da sie eine *Selektion* der Mitglieder nach Qualität durchführen können, und so gibt es ein Teil des Ensembles, der auftritt, und den Rest des

Ensembles, der dieses Privileg erst verdienen soll (entweder in Bezug auf das Alter oder in Bezug auf die technische Geschicklichkeit).

Die Anzahl der Mitglieder ist ziemlich variabel und beträgt von 40 bis circa 250 Mitglieder, und das Alter der Vereinsmitglieder geht von 5 Jahren bis zum 8. Jahrzehnt.⁶⁵ Im Hinblick auf die Anzahl und das Alter der Mitglieder organisiert jeder Verein seine Arbeit nach mehreren Ensembles:

1. **Pioniere** – Grundschulalter: 7-15 Jahre; manche Vereine teilen ihre Tänzer auch in jüngere (7-10 Jahre) und ältere Pioniere (11-15 Jahre) ein;
2. **Jugendliche** – Das Alter dieser Gruppe variiert, je nachdem, ob zu ihr nur Schüler der Sekundarstufe gehören (15-19 Jahre), oder ob sie durch einen Teil der älteren Schüler der Primarstufe und eventuell der Studenten erweitert ist. Dann wird die Altersgruppe von 14, 15 Jahren bis 25, 26 Jahre ausgedehnt.⁶⁶
3. **Veteranen** – Das ist die am wenigsten definierte Kategorie bezüglich des Alters der Tänzer; nicht alle Vereine haben dieses Ensemble, weil dazu ein Teil der angestellten Familienmenschen gehört, die in hohem Maße auch ihre privaten Verpflichtungen haben, und deshalb ist es schwierig, ihre Proben und Auftritte zu organisieren; am meisten vertreten sind Tänzer im Alter zwischen 30 und sogar 50 Jahren, aber es gibt auch Vereine mit älteren Tänzern⁶⁷, im Alter von 60 bis 70 und mehr Jahren.

Träger des Repertoires und die repräsentative Gruppe in allen Ensembles ist die Gruppe der Jugendlichen. Sie stellen nach ihrer Jugend, ihrem physischen Aussehen und ihren Fähigkeiten die besten Träger dieser Tanzpraxis dar. In diesem Zusammenhang nehmen sie an den meisten Konzerten in der Stadt und breiterer Umgebung teil, aber stellen auch einen Teil des Ensembles dar, der auch auf Tourneen außerhalb des Landes auftritt.

⁶⁵ Dies sollte man nur bedingt annehmen, weil die ungefähre Altersgrenze in den meisten Vereinen von 7 Jahren (die Kinder beginnen in diesem Alter, in die Schule zu gehen) bis zu Veteranen geht, die in ihren 40ern oder 50ern sind. Alles andere stellt nur eine Ausnahme dar.

⁶⁶ Interessant ist, dass die Begriffe sowie die Einteilung selbst aus der kommunistischen Zeit und dem System stammen, das Kinder am Anfang der Grundschule (seit dem 7. Lebensjahr) zu *Pionieren* ernannt (in der Bedeutung einer aktivistischen Bewegung des jüngsten Alters) und zu *Jugendlichen* (ältere Kinder im Alter von 13-18 Jahren, wonach sie gleichberechtigte, erwachsene Mitglieder werden). Obwohl heute nur wenige Mitglieder die Konnotation dieser Einteilung kennen, ist es evident, dass zahlreiche gesellschaftlich-politische Modelle auch lange nach dem Zerfall des Systems erhalten blieben, in dem sie entstanden sind.

⁶⁷ Das Beispiel für so einen Verein ist „Radomir Jakovljević-Jakša“, der auch ein Ensemble mit der älteren dörflichen Population hat. Sie sind auch wegen der Tatsache interessant, dass sie vielleicht als die Einzigen auf dem breiteren Gebiet der Stadt Kruševac auch die Tanzketten mit ursprünglichen, dörflichen Tänzen aus der Region von Kruševac tanzen. Im Jahre 2013 haben sie auf dem Nationalen Fernsehkanal im Rahmen des Serials „Šljivik“ genau mit diesen Tänzen die Folklore und das musikalische Schaffen dieser Region vorgestellt.

Ein Problem, das bei dieser Praxis vorkommt, liegt darin, dass das erste Ensemble, zu dem Schüler der Sekundarstufe gehören, jedes Jahr eine bestimmte Anzahl der Tänzer wechseln und auch neue Mitglieder annehmen muss. Die Ursache dafür ist, dass diese Mitglieder ihre Herkunftsvereine und Wohnorte wegen ihres Studiums und Lebens in anderen, größeren Städten verlassen. Diese Veränderung bedeutet ein Verlust sowohl für kulturell-künstlerische Vereine (sie verlieren erfahrene und formierte Tänzer) als auch für Mitglieder selbst, die ihre Vereine verlassen, da die Mehrheit von ihnen in diesem Zeitraum mit dem Fokloretanzen aufhört.⁶⁸

Die Proben selbst stellen die primäre Form für die Übertragung der Kenntnisse, die Einübung und für den Fortschritt in der Disziplin dar. Ihre Organisation wird vollkommen den künstlerischen Leitern überlassen und dabei gelten sie als Menschen, die den anderen *ihre Kenntnisse vermitteln*. Neben der Einübung der Tanzschemata, Choreografien und anderen Elementen bezüglich der Tänze (Trachten, Schminke, Bühnenauftritt und –verhalten usw.) widmet ein großer Teil der Leiter auch viel Aufmerksamkeit der Erziehung von Tänzern.

Die Proben werden üblicherweise zwei- oder dreimal pro Woche organisiert, mit einer Dauer von mindestens einer Stunde. Die Intensität und Reihenfolge der Proben hängen vom Alter des Ensembles ab, aber sie können wesentlich häufiger vorkommen, wenn es um Proben handelt, die vor einem bedeutenden Konzert oder einer Tournee stattfinden.⁶⁹ Sie können von einem Orchester begleitet werden (was fast als eine Ausnahme gilt), von einem oder zwei Musikern (meistens Akkordeonspieler) oder von der aufgenommenen Musik.

Städtische Vereine haben definierte Probentermine, die nur ab und zu intensiviert werden, während dörfliche Vereine größere Freiheit bei der Organisation haben. Sie sind in erster Linie von momentanen Finanzen abhängig, ob bald ein Auftritt geplant ist und ob es möglich ist, eine notwendige Anzahl der Tänzer für die Probe selbst zu versammeln. In diesem Sinne variieren diese Vereine in Bezug auf die Proben von ein paar Proben pro Woche bis zu ein paar Proben im Laufe des ganzen Jahres, was natürlich mit sich auch zahlreiche negative Folgen für diese Vereine und das Überleben der Tanzpraxis auf der lokalen Ebene trägt.

⁶⁸ Es ist eine viel seltenere Erscheinung, dass sich Jugendliche, die mit ihrem Studium in einer anderen Stadt beginnen, weiter mit der Folklore in der neuen Umgebung oder in ihrem Herkunftsverein beschäftigen, aber dies passiert in einem wesentlich geringeren Umfang wegen ihrer häufigen Abwesenheit und Verpflichtungen, die ihr Studium begleiten.

⁶⁹ Einer der Vereine mit der größten Anzahl von Proben ist „14. Oktober“, in dem jährlich mehr als 300 Proben auf der Ebene des ganzen Vereins bzw. aller Ensembles stattfinden.

2. 2 Transposition des Volkstanzes auf die Bühne

Dieses Kapitel soll einen Teil der Praxis darstellen, der sich auf die szenische Darstellung der Tänze bezieht: wo getanzt wird, wie aufgeführt wird und was in kulturell-künstlerischen Vereinen der Gebiete im Umgebung von Kruševac getanzt wird. Hier wird es keinen Vergleich mit dem ursprünglichen, traditionellen Tanz geben, weil sich mit diesen Veränderungen der nächste Abschnitt der Arbeit beschäftigen wird. Stattdessen wird an dieser Stelle eine generelle Darstellung der gegenwärtigen Sachlage im Sinne der Übertragung eines Teils der Tradition auf die Bühne gegeben.

2. 2. 1 Auftritte der kulturell-künstlerischen Vereine

Auftritte der Vereine aus Kruševac und seiner Umgebung hängen in geringem Maße von der Organisation und der Entwicklungsplanung der Vereine, und in größerem Maße sind sie direkt mit ihrer Finanzierung verbunden. Ganz am Anfang des vorigen Teils der Arbeit, der sich mit kulturellen Einrichtungen und mit der Finanzierung der Vereine beschäftigt (Unterkapitel 2. 1. 1), wurden die kausalen Zusammenhänge zwischen der Unterstützung von städtischen Institutionen und Problemen vorgestellt, die in Vereinen als eine direkte Folge des Mangels an Geldmitteln erscheinen.

Aus diesen Gründen ist es nicht seltsam, dass auch die Auftritte der kulturell-künstlerischen Vereine (die Anzahl der Auftritte auf dem jährlichen Niveau, der Ort der Auftritte und vor allem die Anzahl der Gastauftritte innerhalb/außerhalb des Landes) im direkten Zusammenhang mit diesem Teil der internen Organisation stehen. So haben sich zwei Gruppen der Vereine abgegrenzt: die erste, der städtische Ensembles „14. Oktober“ und „Lazarica“ gehören, und die zweite, die alle anderen (dörflichen) Ensembles ausmachen.

Städtische Vereine haben außer ihrer Tätigkeit in der städtischen Umgebung auch das gemeinsam, dass sie die besten Bedingungen für die Arbeit und Auftritte, das größte Tanzensemble (oder mehrere Ensembles, die nach dem Alter der Tänzer gegliedert sind) und auch eine kontinuierliche Finanzierung haben („14. Oktober“ aus dem Stadtbudget und „Lazarica“ von seinen Mitgliedern). Dies alles bringt sie in eine privilegierte Lage im Vergleich zu anderen Vereinen, die selbst zurechtkommen und ihr Funktionieren allein finanzieren müssen. Nach der Hervorhebung dieses wichtigen Unterschieds zwischen städtischen und dörflichen Vereinen, die weitere Analyse ihrer Auftritte wird fortgesetzt,

wobei wir die Tatsache im Auge behalten sollen, dass die Unterschiede, die weiterhin vorkommen werden, aus obengenannten Fakten hervorgehen.

Da für eine qualitative Analyse der Auftritte und ihre Komparation zuverlässige Angaben fehlen, wird die Analyse auf folgenden Ebenen durchgeführt:

1. Ebene der Quantität,
2. der lokalen/globalen Vorstellung der Ensembles,
3. der Zeitlinie Vergangenheit – Gegenwart.

In Bezug auf die Anzahl der Auftritte sind städtische Ensembles deutlich dominant. Dies ist wiederum mit dem Milieu verbunden, wo sie stationiert sind, bzw. mit der Anzahl von städtischen Veranstaltungen, auf denen sie zu Auftritten eingeladen sind: humanitäre Konzerte, Auftritte anlässlich der kulturellen oder touristischen Veranstaltungen, Empfänge verschiedener fremder Delegationen, Feiern an wichtigen Daten in der Stadt, jährliche Konzerte der kulturell-künstlerischen Vereine (in eigenen Vereinen oder als Gäste bei anderen Ensembles) und eine bestimmte Anzahl von Auftritten außerhalb Serbiens (im ehemaligen Jugoslawien oder in Ländern, wo die serbische Diaspora stark vertreten ist). Dörfliche Vereine haben manchmal Auftritte in der Stadt, im Rahmen von einer geringeren Anzahl der Veranstaltungen, oder organisieren seltener selbstständige Konzerte. In der Stadt treten meistens diejenigen Vereine auf, die mit dem KCK zusammenarbeiten, und sie geben manche Elemente vor, die mit der Konzeption verschiedener Programme dieser Institution übereinstimmen. Die Mehrheit der Auftritte haben dörfliche Vereine in ihrem Milieu, in ihren Kulturhäusern, und zwar im Rahmen der Veranstaltung „Wettkämpfe der Dörfer“ oder des Feierns von wichtigen Daten (historischen Begebenheiten oder kirchlichen Festen, Ethnoveranstaltungen). Diese Anzahl der Auftritte überschreitet häufig eine zweistellige Zahl auf der jährlichen Ebene nicht, aber es gibt auch dörfliche Vereine, die ihre Mitglieder versammeln und nur zu einem bestimmten Anlass tätig sind, während der Rest des Jahres mit keinen Aktivitäten vorgesehen ist.

Neben der lokalen Umgebung, wo logischerweise die Mehrheit der Auftritte stattfindet, treten bestimmte Vereine auch in verschiedenen Regionen Serbiens auf, die meistens mit bestimmten Veranstaltungen verbunden sind, die nicht immer einen musikalischen Inhalt haben. Neben einer kleineren Anzahl von solchen revueartigen oder wettkämpferischen Auftritten werden üblicherweise unterschiedliche Veranstaltungen mit

dem Präfix *Ethno*- organisiert: von Speisen, lokalen Produkten, Märkten mit verschiedenen Verbrauchsartikeln bis zu kirchlichen Veranstaltungen, die mit bestimmten Zentren des geistlichen Lebens (Klöstern) verbunden sind, wo die traditionelle Kultur irgendwie natürlich und leicht in das allgemeine Milieu eingebettet wird.

Auf der regionalen Ebene kommt es zu einer interessanten Erscheinung, dass die Beziehungen zu manchen ehemaligen Republiken erhalten blieben (oder sogar erneuert) wurden, vor allem zu Nordmazedonien und Slowenien. Obwohl vor dem Zerfall des Staates die oft gepflegte Praxis der „Verbrüderung“ zwischen einigen Städten und Dörfern unterschiedlicher Republiken⁷⁰ auch gegenseitige Besuche und die Verbreitung des Gemeinschaftsgefühls (aber durch das Respektieren der Unterschiede) voraussetzte, wurden diese Beziehungen nach gegenseitigen Konflikten meistens vernachlässigt und unterbrochen. Dennoch erhielt eine bestimmte Anzahl der dörflichen Gebiete diese Beziehungen, obwohl dies für sie eine finanzielle Belastung darstellt, sodass für sie der dörfliche Verein eine unerlässliche Delegation ist, die sie dort repräsentiert.

Neben den sporadischen regionalen Gastauftritten sind diese in entfernteren Ländern Europas und der Welt noch seltener und für sie sind fast alle städtischen Vereine bekannt. Dennoch haben auch sie einen teilweise unterschiedlichen Hintergrund. Erstens, da gibt es einen Unterschied in der Bestehensdauer dieser Ensembles. Der kulturell-künstlerische Verein „14. Oktober“, der seit 1926 existiert, hat eine viel längere Tradition und dementsprechend eine längere Geschichte der Auftritte und Tournéeen im Ausland sowie der internationalen Festivals und Preise. Dank seinem Renommee und der Kontinuität in der Arbeit, verwirklicht dieser Verein die größte Anzahl der Auftritte außerhalb des Landes sowie in entferntesten Gebieten der Welt.⁷¹ Andererseits ist das viel jüngere Folkloreensemble „Lazarica“, das bereits elf Jahre existiert, meistens auf persönliche Beziehungen und Bekanntschaften in der serbischen Diaspora in Europa angewiesen.

⁷⁰ Jede größere Siedlung hatte ihre „verbrüdeten“ Städte oder Dörfer aus jeder Republik des ehemaligen Jugoslawien. Wenn man die Geschichte dieser Konflikte auf dem Balkan betrachtet, ist es nicht seltsam, dass mit diesen ehemaligen Republiken die Beziehungen am leichtesten hergestellt wurden, da es in ihren Territorien keinen Krieg gab, außer ein paar Inzidente und gespannte Verhältnisse.

⁷¹ Nach den Worten seines Leiters hat dieses Ensemble bisher 58 verwirklichte Gastauftritte im Ausland, in vielen Ländern auch mehrmals: Spanien, Portugal, Ungarn, Tschechien, Bulgarien, England, Griechenland, die Schweiz, Frankreich, Rumänien, Polen, Deutschland, die USA usw. Dann gab es in mehr als 100 Städte des ehemaligen Jugoslawien 38 internationale Festivals und im Jahr 1983 haben sie in Dijon auch die silberne Medaille bei dem Weltwettbewerb der Folkloreensembles. D. Nikolić sagt weiter: „wir bekommen jährlich 30-40 Einladungen zu Gastauftritten, aber nur einen kleinen Teil davon auch annehmen können.“- Nikolić, Dragoslav: persönliches Interview geführt von Interviewerin Valentina Miljković, Audioaufnahme, Kruševac (Serbien), 13. Juni 2019, Übersetzung durch die Verfasserin.

Das letzte Segment in der Analyse der Auftritte der Vereine aus Kruševac und seiner Umgebung bezieht sich auf die Zeitlinie Vergangenheit – Gegenwart. Da gesellschaftlich-geschichtliche Umstände und ihre Folgen auf diesen Gebieten meisten bekannt sind, ist es real, dass alle Gesprächspartner eine einheitliche Haltung im Hinblick auf die Tatsache haben, wie oft und auf welche Art und Weise man früher auftritt und wie es heute ist. Wieder erwähnt man das Problem der Finanzen, weil auch dörfliche Vereine früher Sponsoren leichter fanden, üblicherweise seitens der Stadt oder der lokalen Genossenschaft⁷², sodass es unvorstellbar war, dass ein Gastauftritt wegen des Mangels an Mitteln abgesagt wurde, oder dass Mitglieder/Tänzer der Ensembles selbst die größte Last der Transport- und Unterkunftskosten tragen mussten.

Dieser Übergang vom lokalen auf das städtische Modell der finanziellen Unterstützung statt einer Zunahme der Mittel im Budget führte zu einer erschwerten und prolongierten Kommunikation, sodass im Falle der Vereine, die eine bestimmte Hilfe bekommen, sie nur einen Teil der notwendigen Mittel darstellt oder gezielt für langfristige Anschaffungen innerhalb der Vereine (Trachten, Schuhe, Honorare der Fachmitarbeiter usw.) ausgegeben wird, und viel seltener für Kosten des Transports und der Gastauftritte. Man sollte auch nicht vergessen, dass Kruševac bis zu 1990er Jahren des vorigen Jahrhunderts auch eine entwickelte Industrie hatte, und dass zahlreiche Fabriken Sponsorschaften für Tourneen der Vereine annahmen oder sogar in ihren Reihen auch ein ständiges Ensemble als eine Art der kulturellen Repräsentanz hatten.

Wie einer der Gesprächspartner, Predrag Ćirić aus dem kulturell-künstlerischen Verein „Vuk Karadžić“, sagt:

„war früher alles hochwertig und man konnte die Mittel für Trachten und Choreografien leichter bekommen, wohingegen man heutzutage alles im Zusammenhang mit dem Geld betrachtet. Früher trug die Fabrik die Kosten des kulturell-künstlerischen Vereins „14. Oktober“ [dessen Tänzer er war, Bemerkung der Autorin], und jetzt hilft ihnen mehr oder weniger die Stadt.“⁷³

Sein aktueller Verein kann sich auf die städtische Finanzierung nicht verlassen, weil ihre Fristen für die Bestätigung der Gastauftritte meistens wegen bestimmter Formalitäten ablaufen.

⁷² Die künstlerische Leiterin des Vereins „Gerasim Vujić“ aus Konjuh, obwohl sie 44 Jahre alt ist, erinnert sich daran, dass während ihrer Mitgliedschaft im Ensemble alles von der lokalen Genossenschaft finanziert wurde, weil es sich dabei um eine reiche landwirtschaftliche Region handelt, weshalb lokale Bewohner einen freiwilligen Beitrag im Sinne vom sog. „Selbstbeitrag“ hatten, wovon auch ein Teil für Bedürfnisse des Vereins selbst abgesondert wurde, was genügend war, um Mitglieder nicht zu belasten.

⁷³ Ćirić, Predrag: persönliches Interview geführt von Interviewerin Valentina Miljković, Audioaufnahme, Žabare (Serbien), 12. Juni 2019, Übersetzung durch die Verfasserin.

Wenn man jetzt in das Verhältnis Vergangenheit – Gegenwart auch die Veränderung des gesellschaftlichen Systems einbezieht, bzw. wenn man vom Kommunismus und der Auffassung, dass alles gemeinsam ist, auch gesellschaftliche und kulturelle Güter, zu heutigen liberalen und kapitalistischen Strukturen übergeht, wo ein Wettkampf um eine Akkumulation des persönlichen Eigentums und Kapitals gilt, wird es deutlich, warum das vorige Modell für die Entwicklung der amateurhaften Kultur passend war, im Vergleich zu der heutigen (in diesem Stadium noch immer sichtbaren) Marginalisierung der Kultur allgemein⁷⁴, und besonders zur amateurhaften Praxis, die noch nicht als investitionsgünstig anerkannt wurde.

In der folgenden Tabelle wird die Analyse der Auftritte städtischer und dörflicher kulturell-künstlerischer Vereine nach unterschiedlichen Segmenten dargestellt, wovon bereits die Rede war:

	Anzahl der Auftritte	lokal	regional	global
STÄDTISCHE VEREINE (gesicherte Finanzierung, bessere Arbeitsbedingungen und größere Anzahl der Mitglieder/Ensembles)	eine größere Anzahl der Auftritte	- städtische Veranstaltungen - jährliches Konzert - humanitäre Konzerte - wichtige Daten, kulturelle und touristische Veranstaltungen - Empfänge der fremden und heimischen Delegationen	- Musikfestivals und wettbewerbe - verschiedenartige touristische Veranstaltungen - Verbrüdete Städte	- Gastauftritte in Gebieten, wo die serbische Diaspora sehr stark ist, vorwiegend in westeuropäischen Staaten

⁷⁴ Nach den Untersuchungsdaten des Zentrums für empirische Studien der Kultur Südosteuropas (abgekürzt CESK) und der Unabhängigen Kulturszene Serbiens wurde im Jahr 2019 in Serbien aus dem Budget bzw. aus dem BDP (Bruttoinlandsprodukt) für Kultur 0,74 % bzw. 11€ pro Einwohner ausgegeben, was weitgehend am wenigsten im Vergleich zur Mehrheit der Länder der ehemaligen Jugoslawien beiträgt. – N. N.: „Izveštaj o rezultatima komparativnog istraživanja izdvajanja za kulturu u zemljama regiona jugoistočne evrope i njihovim glavnim gradovima“, in: *Nezavisna kulturna scena Srbije*, <[https://www.kulturpunkt.hr/sites/default/files/IZVESTAJ_NKSS - FINANSIRANJE KULTURE U REGIONU.pdf](https://www.kulturpunkt.hr/sites/default/files/IZVESTAJ_NKSS_FINANSIRANJE_KULTURE_U_REGIONU.pdf)>, veröffentlicht am 06. 2019, letzter Zugriff: 10. 05. 2020.

DÖRFLICHE VEREINE (unständige Finanzierung, schlechtere Arbeitsbedingungen und kleinere Anzahl der Mitglieder)	eine kleinere Anzahl der Auftritte, ungefähr 10	- jährliches Konzert (nicht obligatorisch) - Veranstaltung „Wettkämpfe der Dörfer“ - eine kleinere Anzahl der städtischen kulturellen Veranstaltungen	- Alles Obengenannte, nur in viel geringerem Umfang	-
---	---	---	---	---

2. 2. 2 Tanzrepertoire der kulturell-künstlerischen Vereine

Um Repertoire der Tänze zu erforschen, die in kulturell-künstlerischen Vereinen aktuell sind, muss man eine allgemeine Einleitung über *tänzerische Zonen* und äußere Einflüsse auf die Tänze in Serbien machen, da auch die Choreografien selbst nach geografischen Bereichen organisiert sind. Die Choreografien, die sich in den Repertoires der Vereine befinden, werden in sog. *Tanzketten* gegliedert. Tanzketten bestehen aus einer Reihe von Tänzen unterschiedlichen Charakters, Tempos und choreografischen Schemas (so wie Tanzsuiten), welche die geografisch-stilistische Herkunft gemeinsam haben (z. B. *Igre iz okoline Beograda*, *Igre iz Vranja*, *Šumadija*, usw.).

Diese Tanzketten unterscheiden sich voneinander nach folgenden Elementen:

1. Tanzstil: Was ist das ästhetische Ideal – Schnelligkeit oder Kraft, Verschiedenartigkeit, Verspieltheit? Tanzt man auf dem ganzen Fuß oder nur mit dem oberen Teil des Fußes? Sind die getanzten Schritte niedriger und „schwer“ oder höher und „leichter“? Sind Tänzer dicht aneinander gedrängt, gebeugt oder weit auseinandergeschieden und mit einer geraden und gespannten Rückenhaltung?⁷⁵ usw.

⁷⁵ „Für die Bewertung des Tanzes und der Tänzer hat jede Region ihre Ansprüche und ihren ästhetischen Maßstab. In manchen Gebieten wird die Lebendigkeit beim Tanzen (Vlasina, Ponišavlje), in manchen Regionen die ruhige, aber sehr würdevolle Haltung im Reigen (Prizren), anderswo die allmähliche Einlebung in den Tanz (Galičnik und Umgebung), die Elastizität der Tänzer (Banat), das Improvisieren der neuen Figuren im Rhythmus, wenn der Tänzer leicht und schnell tanzt (Bačka, Srem), eine so ruhige Haltung des oberen Körperteils auch bei energischstem Tanzen, dass das Glas voll Wein, die auf dem Kopf steht, nicht umkippt (Lazapolje, Srem), ein so leichtes Tanzen, dass die Strohhalme auf dem Feld unter den Beinen des Tänzers nicht brechen (Srem). [...] Bei der Bewertung der Tänzer bezieht sich der volkstümliche Maßstab nicht nur auf die

2. Unterschiede im Tempus/Rhythmus: Ist das Tanzen langsamer (meistens als eine Einführung in die Tanzkette, eine eigenartige Vorbereitung zum Tanzen) oder schnelleren Tempos? Hat es ein kontinuierliches Tempo oder nicht? Ist die rhythmische Begleitung einfach (im Zentralserbien handelt es sich dabei meistens um einen 2/4-Takt mit einer Kombination ein Viertel+zwei Achtel) oder komplizierter (Südosten Serbiens wird durch komplexere, verschiedenartige Takte, normalerweise 7/8, mit allen Varianten 3+2+2, 2+3+2, 2+2+3 gekennzeichnet);
3. musikalische Begleitung: Welche Instrumente oder Instrumentengruppen begleiten das Tanzen einer Region? Gibt es auch Gesänge in einem Reigentanz (a cappella oder vokal-instrumentale Begleitung); stimmt die musikalische Phrase mit der tänzerischen überein (beispielsweise hat im Tanz *Rumenka* die musikalische Phrase 8 und die tänzerische 10 Takte)?
4. Choreografie selbst: Es gibt mehrere Choreografien/Choreografen für dieselben geografischen Bereiche und Tanzketten. Die Auswahl der Tänze, der choreologischen Schemata und musikalischen Begleitung ist ausschließlich im Bereich des Choreografen selbst, der seine Vorstellung dieses Tanzes auf die Bühne stellt:
 - a) Wie viele Tänze eine Tanzkette ausmachen, wie viele Male und in welchen Varianten ein Tanz aufgeführt wird;
 - b) „Bilder“ im Rahmen der Choreografie: Tanzform und die Häufigkeit ihrer Veränderungen auf der Bühne (Halbkreis, Kreis, Tanzen im Paar, Linien, Tänzer/Paar im Zentrum des Reigentanzes, getrennte männliche und weibliche Tänze usw.);
 - c) Wie viel (wenn überhaupt) Aufmerksamkeit widmet ein Choreograf dem Tanzstil bzw. der Art des psychophysischen Ausdrucks in Tänzen eines bestimmten geografischen Gebiets/einer bestimmten ethnischen Bevölkerungsgruppe.

Alles Angeführte kann in hohem Maße auch die Erscheinung beeinflussen, dass sich das endgültige Aussehen einer Choreografie und die Tanzketten (sogar mit denselben Tänzen) aus einer Region mehr oder weniger voneinander unterscheiden bzw. einander ähneln.

Nach dem geografisch-ethnologisch-stilistischen Kriterium wird Serbien allgemein in folgende tänzerische Zonen eingeteilt: 1. Vojvodina (pannonische Region, Nordserbien,

technische Seite des Tanzens, sondern auch auf den Gesamteindruck, den das Tanzen hervorruft.“- Јанковић, Даница С.: „Психолошки моменти у нашим народним играма“, in: *Српски књижевни гласник* за 16. фебруар (1936), S. 282-283.

nördlich von der Save und Donau), 2. Zentralserbien (Šumadija und Pomoravlje), 3. Westserbien (zwischen den Flüssen Save, Drina und den Grenzen zu Montenegro, Albanien und Mazedonien), 4. Nordostserbien (die Donau, die Grenze zu Rumänien und Bulgarien, Rtanj, Velika Morava), 5. Südostserbien (Grenze zu Bulgarien und Mazedonien, Velika Morava, Rtanj).⁷⁶

Geografisch-stilistische bzw. ethnochoreologische Einteilung wird teilweise im Repertoire der kulturell-künstlerischen Vereine sichtbar, und so gibt es Tanzketten, die etwas breiter (*Tänze aus Šumadija, Tänze aus Kosovo, Tänze aus Vojvodina*) oder enger geografisch konzipiert⁷⁷ sind (*Tänze aus der Umgebung von Belgrad, Tänze aus Leskovačka Morava, Tänze aus Vranje*, usw.).

Über das Repertoire, das jetzt in Vereinen der Stadt Kruševac aktuell ist, sprechen Leiter sehr gerne, weil dies das Arbeitsfeld darstellt. Wenn man die Quantität betrachtet, lässt sich schlussfolgern, dass die Anzahl der Choreografien variiert, aber sich in der Spanne von 8 bis 12 Choreografien bewegt, was allerdings nicht so gering ist.⁷⁸ Obwohl es sich erwarten lässt, dass Leiter gleichzeitig die „Schöpfer“ bzw. Choreografen der Tanzketten sind, die sich in Repertoires befinden, ist dies meistens nicht der Fall.

Außer D. Nikolić aus dem kulturell-künstlerischen Verein „14. Oktober“, der auch die größte Erfahrung hat und selbst fast alle Gesprächspartner in den Interviews⁷⁹ tänzerisch

⁷⁶ Васић, Оливера: „Играчки дијалекти сеоских игара Србије у колу“, in: Големовић, Димитрије О. (Hrsg.), *Србија. музички и играчки дијалекти*, Београд: Факултет музичке уметности, 2011, S. 95-105.

Es soll die Tatsache beachtet werden, dass dies die allgemeinste Einteilung ist, und dass die angeführten Regionen ihre Untergliederung in kleinere regionale Einheiten haben. So umfasst beispielsweise Zentralserbien folgende Einheiten: **die Umgebung von Belgrad** (Posavina und Podunavlje), **Kosmaj, Kačer, Gruža, Gornja Jasenica, Donja Jasenica, Lepenica, Levač, Temnić, Belica, Pomoravlje** (Velika Morava), **Resava, Kruševačka župa, Rasina, Šumadijska Kolubara, Takovo i Rudničko Pomoravlje**.- Васић, Оливера: „Народне игре Централне Србије“, in: Dies. / Големовић, Димитрије (Hrsg.), *Народне игре Србије (Грађа)* 27, Београд: Центар за проучавање народних игара Србије, Београд, 2005, S. 5.

⁷⁷ Eine solche Tendenz zum Arrangement der Tänze kleinerer, konkreter Einheiten ist teilweise der Ausdruck auch des Übergangs vom Globalen (Makroplan) zum Lokalen (Mikroplan) und erschien in den 1990er Jahren des vorigen Jahrhunderts bzw. nach dem Zerfall Jugoslawiens. Davon war die Rede im Teil der Arbeit, der sich mit dem Zustand der Tänze nach dem Zweiten Weltkrieg befasst, und wird weiter im Teil erklärt, der sich auf die Veränderungen im Tanzen und im Repertoire von den letzten paar Jahrzehnten bezieht.

⁷⁸ Obwohl nicht alle Gesprächspartner alle Choreografien angeführt haben, die in ihren Vereinen getanzt werden, kommt man zu dieser Schlussfolgerung mithilfe der einfachen Zählung des Angeführten. Nur hat der Gesprächspartner aus dem Verein „Vuk Karadžić“ im 4. Interview konkret gesagt, dass sein Verein insgesamt 12 Choreografien hat, aber dass sie 4 als Ersatz haben, wenn manche Tänze „langweilig werden“, damit sie sie in diesem Fall ersetzen können.

⁷⁹ Außer dem ersten Gesprächspartner aus dem Folkloreensemble „Lazarica“, der weder im Verein „14. Oktober“ getanzt noch zu tanzen gelernt hat, D. Nikolić, haben alle anderen Gesprächspartner **unmittelbar** (Gesprächspartner aus den 2., 3., 4. und 7. Interviews haben bei D. Nikolić getanzt und das Tanzen gelernt) oder **mittelbar** unter dem Einfluss dieses Vereins aus Kruševac (Gesprächspartnerinnen aus den sechsten und achten

geformt hat, vermitteln die anderen meistens das, was sie früher von ihm gelernt haben. Die Tatsache ist, dass auch D. Nikolić im Schaffen der Choreografien nicht vollkommen selbstständig ist, sondern dass sie auch gelernt und in diesen Verein übertragen wurden (jetzt von seinem Lehrer B. Marković), aber dass er sie, wie er selbst sagt, *auch heute ergänzt und bearbeitet*. Genau dieser Einfluss des größten kulturell-künstlerischen Vereins aus Kruševac hat ausschlaggebend auf die Tatsache gewirkt, dass sich das Repertoire von fast allen Vereinen in hohem Maße übereinstimmt (oder sogar identisch ist). Dies erkennt man an Namen der Choreografien, an Tänzen, die in ihnen vertreten sind, aber auch an alles anderem, was sie ausmacht (choreologische Schemata, „Bilder“ und „Veränderungen“, welche die Reihenfolge der Tänzer auf der Bühne umfassen, und teilweise Begleitung des Tanzes⁸⁰).

Hier erreicht man den Bereich der Autorenschaft und des Schutzes der Urheberrechte, was in Serbien noch immer ein problematisches Feld ist, das nicht geregelt ist oder dessen Gesetze nicht vollständig beachtet werden. Dies wird in den letzten paar Jahrzehnten berücksichtigt, aber dieses Arbeitsfeld befindet sich noch in einer bestimmten Übergangsetappe im Sinne der Befolgung von Regeln. Bis zu den 1990er Jahren wurden alle Namen der Autoren mit dem Namen der Choreografien angeführt oder man wusste einfach, wem welche Kategorie gehört, weil die Anzahl der Menschen, die sich professionell mit dem Tanzen befassen, beschränkt und nur mit den größeren Vereinen in Serbien/Jugoslawien verbunden war. Weiter, durch der Verkleinerung des Marktes, aber gleichzeitig durch eine vergrößerte Anzahl der „Choreografen“ und vor allem durch die Einführung des Internets wurde dies zu einem fruchtbaren Grund für unterschiedliche **Entlehnungen** und **Verarbeitungen**⁸¹.

Leider ist dies auch heute der Fall, insbesondere in kleineren Vereinen, die außerhalb mancher lokalen Veranstaltungen auftreten, sodass sie nicht auf dem Weg und unter der Kontrolle der Urheberrechte stehen. Dies kommt auch in dörflichen Vereinen in der Umgebung von Kruševac vor, wo der Gesprächspartner selbst gesagt hat, „dass sie auch diese

Interviews, die von denjenigen Menschen zu tanzen gelernt haben, die auch im erwähnten Verein als Tänzer geformt wurden!)).

⁸⁰ Aber nur teilweise, weil kleinere Vereine verpflichtet sind, Musiker selbst zu finden, die Arrangements für Tanzketten spielen sowie das Repertoire in Bezug auf die Erreichbarkeit der Trachten einer bestimmten Region machen, was der Verein „14. Oktober“ nicht zu tun hat.

⁸¹ Meistens sieht dies so aus, dass ein Leiter auf You Tube ein paar Choreografien schaut und die Auswahl trifft bzw. Elemente kombiniert, die ihm gefallen (von Arrangements, choreologischen Schemata, „Bilder“) und dies alles mit seinen Vorstellungen in Einklang bringt. So bekommt man eine verarbeitete Choreografie und es ist nicht selten, dass eine ganze Choreografie vollständig „heruntergeladen“ wird, ohne jegliche Veränderungen, und als solche auf der Bühne oder sogar bei Wettbewerben dargestellt wird, wo es von der Fachlichkeit der Jury abhängt, ob sie als Plagiate disqualifiziert oder mit einem Preis ausgezeichnet wird.

Möglichkeiten verwenden, dass man auf You Tube und mithilfe anderer computerisierten Sachen das alles schauen und eine Choreografie machen kann.“⁸² Alles Angeführte ist nur teilweise im Sinne des Mangels an Finanzen berechtigt, und diese Probleme haben ihre Wurzeln in der (mangelnden) Ausbildung und (Un)fachlichkeit der künstlerischen Leiter selbst.

Andererseits gibt es das Folkloreensemble „Lazarica“ , dessen künstlerischer Leiter weder getanzt noch von D. Nikolić gelernt hat, und hier unterscheiden sich die Choreografien gewissermaßen. Obwohl dieser Verein am Anfang seiner Arbeit (Teile der) Choreografien anderer Autoren verwendet hat, haben sie mit der Zeit, als das Bedürfnis zu Gastauftritten außerhalb des lokalen Gebiets erschien, berühmtere Choreografen oder Mitglieder des nationalen Ensembles „Kolo“ einzuladen und zu bezahlen begonnen, die sie über das Tanzen auf der Bühne belehrten oder ihnen ihre Choreografien aus dem gewählten Bereich vorstellen. So tanzt dieser Verein andersartige Tanzketten und dadurch hebt er sich irgendwie von anderer hervor, aber auch hier gibt es keine originalen Schöpfungen der Leiter von Vereinen selbst, sondern nur die Übernahme von fertigen Tanzketten und ihr Bestehen im Repertoire im Sinne der Einübung und des Aufführens, während sie aktuell sind.

Wenn man die Schlussfolgerung ziehen will, welche Tänze am meisten vertreten sind, neben *Šumadija*, der obligatorisch ist (ungeachtet dessen, um wessen und um welche Choreografie es sich dabei handelt), werden wir bemerken, dass nach der Häufigkeit des Aufführens Tänze aus Süd-/Südostserbien am zahlreichsten sind (*Vranje, Ponišavlje, Krajište, Leskovac, Šopske igre*). Diese Tänze sind auch die populärsten, weil die Gesprächspartner sagen, dass sie temperamentvoll und mit schnellen und starken Schritten (sowie mit einem verschiedenartigen Rhythmus) getanzt werden, sodass sie einen obligatorischen Teil der Repertoires aller Vereine ausmachen, und sie werden meistens am Ende des Auftritts oder im Rahmen der Wiederholung des Tanzes auf den Wunsch des Publikums getanzt, weshalb sie in diesem Sinne einen Höhepunkt im Hinblick der Technik, aber auch der Attraktivität darstellen.

⁸² Es handelt sich um 5. Interview, den Präsidenten des Vereins „Vuk Karadžić“, dessen künstlerischer Leiter G. Todosijević bezüglich der Verarbeitung der Choreografien in seinem Interview sagt: „...ich verwende meistens das, was ich von anderen gelernt habe, mit einigen kleinen Korrekturen, damit es nicht hundertprozentig gestohlen wird, Tanzschritte sind gleich, sie können nicht geändert werden, ein Schritt ist ein Schritt [gemeint wird das Tanzschema, Bemerkung der Autorin], aber die Bewegungen können modifiziert werden, in dieser Choreografie können Bilder geändert werden, man kann sie sich also ausdenken, das ist alles eine Sache der Kreativität und des Vorstellungsvermögens.“- Ćirić, Predrag: persönliches Interview geführt von Interviewerin Valentina Miljković, Audioaufnahme, Žabare (Serbien), 12. Juni 2019, Übersetzung durch die Verfasserin.

Unerlässlich sind auch die Choreografien aus unterschiedlichen Gebieten in Kosovo und Metochien (in den Interviews werden sie meistens unter dem gemeinsamen Begriff *Kosovo* aufgefasst, aber in einem Interview wird auch eine näher definierte Einheit *Binačka Morava* erwähnt, deren administratives Zentrum die Stadt Gnjilane ist). Dieser ethnochoreologische Bereich ist sehr reich und vielfältig im Hinblick auf das immaterielle und ethnologische Erbe und somit auch auf traditionelle dörfliche und rituelle Tänze, aber sie kam in den Vordergrund erst im letzten Jahrzehnt, wahrscheinlich durch die Berücksichtigung aktueller Ereignisse in diesem Teil des Balkans. Diese Region war in der Vergangenheit für große Wanderungen und Mischungen der Bevölkerung bekannt, und die letzte Migrationswelle brach in den letzten Jahren des vorigen Jahrhunderts aus.⁸³ Wie Gesprächspartner selbst sagen, sind diese Tänze populär und befinden sich seit Kurzem in den Repertoires (in den letzten Jahren oder ein bisschen länger).

Neben den Choreografien aus dem Territorium des zentralen, südlichen Serbien und des Kosovo machen einen Teil des Repertoires auch die Tänze der nationalen Minderheiten aus – Walachen⁸⁴ (Nordosten Serbiens) und der Völker, die in Vojvodina (Banat, Bačka) angesiedelt sind. Die Letzteren sind dank des Vereins „14. Oktober“ sehr verbreitet, der sie im Repertoire hat, sodass sie natürlich auch auf andere Vereine übertragen wurden. Als eine Kuriosität des genannten Ensembles erscheint die Tatsache, dass es im Repertoire auch Tänze aus früheren Republiken (jetzt souveränen Staaten) Jugoslawiens haben: *Lindo* aus Kroatien und *Zetsko kolo* aus Montenegro, aber davon wird die Rede im Abschnitt über Tänze aus dem Gebiet des ehemaligen Jugoslawien sein.

Noch einen Teil des Repertoires, obwohl er nicht immer definiert und klar abgetrennt ist, machen *rituelle Tänze* aus. Da diese Tänze in der Vergangenheit streng funktional bestimmt wurden bzw. einen genau definierten Zweck und auch solche Teilnehmer, Zeit und Ort der Aufführung sowie ein bestimmtes Ziel hatten, das nicht nur der Unterhaltung diene, sind sie am spätesten in den Prozess der Verarbeitung und Darstellung auf der Bühne eingegangen. Teilweise war dies so, weil sie bis zu den 50er Jahren des vorigen Jahrhunderts in hohem Maße fast verschwunden sind oder haben in der Form von *Survivals* überlebt, deren ursprünglicher Sinn verloren gegangen ist. Der zweite Grund dafür liegt darin, dass das

⁸³ Kruševac wurde, da es sich auf der Bewegungsstrecke der metanastischen Strömungen in der Umgebung des Tals von Morava in Kosovo und Metochien befindet, für viele ausgezogene Personen zu einem finalen Ansiedlungsort, und daher kommt auch der große kulturelle Einfluss, den dieser Bevölkerungsteil mit sich gebracht hat.

⁸⁴ Unter dem Begriff Walachen wird im nordöstlichen Serbien die rumänische Bevölkerung verstanden, die den Raum des nordöstlichen Serbien bewohnt, der von den Flüssen Morava, Donau und Timok begrenzt wird.

Tanzen selbst im Rahmen der Bräuche einfach und eintönig ist, weil es einen anderen Zweck als das Unterhaltungstanz hat, und hier ist es den Verfahren und Handlungen im Rahmen des gesamten Rituals untergeordnet. Dies alles führte zur Situation, dass Ritualtänze bis zum Zerfall Jugoslawiens und ihrer Rückkehr zu sich und eigenen Wurzeln für die szenische Verarbeitung vollkommen ausgeschlossen wurden. Erst in den 1990er Jahren erscheint das Interesse für diesen Teil des traditionellen Tanzes und es kommt bescheiden vor, als teilweise dargestellte rituelle Handlungen, die mit einem Fest verbunden sind (z. B. die Choreografien *Đurđevdan u Pasjanu*, *Bela Nedelja u Gruži*), oder es wird in manchen Gebieten ein Teil des Rituals in der Form des gemeinsamen Feierns dargestellt (Hochzeit, Ernte). Diese Darstellungen werden jetzt in die Choreografie und in den Tanz selbst einbezogen und meistens dienen sie nur als Dekoration und Szenografie zu einer Gruppe von Bereichen, die dargestellt werden.

Die Fragen und Antworten, die in Bezug auf diesen Teil des Repertoires gestellt und bekommen habe, waren für Gesprächspartner sehr verwirrend. Die Bestätigung dafür liegt darin, dass die Mehrheit von ihnen, auch wenn sie behaupten, an einem Ritual teilgenommen zu haben oder im Repertoire manche rituelle Tänze zu haben, über Bräuche reden, die nicht zu diesem Bereich gehören: Armee, Einschreibung der jungen Männer in die Armee (1. Interview); Teilnahme am Ritual des sog. Umgehens der Aufschrift, aber da werden einfache säkulare Tänze aufgeführt (2. Interview); Teilnahme am humanitären Konzert, der von den Geistlichen veranstaltet wurde (5. Interview); Kombinierung der Bräuche für *Đurđevdan* mit den Hochzeitsbräuchen (6. Interview).⁸⁵ Solche Verwirrungen führt über die Tatsache nachzudenken, dass Gesprächspartner sich damit nicht genug beschäftigt haben sowie dass sie in diesem Bereich nicht ausreichend ausgebildet sind und dass sie diesen Teil der traditionellen Tänze in hohem Maße nicht gut kennen.

⁸⁵ Die Ausnahmen von obengenannten Antworten beziehen sich auf den Gesprächspartner aus dem dritten Interview, der sehr entschlossen gesagt hat, dass er im Repertoire keine Ritualtänze hat und dass er sie nicht mag, während E. Đorđević (8. Interview) nur erwähnt hat, dass sie Ritualtänze aufführen und dass sie sie thematisch vorbereiten (in Bezug worauf?), aber sie hat nichts Konkretes angeführt.

2. 2. 3 Der ideale Tänzer

Die meisten Tänze aus Serbien werden in Gruppen aufgeführt, wobei die Anzahl der Tänzer nicht beschränkt ist, aber sie alle haben gemeinsam, dass sie verbunden sind (meistens durch das Halten der Hände, die entspannt neben dem Körper positioniert oder vorne/hinten gekreuzt sind, mit den im Ellbogen gebeugten Armen oder durch das Halten des Gürtels⁸⁶). Das heißt, der serbische Reigentanz stellt einen kollektiven, gemeinsamen Tanz, den alle Tänzer kreieren, und der allen Teilnehmern dieser tänzerischen Zusammenkunft oder Veranstaltung gehört. Auch tanzen fast alle Tänzer im Reigen das gleiche, vorgegebene choreografische Schema, die sich nach der musikalischen Begleitung (Melodie) oder geografischen Herkunft unterscheidet⁸⁷.

Im Hinblick auf die Repräsentanz der Geschlechter kommen meistens gemischte oder *bunte Reigentänze*⁸⁸ vor, in denen männliche und weibliche Tänzer gleichmäßig verteilt sind. Obwohl es in der Vergangenheit Regeln gab, wer, wann und wie den Reigentanz leiten kann, sieht das Tanzen selbst gleich bei beiden Geschlechtern aus. Dies bezog sich auf Unterhaltungstänze, aber auch da gab es lokale Stilunterschiede oder Beschränkungen im Bezug auf die moralischen Normen.⁸⁹ Heutige Folkloreensembles machen in diesem Sinne

⁸⁶ Der Gürtel hatte in der serbischen Tradition zahlreiche schützerische Bedeutungen (da er den Bauch und den Nabel schützt, die als „Zentrum des Wesens“ aufgefasst werden) und stellte einen unerlässlichen Teil sowohl der alltäglichen als auch der festlichen Kleidung. In Choreografien, ungeachtet dessen, aus welcher Region Serbiens sie stammen, erwecken besondere Aufmerksamkeit im Rahmen der Tracht lebhaft und verschiedenartig dekorierte Gürtel (da sie gewebt sind, kommt daher die Bezeichnung „Gewebe“, „Gewebes“ (serb. „tkanice“, „kanice“). Tänzer halten sich gegenseitig mit gekreuzten Händen, die sich im Gürtel befinden.

⁸⁷ Hier wird die Erscheinung gemeint, dass ein Tanz mit dem gleichen Namen in mehreren Regionen vorkommt, aber er unterscheidet sich mehr oder weniger nach der begleitenden Melodie, dem Tanzstil, aber auch nach der Länge des choreografischen Schemas oder des Tanzschemas selbst. Ein gutes Beispiel für diese Praxis ist der Tanz *Rumenka*, der im Zusammenhang mit dem Nordosten und Südosten Serbiens steht und der in Varianten von 8, 10 und 12 Takten aufgeführt wird.

⁸⁸ Der *bunte Reigentanz* ist ein Begriff, der vor allem mit dem gemischten, gemeinsamen Tanzen der Männer und Frauen im denselben Reigen verbunden ist. Dieser Reigentanz sollte „bunt“ sein, das heißt, er soll nach dem Prinzip männlich-weiblich-männlich-weiblich organisiert sein, sodass jeder sein Paar hat, obwohl sie sich im Reigentanz nicht trennen.

Die zweite Erscheinungsform kann sich auch auf einen konkreten Tanz bzw. eine Tanzform beziehen und ist mit dem Hochzeitsritual verbunden. Üblicherweise wird der populärste Tanz aus dieser Region gewählt und er dient dazu, dass an ihm Ehepaare mit dem Nachwuchs teilnehmen, die dann versichern sollten, dass auch junge Ehepaare Kinder bekommen. Dieser Brauch ist heutzutage fast verschwunden oder sein ursprünglicher Zweck wurde vergessen.

⁸⁹ Frauen haben früher allerdings meistens ruhiger und gehorsamer als Männer getanzt, obwohl wir im ersten Kapitel über die Tänze in der Vergangenheit gezeigt haben, dass es auch andere ästhetische Maßstäbe gibt, sowohl in unterhaltenden als auch in rituellen Tänzen: von der Tatsache, dass eine Frau die volle Kraft und Ausdauer zeigt bzw. dass sie sich von Männern nicht unterscheidet, bis zur Erscheinung, dass die Braut auf ihrer Hochzeit mit möglichst vielen männlichen Gästen tanzt und dass sie dafür bezahlt wird (als eine Art der Promiskuität vor dem Heiraten).

Interessant sind die Reste der rituellen „Prüfung der Braut“ durch das Tanzen in manchen Gebieten Kroatiens und Bosniens: „Probably the best known is Lindjo. In it, the man wrestles the woman through a long, fast series

keinen Unterschied zwischen den Geschlechtern, das heißt, das Ideal besteht darin, dass alle harmonisch und gleichartig tanzen.

In Bezug auf die Form, die in traditionellen serbischen Tänzen vorkommt, ist der *Halbkreis* bzw. das Tanzen im Raum nach der ausgedachten Kreislinie vorherrschend, aber so, dass der Reigen an seinen Enden *geöffnet* wird. Ein so geöffneter Reigentanz führte zur Erscheinung, dass sich bestimmte Tänzer im Hinblick auf ihre Position im Reigen von allen anderen Teilnehmern des Tanzes hervorheben. Das sind Tänzer, die sich an den Enden des Halbkreises befinden, bzw. zwei Tänzer, die den Reigentanz beginnen. Da sich der Reigentanz in Serbien „in der Richtung der rechten Hand“ bzw. gegen den Uhrzeigersinn in Bezug auf das ausgedachte Zentrum des Reigentanzes bewegt, gibt es auch einen Unterschied darin, wer am Anfang und wer am Ende des Reigentanzes steht.⁹⁰

Genau der Reigenvertreter (serb. kolovodja) ist die Person, die nicht nur den Reigentanz beginnt und leitet, sondern eine Art des „Tanzdirigenten“ darstellt, nach dem sich alle anderen richten (Musiker, die mit ihren Instrumenten den Tanz begleiten, sowie Tänzer im Reigen selbst). Auch dieser Einzelne sollte ausgezeichnete tänzerische Fähigkeiten aufweisen, weil alle anderen ihm nachahmen. In diesem Sinne bestimmt er nicht nur das Tempo des Tanzes, sondern überwindet häufig diese Rolle durch Verzierungen und subtile Veränderungen, die er in das grundlegende Tanzschema einführt. Solche Tänzer waren sehr geschätzt und hatten „einen guten Ruf“, wobei sie auch freilich als Schöpfer⁹¹ einer

of twirls and highjumps, while the feet of both partners pound out a peppy rhythm. Only strength and agility will carry her through.

In other dances of this class, the women travel in a ring, holding hands, while the men circle around them singly. When the man determines whom he will test, he breaks in beside her and dances along, holding her hand and her neighbor's- but all the while pulling down very hard. The women's job is to keep dancing. If the girl can't equal his pull, she fails the trial.“ - Wayland, Barber Elizabeth: *The Dancing Goddesses. Folklore, Archeology, and the Origins of European Dance*, New York: W.W. Norton & Company, Inc., New York, 2014, S. 187.

Über die Rolle der Frau in traditionellen Volkstänzen siehe mehr in: Јанковић, Даница С.: „Жена у нашим народним играма“, in: *Гласник етнографског музеја у Београду* 12 (1937), S. 4-19.

⁹⁰ Im Hinblick auf diese Rollen im Reigentanz gibt es verschiedenartige Termini für denjenigen Tänzer, der den Tanz leitet bzw. beginnt, so etwa: **kolovodja** (die häufigste Bezeichnung), **orovodac**, **tančovodja**, **na desni kraj**, **desni** usw., während der Letzte im Reigentanz mit folgenden Termini bezeichnet wird: **kec**, **opaškar**, **levi**, **na levi kraj**, **drži kraj**, usw.- Васић: „Играчки дијалекти сеоских игара Србије у колу“, S. 102.

⁹¹ Die Schwestern Јанковић haben in einer von ihren Arbeiten auch einen besonderen Begriff für „gute Volkstänzer, deren Individualität in Grenzen des volkstümlichen kollektiven Stils und im Rahmen der volkstümlichen kollektiven Technik ausgedrückt ist. Das sind **igraorci**, im qualitativen Sinne die besten und die typischsten Vertreter des volkstümlichen kollektiven Stils.“

Weiter machen sie den Unterschied zwischen zwei Typen: a) Volkstänzer, die **konsistenter tanzen** (Vermittler des Tanzes, die ihm nichts hinzufügen, aber die ihn technisch und stilistisch verbessern), und b) Volkstänzer, die **schöpferische Fähigkeiten** haben (sie sind imstande, im Rahmen des volkstümlichen Stils und der Technik Tänze und Varianten zu improvisieren). – Јанковић / Јанковић: „Индивидуални допринос народном колективном стилу и народној колективној техници“, in Dies., *Народне игре V*, S. 61.

bestimmten Anzahl von Tänzen oder Varianten bereits existierender Tänze aufgefasst werden können.

„Ein guter Tänzer wurde vom Volk geschätzt und über sein Tanzen sprach man mit Begeisterung. Über einen solchen Tänzer sprach auch Slobodan Tomić aus Lomnica (Levač): „Es war einmal ein bekannter Tänzer Toša (Todor Marković), der alles, was immer man ihm spielte, tanzen konnte. Er schmückte sein Tanzen, ging dann im Takt mit den anderen zurück und tanzte weiter. Solche Tänzer nannten wir „delije“. Toša gab Zigeunern für das Kolo eine Münze, und wenn er das Geld verbraucht, läuft er die ganze Nacht herum und holt Pflaumenbäume aus, um Münzen zu bekommen. Er war ein himmlischer Tänzer.“⁹²

Alles Obengenannte bezieht sich auf den traditionellen Tanz in der Vergangenheit und heute weist es auf die Frage hin: Was ist ein idealer Tänzer? bzw. Durch welche ästhetischen Maßstäbe werden jetzt Tänzer und Choreografen geleitet?⁹³ Welche Rolle hat ein Individuum im kollektiven Tanz und hat es die Schöpfungskraft, die früher selbstverständlich war?

Die Antworten, die aus den Interviews hervorgehen, unterscheiden sich in Bezug auf ihre primären Elemente, aber sie können in folgenden Einheiten gruppiert werden:

- 1) **das Kollektiv**: alle sind wie eins, kompakt; niemand darf „hervorstechen“;
- 2) **moralische Werte**: verantwortungsbewusst und fleißig; gut, edel; in das Tanzen verliebt, Enthusiasten; gewissenhaft und verantwortlich; kann die Probe kaum erwarten; möchte lernen; übt mit Willen und unterschätzt nichts;
- 3) **ästhetisch – technische Aspekte**: ein guter Tänzer; kennt und tanzt Schritte sehr gut; temperamentvoll; ihm sind alle Choreografien oder die notwendige Anzahl der Tanzketten bekannt; Talent; Körperbau und Haltung beim Tanzen.

Anhand dieser ausgedrückten Haltungen über das Tanzen in kulturell-künstlerischen Vereinen stellt man fest, dass diese drei Faktoren in den Vordergrund kommen. Obwohl sich die Dominanz des kollektiven und technischen Aspekts erwarten lässt, die für das Funktionieren des Tanzes selbst notwendig sind, ist es interessant, dass hier vielleicht die moralische Dimension am meisten vertreten ist. Das, was früher nur in Bezug auf die Tatsache selbstverständlich war, dass jemand *Amateur* ist bzw. etwas aus Liebe und mit

⁹² Михаиловић, Славица / Миљковић, Живојин: „Народне игре у Левчу и Грузи“, in: Васић, Оливера / Големовић, Димитрије (Hrsg.), *Народне игре Србије (Грађа)* 20, Београд: Центар за проучавање народних игара Србије, 2001, S. 146.

⁹³ An dieser Stelle ist absichtlich das Publikum als ein Gestaltungsfaktor von Geschmücken und ästhetischen Maßstäben des Tanzes ausgelassen, weil davon die Rede in einem selbstständigen Teil der Arbeit sein wird.

Enthusiasmus macht, weckt durch dieses Hervorheben Zweifel: *Gehören dann fast alle Tänzer zur Kategorie des „idealen Tänzers“?*

Diese Schlussfolgerung kann abgeleitet werden, weil es sich hierbei um eine amateurhafte Praxis handelt; alle Mitglieder bzw. Tänzer der Vereine sind freiwillig da, ohne irgendwelches Entgelt und aus Liebe zur Folklore. Dies führt berechtigt dazu, dass sie alle, ungeachtet ihrer physischen Voraussetzungen und technischen Fähigkeiten, nur durch ihre Liebe zur Folklore und ihre Beschäftigung damit mit einer bestimmten Dosis an Enthusiasmus, in höherem/geringerem Maße ideale Tänzer an sich sind.

Die zweite Frage, die sich aus dieser Gruppe der Antworten ableiten lässt, die mit dem moralischen Aspekt eines Tänzers verbunden ist, lautet: Wenn in Antworten die moralische und nicht die ästhetisch-technische Dimension so stark betont wird, bedeutet dies dann, dass diese Faktoren an sich nicht selbstverständlich sind bzw. *dass Enthusiasmus und Liebe zum Tanzen nicht die wichtigsten Beweggründe und Motivatoren der Tänzer sind?*

Selbstverständlich ist dies kontradiktorisch im Bezug auf die frühere Interpretation dieser Haltungen, aber es beleuchtet allerdings auch diese Art der Probleme. Es ist normal, dass ein Tänzer, als ein Individuum an sich, persönliche Gründe für das Tanzen hat und dass er großen Enthusiasmus und große Liebe zur Folklore empfindet. Dies bezieht sich auf das Tanzen selbst und wird gewissermaßen sichtbar, weil zahlreiche Faktoren den individuellen Stil sowie das Kollektiv als Ganzes beeinflussen. Für die Einschätzung der wirklichen Sachlage ist eine detailliertere Untersuchung der Tänzer selbst und ihrer Haltungen notwendig, sodass hier die Aufmerksamkeit nur teilweise auf diese Deutung der amateurhaften Tanzpraxis gelenkt wird.

Nach dem moralischen Aspekt, werden auch die anderen zwei Kategorien analysieren. Sie werden als eine Gesamtheit betrachtet, und zwar vom Standpunkt des Aspekts des *kollektiven Stils*, weil er heutzutage in der gegenwärtigen Tanzpraxis dominant ist. Es ist bereits erfahren, dass in der Vergangenheit die Individualität und Kreativität der guten Tänzer sehr geschätzt waren, aber im Rahmen des traditionellen kollektiven Stils. In diesem Zusammenhang haben sich bestimmte Einzelne nach ihren individuellen Fertigkeiten und dem persönlichen Stil des Tanzens hervorgehoben. Wenn Choreografen heute über einen idealen Tänzer reden, erwähnen sie zwei Elemente: dass das Kollektiv ausgeglichen wird und dass der Tänzer choreografische Schemata kennt bzw. sie richtig und energisch tanzt.

Auf diesen Elementen bestehen alle und stellen sie als ästhetisches Ideal dar: von der Körperhaltung selbst, der Anspannung der Beine und des Rückens, des obligatorischen Lächelns während des Tanzes, der hochgehobenen Knien und energischen Bewegungen des Kopfes, die immer die Richtung des Körpers befolgen, bis hin zur gleichartigen Schminke und Tracht für bestimmte Choreografien. Obwohl die Mehrheit dieser Elemente ins Psychologische bzw. in den Tanzstil selbst eingebunden ist, lässt sich bemerken, dass der Raum für Individualisierung und persönlichen Stil zu gering ist oder dass es ihn überhaupt nicht gibt. Es ist allerdings unvorstellbar, dass ein Tänzer (beispielsweise der Reigenvertreter) anders als die anderen tanzt oder dass er im Laufe der Choreografie improvisiert und den Tanz willkürlich verziert.

Dies ist noch eine wichtige Eigenschaft des gegenwärtigen szenischen Tanzes, die ihn von dem ursprünglichen, traditionellen Tanz fundamental unterscheidet. Diese Veränderungen passierten in einem bestimmten Zeitpunkt in der Vergangenheit und obwohl sie der Tradition selbst fremd sind, die sie zugunsten der szenischen Darstellung modifizieren, blieben sie allgemein akzeptiert und in hohem Maß allgegenwärtig, sodass es undenkbar ist, dass man irgendwie anders tanzt oder dass irgendetwas diese Erscheinungen als fremde Elemente auffasst.

Vielleicht das größte Defizit der gegenwärtigen amateurhaften Tanzpraxis gehört auch zu diesem Bereich, weil diese Tänze ausgeglichen, vorhersehbar und in ihrer Basis bzw. dem Tanzstil selbst unkreativ geworden sind. So verliert der heutige Tanz, obwohl an Formen und Varianten der Schemata reich, wesentlich die Beziehung zu seinem Sinn, weil er „einen Ausdruck des Inneren, desjenigen Triebs, den Nietzsche „das dionysische Prinzip“ nennt, eher als eine Aktivität darstellt, die durch Regeln organisiert ist, da es in letzter Instanz ein ganz verstecktes Unterhaltungsverhalten gibt, die sich immer kategorisch der Sphäre des Realen gegenüberstellt.“⁹⁴

⁹⁴ Antonijević, Dragoslav: „Antropologija igre“, in: *Orhestra*, br.4, proleće '96, Novi Sad: 1996, S. 5, zit. n. Marjanović, Vesna: „Игра као концепт инверзне реалности у обредима Србије“, in: Жунић, Драган (Hrsg.), *Традиционална естетска култура 'Игра'*, Ниш: центар за научна истраживања САНУ и Универзитета у Нишу, 2011, S. 84.

2. 3 Veränderungen in der folkloristischen Tätigkeit

In diesem Kapitel handelt es sich um das Wesen der Veränderungen, die sich auf die Weise abgespielt haben (oder sich noch immer abspielen), auf welche das Tanzen auf der Bühne dargestellt wird. Obwohl in den Interviews die Frage der Veränderungen im Reigen auf die letzten zwanzig Jahren beschränkt wird, damit die Gesprächspartner irgendeine Zeitvorstellung hätten, sind diese Umformungen tatsächlich im Laufe mehrerer Jahre entstanden. Dies wurde insbesondere nach dem Zweiten Weltkrieg sichtbar, gerade als ein wichtiger Teil der Transposition des Volkstanzes aus der dörflichen Umgebung auf die choreografierte, szenische Darstellung des Tanzes stattgefunden hat.

Neben den Modifikationen im Reigen werden auch die Veränderungen im Repertoire nach dem Zerfall Jugoslawiens berücksichtigt, zu dem es in den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts kam, sowie die Weisen, auf die das Publikum die Darstellungsart des Tanzes auf der Bühne umgestaltet.

2. 3. 1 Veränderungen im Reigentanz

Im einleitenden Teil der Arbeit (siehe Kapitel 1. 3.) wurde ein allgemeiner Zustand der Veränderungen und der Situation im Choreografieren und in der Darstellung des traditionellen Tanzes auf der Bühne gezeigt. Für den angeführten Zeitraum, genauer gesagt für die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts, ist die Vereinigung der politischen Ideologie und des künstlerischen Balletttanzes typisch, mit dem Ziel der Förderung verschiedener Völker durch die Tanzkultur. Andererseits wurde genau *das Kolo*, als eine besonders gesellschaftliche und vereinigende Kategorie verwendet, als ein Ort des (anscheinend) freien Ausdrucks dieser Unterschiede, aber auch der Stärkung des *Zugehörigkeits-* und *Gemeinschaftsgefühls*.

Die Veränderungen aus dieser Zeitspanne haben auch das Aussehen der heutigen Choreografien wesentlich beeinflusst. Zu dieser Zeit begann man sich mit der Praxis von der Schöpfung der *Tanzketten* (Tanzsuiten) zu beschäftigen, mit Tänzen aller/einiger Völker Jugoslawiens. Dennoch wurden wichtige Interventionen auf folgendem Niveau durchgeführt:

1. **der Technik und des Stils:** Einführung der Elemente aus Balletttänzen; Tanzen mit dem steifen und geraden Rücken; hochgehobene Knie; Tanzen auf dem vorderen Teil des Fußes; obligatorisches Lächeln auf dem Gesicht des Tänzers u. ä.; keine Unterschiede im Stil der Tanzketten verschiedener ethnochoreologischer Bereiche:

Die Technik des gegenwärtigen Volkstanzes hat bestimmte Anforderungen im Sinne der Geschwindigkeit, der Geschicklichkeit und der körperlichen Fähigkeiten der Tänzer gestellt. Das ästhetische Ideal liegt darin, dass man in (möglichst) schnellem Tempo tanzt, ungeachtet der Berechtigung solcher Ansprüche. Die Gesprächspartner heben das Tempo nicht als ein Imperativ beim Tanzen hervor, aber dies lässt sich durch das Schauen der Choreografien selbst, die bemerkbar schneller werden, vor allem wenn sie sich dem Finale nähern.⁹⁵ Ebenso bedeutend sind ihre Antworten, dass schnellere, temperamentvolle und rhythmisch verschiedenartige Tänze attraktiver sind, sowie dass diese Tänze sowohl dem Publikum als auch den Tänzern selbst imponieren.

Die zweite bemerkbare Erscheinung ist die visuelle und stilistische Angleichung der Tänzer. Wir haben bereits erwähnt, dass alle Tänzer, ungeachtet ihres Geschlechts und ihrer Geschicklichkeit, gleichartig tanzen sollten. Auf diese Weise gibt es keine Hervorhebung, kein „Hervorstechen“ oder kein Abheben der Besonderheiten im traditionellen Tanz. Es ist auch keine Rede von der Spontaneität oder Improvisation, was nur teilweise berechtigt ist.

Des Weiteren bestehen alle Choreografen darauf und Tänzer bemühen sich darum, eine gewisse *Tanzhaltung* zu haben, die weder natürlich noch den Tänzern in traditionellen Tänzen eigen ist. Diese Haltung setzt eine bestimmte Körperhaltung, energische Kopfbewegungen beim Drehen, Hochheben des freien Fußes oder der Knie beim Tanzen von Schritten und obligatorisches Lächeln ungeachtet der Anstrengung, die in den Tanz selbst eingesetzt wurde. Andererseits sind die Lässigkeit und das Abweichen vom aufgestellten Modell nicht erwünscht und meistens arbeitet man daran, diese Erscheinungen abzuschaffen.

Obwohl der Tanzstil⁹⁶ zur Ebene des Psychologischen gehört, ist seine Ausprägung beim Tanzen physisch und im Zusammenhang damit auch sichtbar. Neben der

⁹⁵ Es gibt auch solche Choreografien, die sofort mit einem schnelleren Tempo beginnen, und dann erscheint eine kurze Pause in der Mitte, damit das Finale der Tanzkette am schnellsten wird. Dies ist nur teilweise ästhetisch berechtigt, im Sinne der Unterhaltung des Publikums, weil traditionelle Reigentänze mit langsameren, ruhigeren Tänzen begannen, bis sich Tänzer eintanzen.

„Ältere Menschen erinnern sich genauso daran, dass der Reigentanz, nach einem ruhigen Anfang, im Laufe des Tanzens immer lebendiger und heiterer wurde, oder sich angemessen wellenartig bewegte, abwechselnd langsam und schnell.“ – Јанковић / Јанковић: *Народне игре VIII*, S. 180.

⁹⁶ Die Schwestern Јанковић haben ihre Definition dieses Begriffs gegeben und sie machten den Unterschied zwischen der inneren und äußeren Seite eines Tanzes: „Der Stil des Volkstanzes ist die Weise, auf welche ein Volk seine Gefühle und Stimmungen mithilfe von anonym geschöpften Bewegungen, Schritten und Körperhaltungen kollektiv ausdrückt und traditionell überträgt. Der Stil des Volkstanzes ist also die Art, auf welche das Volk tanzt. [...] Dabei meinen wir die technische und psychologische Seite der Tänze im kollektiven Sinne. Das bedeutet, dass der Stil der Volkstänze (genauso wie der literarische Stil) seine äußere und innere Seite hat.“

Verschiedenartigkeit der choreologischen Schemata machte genau diese Komponente des dörflichen Volkstanzes in der Vergangenheit einen wesentlichen Unterschied und stellte einen großen Reichtum im Sinne des psychophysischen Ausdrucks dar. Durch diese Dimension des Tanzes wurden die verschiedenartigsten Elemente ausgedrückt: Gefühle (Leidenschaft, Verspieltheit, Kreativität, sogar Leiden); das natürliche Habitat der Tänzer (ob ein Tänzer in wilden Berggebieten oder zahmeren Talgebieten lebt); die ethnologische Zugehörigkeit (aus welcher Region des Landes er stammt und welche Herkunft er hat); ästhetische Ideale der Tänzer (seien es Kraft, Ausdauer oder Geschicklichkeit, Kreativität usw.).⁹⁷

Genau im Bereich des Tanzstils wurden Interventionen durchgeführt und dazu gehört der größte Verarbeitungs- bzw. Angleichungsgrad. Die Gesprächspartner haben in diesem Sinne eine Distinktion zwischen der *älteren, traditionellen* Tanzart auf dem ganzen Fuß und der gegenwärtigen Art des Tanzens gemacht, wobei man *auf Zehenspitzen*⁹⁸ tanzt. Auch dieses Element gehört zur technischen Seite des Tanzens, aber es hat im originalen Kontext auch viel über Tänzer selbst und ihre Herkunft ausgesagt, bzw. darüber, wie in einer bestimmten Region getanzt wurde.

Die äußere Seite des Stils besteht in der Weise, auf welche verschiedene Figuren aufgeführt werden (Drehbewegungen, Hocken, Knien), Schritte und Bewegungen; im Kreuzen der Beine, in stärkerem oder schwächerem Kniebeugen, Wackeln, Schwingen, Steppen, Flattern, Zittern, kleinen dekorativen Schrittschritten; in der Art des Zusammenhaltens der Tänzer usw. Das wäre also die Technik des Tanzens.

Die innere Seite des Tanzes spiegelt sich in der psychologischen Färbung der Tanzart, also in der Spiritualität der Bewegung eines Kollektivs wider. Ob den Stil Heiterkeit, oder Fröhlichkeit, oder Kraft, oder Schwung, oder Ernsthaftigkeit, oder Würde, oder Gehorsamkeit, oder Stolz, oder Offenheit, oder Verslossenheit der Tänzer kennzeichnet – das ist der Stil im wahren Sinne des Wortes.

Es wäre schwierig, vielleicht auch unmöglich, die Grenzen zwischen der Technik und dem Stil im kollektiven Sinne zu bestimmen.“- Јанковић / Јанковић: *Народне игре V*, S. 53.

⁹⁷ „Den Tanzstil beeinflussen zahlreiche Faktoren: die geografische Umgebung, in der Menschen leben, die ihre Bewegung (ihren Gang und ihre Körperbewegung) gestalten, gesellschaftlich-historische Faktoren, die auf die Formung einer bestimmten Gemeinschaft Einfluss ausgeübt haben, die Lebensart, ästhetische Maßstäbe und die Bedeutung, die Tänze für Bewohner eines Ortes haben.“- Васић, Оливера: „(Не)променљивост играчког обрасца у зависности од његових носилаца, прилика у којима се изводи и музичке пратње“, in: Dies., *Етнохореологија. настајање*, Београд: Арт график, 2005, S. 72.

⁹⁸ Dies wurde nicht am präzisesten geäußert, weil es so aussieht, als ob man genauso wie Ballett tanzte. Es handelt sich aber vielmehr um den vorderen Teil des Fußes, sodass man mit der Ferse den Boden (fast nie) berührt. Dieser Stil des Tanzens von Schritten verleiht den Tänzern und dem Reigentanz als Ganzem eine größere Grazilität und „Leichtbeinigkeit“.

Wie der Gesprächspartner aus dem dritten Interview sagt– vom traditionellen „wir treten gemeinsam in den Reigentanz ein und tanzen [energisch, ohne über die ästhetische Seite des Tanzes nachzudenken, Bemerkung der Autorin]“ bis zu gegenwärtigen „Ballettbewegungen“ und „ästhetischen Kriterien: Gewicht, Größe, körperliches Aussehen.“- Todosijević, Goran: persönliches Interview geführt von Interviewerin Valentina Miljković, Audioaufnahme, Žabare (Serbien), 12. Juni 2019, Übersetzung durch die Verfasserin.

Doch ist es nicht richtig, dass dörfliche Volkstänze in der Vergangenheit auf dem ganzen Fuß getanzt wurden, sondern es gab auch Variationen und Tänze auf dem vorderen Teil des Fußes. Es geht vielmehr darum, dass Gesprächspartner die Art und Weise berücksichtigt haben, auf welche ältere Menschen tanzen, schwerer und langsamer, ohne sich viel vom Boden zu erheben, weil sie nur von ihnen die ursprüngliche Art des Tanzens betrachten konnten.

Es reichte nicht aus, nur richtig und nach dem Schema alle Schritte zu tanzen, sondern hingen die Schönheit und der Erfolg des Tänzers selbst in hohem Maße auch von diesen feineren individuellen Unterschieden ab, und inwiefern der Tanzstil wichtig war, besagt auch das folgende Zitat:

„Ein Bewohner der Stadt Vranje, als ein ausgezeichnete Tänzer seiner Region bekannt, hinterließ interessante Bemerkungen anlässlich der Aufführung von Volkstänzen in unserem Volkstheater vor dem Krieg. Es war die Rede von der szenischen Darstellung des Volkstanzes *Memete* aus Vranje in „Tašana“ von Bora Stanković [der berühmte serbische Schriftsteller, bekannt für seine authentischen Beschreibungen des Volkslebens am Ende des 19. Jahrhunderts, die mit dem Süden Serbiens und den Einflüssen der orientalen Kultur verbunden sind, Bemerkung der Autorin]. Ein Bewohner von Vranje, der Schauspielern diesen Tanz beigebracht und bei der Uraufführung den Reigen geleitet hat, sagte: ‚Die Schauspieler glauben, dass es sich um einen Tanz aus Vranje handelt, nur wenn sie die Schritte genau nach der Anzahl und im Takt getanzt hat. Da fehlt etwas, was nur ein Mensch, der in Vranje geboren wurde, dem Tanz verleihen kann, und zwar nicht jedermann aus Vranje.‘ Dieses ‚etwas‘ sollte selbstverständlich auch in diesem Fall der Volksstil der Tänze aus Vranje bzw. die innere und äußere Seite des Stils sein. Also, nach dem volkstümlichen Gefühl wird ein Volkstanz nicht als ein Volkstanz angesehen, wenn er nicht durch den Stil und Geist des Ortes gefärbt wurde, aus welchem er stammt, selbst wenn er richtig getanzt wird.“⁹⁹

Aus dem angeführten Zitat lässt sich ableiten, in welchem Maße sich Tänzer durch den Tanzstil aus der eigenen Region identifiziert haben. Daraus kann die Schlussfolgerung gezogen werden, dass der Tanzstil genauso wichtig wie das choreologische Schema selbst ist. Der heutige Zustand in der szenischen Darstellung der Tänze ist so, dass ein Fremder oder ein Laie nur schwierig den Unterschied in Bezug auf den Stil verschiedener Tänze machen könnte.¹⁰⁰ Obwohl manche Gesprächspartner erwähnt haben, dass das choreologische Schema einen Tanz fundamental identifiziert, und dass es um jeden Preis unverändert bleiben muss, haben sie sich zum Tanzstil nicht geäußert und sie sehen kein Problem darin, dass es fast keinen Unterschied im Tanzen der Tanzketten gibt.

2. **der Kostüme:** gleichartige Rekonstruktionen der Trachten und Schmuckstücke nach dem Vorbild der Originale; gleichartige Trachten/Teile der Trachten; Mangel an originalen, natürlichen Stoffen und maschinelle Nähte; stärkere, szenische Schminke, künstliche Zöpfe und Blumenkränze im Haar (für Tänzerinnen):

⁹⁹ Јанковић / Јанковић: *Народне игре V*, S. 72.

¹⁰⁰ Ein interessantes Experiment könnte so durchgeführt werden, dass auf visuelle und Audioreferenzen (Volkstrachten und Begleitung der Tänze) verzichtet wird, bzw. wenn Tänzer neutral gekleidet nur bestimmte choreologische Schemata tanzen würden. Da könnte am deutlichsten gesehen werden, in welchem Maße der Unterschied zwischen den Stilen verschiedener Tanzketten/Regionen Serbiens verloren gegangen ist!

Die Aussage der Gesprächspartnerin Vera Popović aus dem sechsten Interview, dass es für sie „alles gleich ist, nur die Trachten und das Tempo unterscheiden sich, nichts anderes!“ – spricht für die Tatsache, dass heute alles mehr oder weniger gleich ist, und dass die Leiter der Vereine selbst keine besondere Aufmerksamkeit diesem Segment des Tanzens widmen.

Noch ein vereinigender Faktor in der heutigen Darstellung des Volkstanzes auf der Bühne ist auch die Kleidung der Tänzer bzw. *die Volkstracht*.¹⁰¹ Hier wurde eine größere Vielfalt bewahrt und Tänze einer bestimmten Region werden am leichtesten genau mithilfe der Tracht identifiziert. Was sich wesentlich von der Vergangenheit unterscheidet, ist die Tatsache, dass es heutzutage als ein Ideal gilt, wenn alle Tänzer in einer bestimmten Tanzkette gleiche Trachten oder deren Teile haben.

Die Tracht wurde in der Vergangenheit nach bestimmten, festgelegten Regeln in Bezug auf diejenigen, für den sie gemacht wurde, hergestellt: Alter, Geschlecht, Familienstand, materieller Status, Beruf, dörfliche oder städtische Herkunft usw. Nach bestimmten Elementen der Kleidung selbst, der Qualität ihrer Herstellung und des Stoffes, der Verzierungen und dem Schmuck sowie der Frisur oder der Art des Bindens eines Kopftuches oder der Art einer Mütze konnten alle angeführten Aspekte bestimmt werden. Heute werden alle Tänzer auf der Bühne, die mit verschiedenartigen Trachten oder Teilen der Trachten ausgerüstet sind, als ein Mangel und eine ästhetische Lücke angesehen und nicht als Verschiedenartigkeit im Hinblick auf die Farbe, Form und den Ausdruck.

¹⁰¹ Die Volkstracht gehört zum Bereich der volkstümlichen Tätigkeiten und wurde in ferner Vergangenheit vollständig von Frauen in einem Haushalt hergestellt: das Spinnen der Wolle, Färben, Weben, Stricken, Nähen und Verzieren der Kleidung meistens mit gestickten floralen und geometrischen Motiven.

Jeder Ort in dörflicher oder städtischer Umgebung hatte seine spezifischen Teile der Tracht, die sich nach dem Schnitt, nach den Farben und der Dekorationsart unterschieden. Wenn man dies jetzt zusätzlich mit den Varianten der Trachten kombinieren, die durch Geschlecht, religiöse Zugehörigkeit, Zugehörigkeit zu einer Zunft/zu einem Stand, materiellen und ehelichen Status, Alter oder Jahreszeit bestimmt sind, lässt sich ahnen, wie reich dieser Teil der serbischen Volkstradition ist.

Die wichtigsten Teile der serbischen Volkstracht sind: das Hemd, die Weste, der Gürtel, die Hose/der Rock, die Schürze und das Kopftuch (für Frauen), die Socken, die Mütze (für Männer), die Opanken (eine Sorte der handgemachten Schuhe aus Leder).



Abbildung 5: *Tracht aus Šumadija, Tracht aus Crna Trava- Lithographie* (aus: Kirin, Vladimir: *Narodne nošnje Jugoslavije II. Litografije*, Zagreb: Naklada Naša Djeca, 1954, o. S.).

In heutigen kulturell-künstlerischen Vereinen stellen Volkstrachten eine wichtige und vielleicht die größte Ausgabe dar. Fast alle Gesprächspartner haben dies als Problem sowie als einen beschränkenden Faktor im Hinblick darauf angeführt, welche Choreografien sie für das eigene Repertoire auswählen. Dies überrascht nicht, denn originale Trachten sind heutzutage fast unerreichbar.¹⁰²

¹⁰² Der größte Teil der Trachten im privaten Besitz ist dank einer nicht adäquaten Bewahrung und dem nicht mehr existierenden Bedürfnis danach verloren gegangen. Ein Teil davon wurde angekauft und fand seinen Platz in den Fundus des Ethnografischen Museums in Belgrad und der Heimatmuseen im ganzen Serbien. In den 1990er Jahren des vorigen und insbesondere im ersten Jahrzehnt dieses Jahrhunderts beginnen Leiter der Vereine, Choreografen und andere Mitarbeiter, selbstständig vor Ort zu gehen und die letzten Reste der originalen Trachten von Haushalten in entlegenen Teilen Serbiens anzukaufen, die meistens im Ausland für wesentlich mehr Geld als vom Einkaufspreis weiterverkauft wurden. Die größte und reichste Sammlung der originalen Trachten auf dem Territorium Serbiens, die für das Tanzen auf der Bühne verwendet werden, hat wie erwartet das *Nationale Ensemble Kolo*, und in der Umgebung von Kruševac der kulturell-künstlerische Verein „14. Oktober“.

Statt der originalen, handgemachten Versionen werden heute *Rekonstruktionen* von Teilen der Volkstrachten und Schmuckstücke gemacht, die nur teilweise den früheren, handgemachten und verzierten Kleidungsstücken ähneln. In Serbien gibt es mehrere Familiengeschäfte, die sich ziemlich erfolgreich mit der Herstellung solcher Trachten befassen. Ihre Qualität ist unterschiedlich und meistens werden Stoffe verwendet, die in Bezug auf ihr Aussehen den früheren ähneln, und auch die maschinelle Stickerei. Diese Trachten sehen auf der Bühne akzeptabel aus, aber durch eine detaillierte Untersuchung lässt sich bemerken, dass sie bezüglich der Qualität der Stoffe und der Herstellungsart viel einfacher als die früheren sind.

Interessant ist, dass sich die Gesprächspartner meistens des Defizits an originalen Materialien bewusst sind, aber sie sind größtenteils mit der Qualität der Kopien zufrieden, die sie in ihren Vereinen benutzen. Während manche behaupten, dass man mit szenischen Effekten und mit der Verzierungen der Tänzer (vor allem in Bezug auf die Beschmückung des Kopfes und die starke Schminke) nicht übertreiben sollte, andere sind der Meinung, dass man früher weniger Wert auf die Ästhetik gelegt hat, und dass jetzt alles *reicher, moderner, hochwertiger, mehr gefärbt, schick, geschminkt und geschmückt ist!*¹⁰³ Auch hier erscheinen vollkommen gegensätzliche Haltungen und Vorbereitungen für die Bühne. Neben Finanzen hängt dies auch größtenteils von der persönlichen Vorliebe der künstlerischen Leiter.

3. **der Form des Tanzes:** Statt einfachem Tanzen auf einer Kreislinie werden attraktivere und komplexere Reigenbewegungen eingeführt (Einteilung in mehrere Reigen, Auseinandergehen zweier Halbkreise, Kreis im Kreise, das Kolo mit einem Tänzer oder einem Paar im Zentrum), die „Lese“ (Linien) der Tänzer, das Tanzen im Paar oder individuell sowie die unterschiedlichsten Kombinationen dieser Formen und Bewegungen auf der Bühne:

¹⁰³ Die angeführten Behauptungen stammen von G. Todosijević (3. Interview), der erklärt, dass früher das Aussehen der Tänzer nicht im Vordergrund stand: „[...]ein Kopftuch binden, eine Weste, ein Hemd“. Es ist eine Vermutung, dass er dabei an Tänzer in Vereinen denkt, aber es wurde nicht klar gekennzeichnet, ob es so ist. Neben ihm ist auch der erste Gesprächspartner aus dem FA „Lazarica“ der Meinung, dass es keinen Unterschied zwischen früheren und gegenwärtigen Trachten gibt, und dass es heute *sehr gute Meister* gibt, die Rekonstruktionen nach dem Vorbild des Originals machen!

Die anderen Gesprächspartner denken meistens, dass mit szenischen Effekten übertrieben wird, und dass das grundlegende Problem im Mangel an hochwertigen, authentischen Stoffen liegt, die einst per Hand produziert wurden.

Interessant ist die Haltung der Gesprächspartnerin V. Popović (6. Interview), die behauptet, dass alte Stoffe wegen der Bequemlichkeit außer Gebrauch geraten sind (wahrscheinlich denkt sie an Wolle und andere schwere Stoffe, die das Tanzen selbst teilweise verhindern), und dass es zu Veränderungen im Bereich der Frisuren und des Schmuckens kam, die „mit der Ursprünglichkeit nicht verbunden sind“, weil sich auf den Köpfen statt einer oder ein paar Blumen „ganze Sträuße“ befinden!

Neben der Angleichung im Hinblick auf den Tanzstil und die Ästhetik der Tänzer¹⁰⁴ haben Tanzformen auch wichtige Interventionen seitens der Choreografen erlebt. Genau dieses Segment des traditionellen Tanzes hat sich als das passendste für die Stilisierung erwiesen und als etwas, worin sich der originale und der szenische Tanz zweifellos unterscheiden. Während man im Rahmen des Stils und des Aussehens der Tänzer nach einer *Vereinfachung* und *Abschaffung der Unterschiede* auf der Bühne strebte, ging man im Hinblick auf die Tanzformen¹⁰⁵ in eine andere Richtung, sodass sie wesentlich verbessert, verkompliziert und von einer ständigen Tendenz der Erfindung von neuen, bisher unbekannten Tanzformen begleitet wurden.

Der traditionelle dörfliche Tanz hat sich in diesem Segment als teilweise steif und unkreativ gezeigt, aber neben diesen Feststellungen sollten wir die ehemalige soziale Rolle und den Kontext des ursprünglichen Tanzes (die gesellschaftliche Zusammenkunft der Gemeinschaft, das Kennenlernen und die Einführung der Jugendliche in die Gemeinschaft) sowie den offenen Raum beachten, in dem tänzerische Versammlungen stattgefunden haben.

„Allgemein betrachtet sieht es so aus, als ob die Tanzform als etwas, was nur der äußere Rahmen ist, einen Serben nicht anzieht, weil er dem Formalismus nicht nahe steht und weniger Interesse für seinen Geist als dafür hat, was diesen Rahmen füllt. Dadurch lässt sich die proportionale kleinere Anzahl der Oro-Formen in Serbien auf der einen Seite, andererseits aber eine sehr große Vielfältigkeit der Schritte und ihrer Kombinationen erklären.“¹⁰⁶

Choreografen sind sich, bedingt durch die Bühne und andere *Regeln* im Vergleich zum ursprünglichen Kontext des Volkstanzes, der Ästhetik, des Raums und Bedürfnisses nach häufigen Veränderungen der Formen (der „Bilder“, wie sie sie nennen) sehr bewusst. In

¹⁰⁴ Dieses Problem kam auch in der Hälfte des vorigen Jahrhunderts vor und darüber haben auch die Schwestern Janković geschrieben: „Unter verschiedenen topografischen Bedingungen lässt sich die Technik des „Zittrns“ noch erkennen, aber deutlich schwächer; ein bisschen mehr wird sie dort bewahrt, wo auch volkstümliche Musikinstrumente bewahrt werden. Die Unterschiede zwischen der männlichen und der weiblichen Tanzart gehen verloren, die Volkstracht, sowohl männliche als auch weibliche, geht verloren, die speziellen Opanken, in denen der Volksstil und –Technik geschöpft wurden und durch welche die traditionelle Tanzart ihre wahre Farbe und ihren Charakter erst bekommt, gehen verloren.“- Јанковић / Јанковић: *Народне игре VIII*, S. 183.

¹⁰⁵ Unter der Tanzform werden folgende Elemente verstanden: 1) die Formation und der Zusammenhalt der Tänzer; 2) Bewegung der Tänzer im Raum, linear und vertikal. Die am meisten vertretene Tanzform in Serbien ist der geöffnete Reigen (Halbkreis) mit dem Reigenvertreter bzw. der geschlossene Reigen (Kreis). Reigentänze können gemischt, männlich oder weiblich, verbunden (wenn Tänzer sich zusammenhalten) oder unverbunden sein, aber es gibt auch Kombinationen mit einem Tänzer/Paar in der Mitte des Reigens, das Kolo mit der Abtrennung der Paare im Laufe des Tanzes oder das Schlängeln durch gehobene Arme. Diese besonderen Formen des kreisförmigen Tanzes sowie andere Formen (Paare, Trios, Quartette, Linien, gekreuztes Tanzen) sind im serbischen traditionellen Tanzen so selten, dass wir sie eher als Ausnahmen als Regeln auffassen könnten. Diese Formen waren in der Vergangenheit vorwiegend mit *rituellen Tanzen* verbunden, während der *Kreis* und das Tanzen auf der Kreislinie für große tänzerische Unterhaltungsversammlungen geeignet waren.

¹⁰⁶ Јанковић / Јанковић: *Народне игре VIII*, S. 169.

diesen Elementen haben sie die Berechtigung für einen höheren Grad der Veränderungen und Interventionen im Sinne der Stilisierung von Tanzformen gefunden. Obwohl der Kreis und Halbkreis einen unerlässlichen Teil (sogar die dominanten Formen) fast jeder Tanzkette sind, erfüllen sie an sich tatsächlich die Bedürfnisse von niemandem: weder von Choreografen noch von Tänzern noch vom Publikum.

So kommt jetzt die Tendenz vor, dass die Bilder immer häufiger verändert werden. Dies bedeutet praktisch, dass jeder Tanz in einer Tanzkette ungeachtet ihres Tempos oder der Kompliziertheit der Schritte eine andere Form, oder häufiger, mehrere Veränderungen (Formen) hat. Diese Formen sind oft unlogisch und man besteht auf folgenden Elementen: a) das getrennte Tanzen der Männer und Frauen; b) das Tanzen in Paaren; c) das Solotanz, häufig im Sinne eines Wettbewerbs, einer Rivalität; 4) unverbundene Tänzer, die größere Freiheit beim Tanzen mancher Figuren haben; 5) das häufige „Unterbrechen“ des Reigens, die Trennung in kleinere Teile oder in Solotänzer. Es werden auch manche komplizierte „Pfade“ wie das „Kämmen“ der Tänzer (zwei Gruppen der Tänzer gehen auseinander, indem sie einander in zwei getrennten Linien/Halbkreisen begegnen), „Zickzack-Bewegung“ und Schlängeln durch gehobene Arme, „Verengung“ und „Verbreitung“ des Reigens durch die Bewegung zum Zentrum und weit von ihm sowie unterschiedlichste Kombinationen von allem Angeführten. Neuere Erscheinungen sind auch die Figuren, vor allem in Solotänzen: Pirouetten, Hocken, hochgehobene ausgestreckte Beine, plötzliche Drehbewegungen u. ä.

Auch hier wird das choreologische Schema als etwas *Ständiges* und *Unveränderliches* dargestellt, während die Veränderungen der Form als sehr wünschenswert angesehen werden. Ein großer Teil dieser neu geschöpften Formen ist nie im ursprünglichen Volkstanz erschienen. Ebenso wird wegen schneller und häufiger Veränderungen der „Bilder“ während der Tanzketten, damit Tänzer rechtzeitig vom Punkt A zum Punkt B kommen könnten, genau dieses Aufführen des choreologischen Schemas eines bestimmten Tanzes oft geopfert und häufig durch das einfache Schreiten/Laufen oder dreistufige Schritte modifiziert. Bei diesen Veränderungen geht die Einheit des Tanzes bzw. *die vertikale Dimension* verloren, die beim Tanzen im Halbkreis und Kreis präsent und sichtbar ist (die Linie der Schultern und des Kopfes, wo das milde Zittern als eine natürliche Folge des Tanzens der Schritte vorkommt), während sie durch das „Unterbrechen des Reigens“ verschwindet! Dennoch hat sich die Tanzform als geeignet für das Ausdrücken der *Kreativität* und *Originalität* der Choreografen selbst erwiesen und das sind praktisch die einzigen einschränkenden Faktoren für ihre Schöpfung und Anwendung beim Tanzen auf der Bühne.

Wie der Gesprächspartner D. Nikolić sagt:

„Ansonsten führen sogar keine Dörfer mehr Volkstänze auf. Jedes Dorf lädt, wenn es keinen eigenen Choreografen hat, und meistens gibt es ihn nicht, einen Choreografen aus Kruševac oder einer anderen Stadt ein, und er macht die Choreografie, die gewissermaßen stilisiert ist – manche sind mehr, manche weniger stilisiert, abhängig davon, ob der Choreograf einfallsreich ist und ob er **die Grundelemente nicht vermeiden möchte, die eine Basis für den ursprünglichen Volkstanz sind**, [...]“.¹⁰⁷

Wiederum handelt es sich um die persönliche Verantwortung der künstlerischen Leiter, welche die Last **der Entscheidung tragen, was sie darstellen und wie sie den traditionellen Tanz auf die Bühne übertragen möchten**. Außer der persönlichen Verantwortung beim Tanzen, dem Enthusiasmus und der Liebe, und in Bezug auf den Mangel an Ausbildung, Informiertheit über den Kontext und die Entwicklung des Tanzes auf diesen Gebieten sowie die Tatsache, dass man meistens das bereits (falsch) Gelernte überträgt, erreicht man leider das Wesen des Problems des gegenwärtigen Bühnentanzes und der Tanzpraxis in kulturell-künstlerischen Vereinen.

Obwohl manche Gesprächspartner geäußert haben, dass sie an sich selbst im Hinblick auf das Besuchen der Seminare oder das Kennenlernen mit der Literatur und gegenwärtigen Tendenzen arbeiten, sprechen die Fakten das Gegensätzliche. Da fast alle Leiter, mit denen das Gespräch geführt wurde, direkt oder mittelbar mit den größten kulturell-künstlerischen Verein „14. Oktober“ bzw. mit D. Nikolić als dem mehrjährigen Choreografen dieses Vereins verbunden sind, lässt sich schlussfolgern, dass das Repertoire bzw. die Choreografien aller Ensembles fast gleichartig sind. Ihre Ähnlichkeit ist gerade in Schritten und Tanzformen bzw. Veränderungen der Bilder sichtbar, die in diesen Tanzketten gleich sind.

Ebenso führt der Mangel an Informationen und Kenntnisse zu einer falschen Auffassung des traditionellen gegenüber dem stilisierten Tanz, zu halbwahren Angaben über den traditionellen Tanz selbst, zur Verwendung der Begriffe in Bezug auf die grundlegendsten Tanzelemente (von Schritten, Tanzmotiven bis zum Takt, zur Begleitung, zu Formen, Figuren usw.), zur Unterscheidung zwischen dem *rituellen* und *nicht rituellen* Tanz u. ä. Obwohl manche Leiter Seminare besuchen, auf denen der Kontext und Tänze in bestimmten Regionen dargestellt werden, ist es bemerkbar, dass diese Kenntnisse für die Darstellung neuer Choreografien nicht geeignet sind. Stattdessen werden kleinere Interventionen bzw. *Verarbeitungen* der bereits gelernten Tanzketten gemacht, oder, was noch weniger

¹⁰⁷ Nikolić, Dragoslav: persönliches Interview geführt von Interviewerin Valentina Miljković, Audioaufnahme, Kruševac (Serbien), 13. Juni 2019, Übersetzung durch die Verfasserin.

wünschenswert ist, werden Tanzketten aus YouTube-Videos übernommen, aber die Tanzform wird modifiziert, damit Tänze doch eine Art der Autorenschaft behalten können.¹⁰⁸

Als eine Illustration des oben genannten wird die Frage verwendet, die dem Gesprächspartner Goran Todosijević (3. Interview) gestellt wurde: *Haben Sie Ihre eigenen Choreografien oder übernehmen Sie sie von anderen?*, worauf er Folgendes antwortete:

„Nicht konkret meine eigenen, aber ich verwende meistens das, was ich von anderen gelernt habe, mit einigen kleinen Korrekturen, also, **damit es nicht hundertprozentig gestohlen wird**, also Tanzschritte sind gleich, sie können nicht geändert werden, ein Schritt ist ein Schritt [gemeint wird das Tanzschema, Bemerkung der Autorin], aber die Bewegungen können modifiziert werden, also, in dieser Choreografie können Bilder geändert werden, man kann sie sich also ausdenken, das ist alles eine Sache der Kreativität [...] und des Vorstellungsvermögens.“¹⁰⁹

Genau dieses Verfahren stellt die am meisten verbreitete Form der „Schöpfung“ von Choreografien im ganzen Serbien, vor allem in kleineren Vereinen, die häufig die lokalen Grenzen im Sinne von Auftritten nicht überschreiten, sodass sie nicht in Gefahr sind, dass eine Choreografie als fremd erkannt wird, oder dass sie für das Urheberrecht bezahlen müssen. Es kam auch vor, dass diese „geliehene“ Choreografien bemerkt oder auf manchen lokalen Wettbewerben sogar mit einem Preis ausgezeichnet werden, weil die Jury nicht genug ausgebildet oder sachkundig ist, sie als Plagiate zu identifizieren.

4. **der instrumentalen Begleitung:** Traditionelle Instrumente, die das Tanzen in Dörfern begleitet haben, werden jetzt durch maschinell hergestellte Instrumente und Instrumentalensembles ersetzt, mit einer klaren Einteilung in die rhythmische, harmonische und melodische Rolle:

Dies ist auch keine Erscheinung des neueren Datums und hat sich im Laufe des ganzen vorigen Jahrhunderts abgespielt. Auch sie steht in der Beziehung zur Migration der Bevölkerung (vor allem aus Dörfern nach Städten), zur Veränderung der Lebensart und zur technologischen Entwicklung. In der Vergangenheit war die Art der Begleitung verschiedenartiger, sodass wir Tänze hatten, die durch das Singen im Reigen (vokale Begleitung), das Singen und das Spielen (vokal-instrumentale Begleitung) oder ganz

¹⁰⁸ „[...] unser Choreograf, der sich damit beschäftigt, Goran Todosijević, er hat das gemacht. Wir verwenden auch Möglichkeiten, damit über YouTube und anderen technischen Sachen das alles angesehen werden und Choreografie gemacht werden kann.“ – 4. Interview, Gesprächspartner Predrag Ćirić.

¹⁰⁹ Todosijević, Goran: persönliches Interview geführt von Interviewerin Valentina Miljković, Audioaufnahme, Žabare (Serbien), 12. Juni 2019, Übersetzung durch die Verfasserin.

instrumental begleitet wurden.¹¹⁰ Wenn wir uns jetzt auf die instrumentale Begleitung beschränken, die heutzutage allenfalls dominant ist, gibt es manche eindeutige Unterschiede im Vergleich zur früheren traditionellen Begleitung.

Der grundlegende Unterschied liegt in Instrumenten selbst, die genauso wie die Volkstracht ein Produkt der volkstümlichen Tätigkeit waren. So kamen bestimmte (lokale oder individuelle) Unterschiede im Sinne vom Stoff, von der Form, Größe, Farbe, aber auch der Technik des Spielens oder der Verzierung derselben Musikinstrumenten. Die traditionelle instrumentale Begleitung der Tänze aus Zentralserbien stellten Soloinstrumente dar, und zwar: **die Frula** (einfaches Blasinstrument, Volksflöte), **der Dudelsack** (zweistimmig oder dreistimmig), seltener **die Diple** (doppeltes Blasinstrument, parallel gebohrt in einem Holzstück) und später **die Okarina** (Blasinstrument aus Lehm in der Form einer Gans, vom ital. **oca**). Diese Instrumente konnten auch die rhythmische Begleitung in der Form von Pauke oder Trommel haben, aber sie war nicht obligatorisch.

Die meisten Veränderungen passierten am Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert, als maschinell hergestellte Instrumente aus Westeuropa kommen, und als die meist vertretenen und bis heute die populärsten gelten **die Violine** und **das Akkordeon**. Diese Instrumente stellen auch heute neben Tasteninstrumente und Schlagzeugen die verbreitetste Form der Tanzbegleitung in kulturell-künstlerischen Vereinen, die jetzt von Orchestern stammt. Interessant ist, dass sowohl die Tanzbegleitung als auch die Veränderungen, die dabei stattgefunden haben, auf das Tempo des Tanzens und teilweise auf seinen Stil Einfluss ausgeübt haben:

¹¹⁰ Obwohl es auch heute Tänze gibt, die das Singen im Reigen begleitet, gab es viel mehr davon in der Vergangenheit, aber der Text ging natürlich verloren und wurde vergessen, und die Melodie wird jetzt nur von Instrumenten gespielt. Der Beweis dafür, dass diese Tänze früher auch gesungen wurden, ist der Titel selbst, der den ersten gesungenen Vers enthält (der auch als Einziger überlebt hat: *Neda grivne izgubila*). Die Schwestern Janković waren der Meinung, dass volkstümliche Musikinstrumente das Singen als Tanzbegleitung verdrängt haben, weil es für Tänzer anstrengender ist, insbesondere weil das schnellere Lebenstempo die Beschleunigung des Tanzens selbst beeinflusst hat!

Neben den angeführten, standardmäßigen Begleitungen des Tanzes gibt es auch spezifische **stumme Tänze**, die nur der Klang der Schritte und das Gerassel des Schmucks begleiten. Diese Tänze sind mit der dinarischen Bevölkerung des Balkans (ein Teil Kroatiens, Herzegowinas, Montenegros) verbunden und daher wurden sie durch Migrationen auch in Serbien übertragen. Diese Tänze gehören zu den ältesten kulturellen Schichten auf diesem Gebiet.

Tänze, welche nicht durch das Singen begleitet wurden, bekamen ihre Namen auch nach: **geografischen Toponymen** (*smederevka, niševljanka, vračarka...*); **Zünften und Berufen** (*trgovačko, učiteljsko, doktorsko, oficirsko...*); **politischen Parteien und angesehenen Persönlichkeiten** (*radikalka, demokratsko, pop marinkovo, pašonino, hajduk veljkovo...*); **choreografischen Charakteristiken** (*šestorka, trojak, četvorak, sitnica, levakinja*). Diese Bezeichnungen sind meistens neueren Datums und bürgerlicher Herkunft im Vergleich zur früheren Schicht der dörflichen Tänze, und ihre Wurzeln befinden sich im Zentralserbien, woher sie sich in andere Teile Serbiens verbreitet haben, und sie entstanden meistens in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, nach der Befreiung von Türken.- Васић, Оливера: „Утицаји Истока и Запада на градске игре Србије“, in: Dies., *Етнокореографија. сећање*, Београд: Арт график, 2005, S. 51-58.

„Am Anfang des 20. Jahrhunderts verschwinden im befreiten Serbien im engeren Sinne immer mehr Unterschiede zwischen anfänglichem ruhige, und schließlichem lebendigem Tanzen. Vielmehr lässt sich die Erscheinung bemerken, dass Tänzer mit Klängen der Volksinstrumente, mild zu zittern und leicht zu tanzen beginnen, noch bevor sie in den Reigen eintreten, wodurch sie eine heitere Stimmung in den Tanz vom Anfang an einbringen. Die Technik dieser Zeit wurde durch das leichte Zittern gekennzeichnet. Wie bereits erwähnt, sprach man für einen guten Tänzer, dass er ‚wie ein Blatt auf der Espe tanzt‘ [Espe – Zitterpappel – *populus tremula*, hat lange und schmale Blattstiele, weshalb ihre Blätter ständig zittern]. Das Tremolo der serbischen traditionellen Tänzer wurde auf der Frula und der Pfeife gepflegt, insbesondere fein und leicht, während es auf dem Dudelsack etwas fühlbarer wurde.“¹¹¹

Noch ein Faktor, der die Formung der Haltungen bei Leitern (und bei dem Publikum), wie die Begleitung der Tänzer aussehen soll, wesentlich beeinflusst hat, ist das Orchester des *Nationalen Ensembles Kolo*, das neben ein paar traditionellen Instrumenten auch größtenteils maschinell gemachte und elektrische Instrumente in seinem Besitz hat. Die Arrangements für die Tanzketten, die das Nationale Ensemble aufführt, sind ebenso sehr populär, weshalb es vorkommt, dass auch sie übernommen und für Tanzketten der kleineren Vereine verwendet werden. Also, neben den Tänzen (Auswahl, Reihenfolge, Varianten) bzw. choreologischen Schemata und der musikalischen Begleitung (instrumentales Arrangement, Reihenfolge der Abschnitte, des Tempos und der Modulationen) bleibt noch **die Tanzform** (Reihenfolge der Tänzer und Veränderungen der Bilder) als das einzige Element, das sich unterscheidet, damit etwas anderes als das, was das staatliche Ensemble tanzt, scheinbar geschöpft wird.

Städtische Vereine aus Kruševac haben ihre eigenen Orchestern, während dörfliche Vereine dazu genötigt sind, nur für die Bedürfnisse der Auftritte Musiker zu engagieren, die das Tanzen begleiten. Die Ursache dafür sind offensichtlich fehlende Finanzen, die auch hier die Bedingungen der Arbeit und Proben in Vereinen bestimmen. Neben ständigem Einkommen befinden sich städtische Vereine in einer günstigeren Lage, auch weil sie die Möglichkeit haben, die Auswahl nach der Qualität der Musiker zu treffen, während es heute in Dörfern selten Menschen gibt, die ein Instrument spielen. Deshalb müssen dörfliche Vereine damit zurechtkommen, was ihnen zur Verfügung steht, oder auch mehr Mittel für die Kosten der Proben und die Einladung der Musiker aus der Umgebung ausgeben.

¹¹¹ Weiter: „Die Violine als ein Ersatz für volkstümliche Musikinstrumente unterstützte im Volk auch eine weitere Technik des Zitterns. Dennoch geht das volkstümliche Tremolo zwischen zwei Weltkriegen verloren, als das Akkordeon zu wirken begann, und die Schritte werden größer, das willkürliche Springen und Tanzen kommen vor. Genau wie im gesellschaftlichen Leben dieser Zeit lässt sich die Vorherrschaft des individuellen Stils über den kollektiven beobachten. Heute, unter neuen ökonomischen, sozialen und politischen Bedingungen, fließt der individuelle Stil immer mehr in den kollektiven Stil ein, der **mehr angeglichen** wird. Im Zusammenhang mit dem schnelleren Lebenstempo wird die Zuneigung zu schnellem und lebendigem Tanzen sichtbar. In der Mehrheit der Fälle werden serbische Tänze heute lebendig im gleichen Tempo vom Anfang bis zum Ende aufgeführt.“ – Јанковић / Јанковић: *Народне игре VIII*, S. 182.

Es sollte auch beachtet werden, dass alle diese Beobachtungen am Ende der 50er Jahre des vorigen Jahrhunderts entstanden sind.

Was die Informiertheit der künstlerischen Leiter über Veränderungen in der Tanzbegleitung betrifft, haben sie meistens richtige Antworten darüber gegeben, welche Instrumente die traditionelle, und welche die gegenwärtige Begleitung ausmachen. Dennoch gab es auch Verflechtungen und Unzweideutigkeiten im Sinne der *Ursprünglichkeit*, sodass manche die Violine, die Klarinette und insbesondere das Akkordeon als traditionell serbische Instrumente eingestuft haben. Die Ursache für diese Meinungen ist die Tatsache, dass solche Instrumente auf diesen Gebieten (die auch Träger der traditionellen serbischen Musik sind) länger als ein Jahrhundert bestehen. In diesem Sinne sind sie so heimisch und akzeptiert geworden, dass Menschen nicht selten vergessen, dass es sich um künstlerische, maschinell produzierte Instrumente handelt. Als die letzte Form der Veränderung werden elektronische Instrumente hervorgehoben, hauptsächlich Synthesizer und Rhythmusmaschinen, die heute die Basis fast aller Instrumentalensembles ausmachen, die das Tanzen auf der Bühne begleiten.

Als die Rede von den Ursachen der Veränderungen war, hat jeder auf eine eigene Art und Weise das ausgedrückt, was er oder sie für den Zustand im gegenwärtigen serbischen Tanzen als entscheidend auffasst: vom Mangel an Interesse und Finanzen über das Publikum bis zum Einfluss der Technologie und zum Trend der Globalisierung. Alle diese Feststellungen haben **die negative Haltung** im Sinne der Veränderungen gemeinsam, welche die Tanzpraxis in diesen Vereinen beeinflussen. Keiner Gesprächspartner hat eine positive Tendenz oder Idee angeführt, wie die Situation vorangetrieben oder verbessert werden kann. Andererseits, auf die Frage über die Zukunft der serbischen Folklore, waren die Meinungen geteilt: von sehr pessimistischen bis mäßig optimistischen, dank dem Glauben an die Vitalität der Praxis oder an die Bedeutung, welche die Folklore in Bezug auf die nationale Identität hat.¹¹²

¹¹² Solche Gedanken sind häufig im Gegensatz mit den früher genannten Haltungen von bestimmten Gesprächspartnern. Als besonders interessant hat sich diese aus dem dritten Interview hervorgehoben, wo der Gesprächspartner erörtert, dass für die Veränderungen (im negativen Kontext) das Internet, Handys und „alles, was aus dem Westen kam, hat uns verdorben und wir haben das mit beiden Händen ergriffen“, verantwortlich sind, aber andererseits erwähnt er, dass er das Internet verwendet, um bestimmte Choreografien zu schauen und zu „bearbeiten“!

Da davon vielmehr die Rede in einem bestimmten Kapitel sein wird, das sich mit dem traditionellen Tanz als einer Form der Identifikation beschäftigt, werden wir uns bei diesem Thema nicht weiter aufhalten.

Element des Tanzes	Konkrete Veränderungen im Reigen	Folgen der Veränderungen
Die Technik und der Stil	Einführung der Elemente des Balletttanzes -Tanzen mit dem steifen und geraden Rücken -hochgehobene Knie und auf dem vorderen Teil des Fußes -obligatorisches Lächeln auf dem Gesicht des Tänzers -kein Unterschied im Tanzstil der Tanzketten verschiedener ethnochoreologischer Bereiche	<i>Verlust des individuellen Stils, der Verschiedenartigkeit, der Spontaneität und der kreativen Fähigkeit des Tänzers</i>
Das Kostüm	Rekonstruktionen der Trachten nach dem Vorbild der Originale -gleichartige Trachten/Teile der Trachten -Mangel an originalen, natürlichen Stoffen - maschinelle Nähte -stärkere, szenische Schminke, künstliche Zöpfe und Blumenkränze im Haar (für Tänzerinnen)	<i>Verlust der Fähigkeiten der Handarbeit und der Verzierung volkstümlicher Kostüme bzw. der Herstellung des Schmucks</i>
Die Tanzform	Attraktivere und komplexere Reigenbewegungen: -Einteilung in mehrere Reigen -Auseinandergehen zweier Halbkreise -Kreis im Kreise -das Kolo mit einem Tänzer oder einem Paar im Zentrum -„Lese“ (Linien) der Tänzer -Tanzen im Paar oder individuell - die unterschiedlichsten Kombinationen dieser Formen und Bewegungen auf der Bühne	<i>Entwicklung der Tanzformen und der Formationen der Tänzer auf der Bühne</i> <i>Übertreibung mit Veränderungen auf Kosten des Tanzens eines choreologischen Schemas</i>
Die instrumentale Begleitung	Traditionelle, handgemachte Instrumente werden durch maschinell gemachte Instrumente ersetzt -Soloinstrumente werden durch Instrumentalensembles mit einer klaren Einteilung in die rhythmische, harmonische und melodische Rolle ersetzt	<i>Entwicklung der Ensembles und Arrangements, die den Tanz auf der Bühne begleiten</i> <i>Verlust der originalen Instrumente und der instrumentalen Begleitung</i>

Tabelle mit hervorgehobenen Segmenten, in denen das Kolo Veränderungen erlebt hat.

2. 3. 2 Veränderungen im Repertoire und Tänze aus dem Gebiet des ehemaligen Jugoslawien

Der gemeinsame Raum des südöstlichen Europa, den meistens Südslawen und andere Völker ansiedeln, hatte eine heikle politische Vergangenheit. Auch neben der Hervorhebung der Unterschiede in den letzten paar Jahrzehnten, teilen diese Völker tatsächlich nicht nur die gemeinsame Herkunft, sondern auch (sehr ähnliche) Sprache, Kultur und Geschichte. Vor der Entstehung des ersten gemeinsamen Staates, den drei größte Völker ausmachten, **des Königreichs der Serben, Kroaten und Slowenen** (im Herbst 1918), erschien die Idee von der Gemeinschaft der Südslawen im Rahmen der sog. *Illyrischen Bewegung*, die zuerst in Kroatien zwischen 1830 und 1843 entstand. Das Ziel dieser politischen Bewegung war die kulturelle und politische Einheit der balkanischen *Illyrer*, d. h. der Südslawen.

Die Völker, die diesen Staat ausmachten, gehörten zur Österreichisch-Ungarischen Monarchie (Slowenien, Kroatien, teilweise Bosnien und Herzegowina, Vojvodina), bzw. waren unter einer fünf Jahrhunderte langen Herrschaft des Osmanischen Reichs (ein Teil Bosnien und Herzegowinas, ein Teil Montenegros, Serbien, Kosovo, Mazedonien). Gerade auf dem Territorium des künftigen gemeinsamen Staates, befand sich die Grenze der Konflikte zwischen diesen Reichen und die Völker aus diesem Gebiet stellten die Verteidigungslinie Europas unter der türkischen Invasion dar.

Ein solcher Zustand und diese geopolitische Lage der Völker, die dort wohnhaft waren, haben in hohem Maße auch auf die Formung der bedeutenden Unterschiede im Sinne des Einflusses gewirkt, unter dem sich auch kulturell-künstlerische Werte und dadurch auch die Folklore dieser Völker entwickelt haben. Diese Einflüsse auf den Volkstanz werden wir von zwei Standpunkten betrachten: vom Standpunkt der *Zeit* und vom Standpunkt des *Raums*.

1. **Einflüsse auf das Tanzen vom Standpunkt der Zeit:** Darunter versteht man die Einteilung der Tänze aus diesen Gebieten nach ihrem Alter bzw. nach der Zeit ihrer Entstehung.

Die älteste Schicht der Tänze sind **rituelle** Tänze. Diese Tänze kommen heute als ein Teil des Kinderrepertoires oder als teilweise bewahrte Bräuche mit dem Einfluss christianisierter Symbole vor. Genau dieser Teil der traditionellen Tänze stellt einen Beweis für die gemeinsame Herkunft und Kultur dar, weil er seine Wurzeln in paganischen Bräuchen der alten Slawen hat, deren südlicher Zweig den Balkan am Anfang des 7. Jahrhunderts angesiedelt hat. Die bewahrten Bräuche oder ihre Aufzeichnungen in der

ethnochoreologischen Literatur sind meistens mit dem alten Agrarkalender (der jährliche Zyklus der Rituale) und dem slawischen alten Pantheon sowie den Kulturen der Vorfahren, der Sonne, des Wassers, der Fruchtbarkeit und der Natur verbunden. Obwohl es lokale Unterschiede gibt, sind die Daten, mit denen sie im Zusammenhang stehen, die Verfahren in den Bräuchen selbst und sehr ähnliche Texte (und die Erwähnung derselben Gottheiten) ein Beweis für den gemeinsamen Ursprung.

Die zweite, neuere Schicht auf diesen Gebieten und allenfalls die größte Gruppe der Tänze nach ihrer Anzahl stellen **dörfliche** Tänze dar. Diese Tänze sind als ein anonym und kollektiver Ausdruck des Geistes der Bevölkerung dieser Region entstanden. Sie sind der Unterhaltung und den gemeinsamen Zusammenkünften der Gemeinschaftsmitglieder sowie der Äußerung verschiedener moralischer, ästhetischer und stilistischer Werte durch den spontanen Ausdruck beim Tanzen gewidmet. Dörfliche Tänze, unterschiedlich nach choreologischen Schemata, dem Stil, den Formen, der Begleitung, dem Kostüm – machten bis zur Entstehung und Entwicklung der bürgerlichen Gesellschaft und der größeren administrativen Zentren sehr lange den Hauptteil des Tanzrepertoires auf diesen Gebieten aus. Rurale patriarchale Regionen, meistens geschlossen und im Hinblick auf den Bestand der Bevölkerung, haben den größten Teil der unterschiedlichen Formen des volkstümlichen Schaffens auf diesen Gebieten bewahrt.

Als die jüngste Schicht erschienen *städtische* Tänze, meistens in der zweiten Hälfte des 19. und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Da Völker in diesen Regionen unter verschiedenartigen fremden Einflüssen standen, und da städtische Siedlungen als Zentren aufzufassen sind, aus denen verwaltet, aber in denen auch gehandelt wird, und wo die Formen der immateriellen Güter ausgetauscht werden, stellt in diesem Sinne dieser Teil des Repertoires *hybride Formen* dar, in denen *Traditionelles* und *Neues*, *Heimisches* und *Fremdes* gemischt wird.

2. **Einflüsse auf das Tanzen vom Standpunkt des Raums:** Darunter werden Einflüsse aus dem *Osten* und *Westen* verstanden, und auch die Art und Weise, wie sie das Repertoire auf diesen Gebieten umgestaltet haben.

Auf das Eindringen verschiedener *fremder* Elemente ins Repertoire der Tänze aus dem Gebiet des ehemaligen Jugoslawien haben mehrere Faktoren Einfluss ausgeübt. Hauptsächlich sind das die geografische Lage und das Gelände bzw. die Offenheit gegenüber anderen

Kulturschichten, aber auch geschichtlich-soziale Umstände. In diesem Sinne kam der wichtigste Einfluss aus der Richtung von Westeuropa und dem Mittelmeer, aber es gab auch östliche Einflüsse aus Byzanz und der Türkei, die durch orientale Merkmale gekennzeichnet wurden.¹¹³

- a) Der westliche Einfluss: Hierbei unterscheiden wir Faktoren, welche Tänze des kontinentalen Teils und Tänze der Küstengebiete umgestaltet haben. Der größte Einfluss auf den kontinentalen Teil ist in der pannonischen Zone¹¹⁴ sichtbar (Vojvodina - Serbien, Slavonija, Baranja, Posavina – Kroatien) und in der alpinen Zone (Slowenien und der nördliche, kontinentale Teil Kroatiens). Es gab Einflüsse aus West- und Mitteleuropa, wobei Tänze im Paar (wie Polka und Walzer) in der alpinen Zone bzw. Tänze im Reigen mit zusammengedrängten Tänzern (oft im geschlossenen Kreis) mit einer periodischen Einteilung in Paaren oder Trios in der pannonischen Zone dominant sind.

Auf der anderen Seite werden Tänze der adriatischen Zone bzw. der Küste und Inseln Sloweniens, Kroatiens, Bosnien und Herzegowinas und Montenegros durch Einflüsse des Mittelmeeres gestaltet, insbesondere aus Italien. Auch hier dominieren Tänze in Paaren, aber Paare werden viel freier im Raum verteilt (nicht nur auf der Kreislinie), und auch die „Lese“ bzw. gegenüberstehende Linien der Tänzer.

- b) Der östliche Einfluss: Es gibt den älteren, byzantinischen/levantinischen, und den neueren, türkischen Einfluss auf balkanische Tänze. Interessant ist, dass sie am meisten in die südlichen und zentralen Gebiete eingedrungen sind, bzw. meistens in die moravische Zone (Zentral-, Süd- und Südostserbien, Kosovo und Metochien) und in die vardarische Zone (Republik Nordmazedonien). Diese Einflüsse sind üblicherweise im städtischen Tanzrepertoire anwesend, wahrscheinlich dank der größeren Präsenz der fremden Armee und der Händler sowie der Vermischung mit der

¹¹³ „The great variety of Folk dances is the result of various factors, the peoples of Federal People's Republic of Yugoslavia having lived under many political and social conditions. South and East were mainly exposed to Turkish influences, West and North to those of Austro-Hungarian empire, while Dalmatia and the Adriatic Islands were open to prolonged Italian influences. Despite our peoples created and cultivated thousands of their own dances with much originality.“- Janković, Ljubica / Janković, Danica: *Dances of Yugoslavia. Handbooks of European national dances* 24, London: Max Parish & Co. Limited, 1952, S. 7-8.

¹¹⁴ Die geografische Einteilung der Tänze auf dem Gebiet des ehemaligen Jugoslawien setzt eine allgemein akzeptierte Einteilung in **Tanzzonen** bzw. Regionen mit gemeinsamen Charakteristiken der Tänze voraus. Diese Gliederung beruht auf der **ethnografisch-psychologischen** Einteilung der Bevölkerung der balkanischen Halbinsel von Jovan Cvijić. In der Arbeit wurde die Einteilung des kroatischen Ethnochoreologen Ivan Ivančan verwendet, nach der es folgende Tanzzonen gibt: 1. alpine; 2. pannonische; 3. dinarische; 4. adriatische; 5. moravische; 6. vardarische.- Ivančan, Ivan: „Geografska podjela narodnih plesova u Jugoslaviji“, in: *Narodna umjetnost* 3/1 (1964), S. 17-38.

einheimischen Bevölkerung. Die Anwesenheit des orientalen Geistes reflektiert sich vorwiegend im Tanzstil (z. B. *der Tanzstil der Stadt Prizren* in Metochien, ruhig und würdevoll, mit gehaltenen gehobenen Armen, die im Bereich der Ellbogen in der Höhe der Brust gebeugt werden) oder im Solotanz, das voll von Sehnsucht, reservierter Kraft oder Attraktivität ist, wenn es um weibliche Tänze geht (*Čoček*-Tänze aus Vranje, welche die Türken in diese Region mit sich gebracht haben)¹¹⁵.

Neben den angeführten Einflüssen gibt es noch die zentrale und die größte Tanzzone des ehemaligen Jugoslawien – dinarische Zone, die bisher nicht thematisiert wurde. Sie besteht aus einem großen Gebirgsmassiv, das sich durch den kontinentalen Teil der adriatischen Küste entlang durch Kroatien, Bosnien und Herzegowina, Montenegro bis zum Norden Albaniens und Mazedoniens erstreckt, zu dessen Rand auch Teile von Šumadija, Westserbien und Kosovo und Metochien gehören. Infolge ihrer Isoliertheit und der Bewahrung traditioneller Werte bzw. der Homogenität der Bevölkerung haben diese Gebiete sehr archaische und seltene Tanzformen behalten, die sich auch stilistisch von anderen Tanzzonen unterscheiden.¹¹⁶

Alles bisher Angeführte sollte ungeachtet der zeitlichen oder räumlichen Dimension als eine Einleitung in die Geschichte über das generelle Repertoire der *tänzerischen Tradition* auf dem Territorium des ehemaligen Jugoslawien dienen, damit man einen allgemeinen Einblick in die Vielfalt der Tänze, Stile und Einflüsse bekommen könnte, die diesen Teil des Kulturerbes balkanischer Völker gestaltet haben. Wir haben bereits gesehen, dass der dominante politisch-ästhetische Diskurs im gemeinsamen Staat (in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts) die Pflege der amateurhaften Tätigkeit und die Investition darin bedeutete, insbesondere der folkloren Gruppen. Ebenso wurden bestimmte Interventionen im Sinne der *Stilisierung* und *Transposition* der Volkstänze nach dem Vorbild von manchen Ensembles Osteuropas auf eine bestimmte Weise durchgeführt, die der szenischen Darstellung angepasst ist. Tänze werden jetzt in Tanzketten gruppiert, nach dem Prinzip der

¹¹⁵ „Es sollte auch hervorgehoben werden, dass städtische Tänze im Süden Serbiens ein interessantes Merkmal haben. Ihre Aufführung verlangt immer einen bestimmten Kontext, eine eigenartige Szene, die Tänzer selbst oder Tänzer und Zuschauer bilden. Erst dann formen das Tanzschema, die Tanzformen, der Tanzstil und die musikalische Begleitung eine unzertrennbare Einheit. Sie kann vor Würde oder Berauschtigkeit in Abhängigkeit davon strahlen, ob Tänzer aus Prizren oder Vranje tanzen werden.“- Васић, Оливера: „Утицаји Истока и Запада на градске игре Србије“, S. 54.

¹¹⁶ „Dieses vorwiegend wilde Gebiet von der meistens viehzüchterischer Kultur hat in sich auch Elemente des rohen Tanzens behalten. Es ist fast sicher, dass dieses Gebiet nach seinen tänzerischen Charakteristiken die älteste Tradition hat. So lässt sich vermuten, dass dort altbalkanische Tänze, Tänze aus seiner vorlawischen Ära, vorkommen.“– Ivančan: „Geografska podjela narodnih plesova u Jugoslaviji“, S. 25.

ethnischen/geografischen Zugehörigkeit. Diese Tanzketten werden im Hinblick ihrer visuellen und nationalen Merkmale (vor allem der Volkskostüme) für die Darstellung mancher individuellen Charakteristiken der Völker Jugoslawiens geeignet, aber dienten auch zur Propaganda und zur Verbreitung des Geistes von der Gleichheit und Gemeinschaft bzw. von der *Brüderlichkeit und Einheit*, wie dies früher genannt wurde.

Es wurde sogar vorausgesetzt, dass auch kleinere Vereine aus ruralen Gebieten in ihren Repertoires Tanzketten mit Tänzen (fast) aller Republiken und Provinzen des gemeinsamen Staates hatten. Dabei waren selbstverständlich nationale Ensembles und größere, akademische Vereine weit vorne, weil sie Träger und Vertreter der Folklore sowohl im Lande als auch bei zahlreichen Gastauftritten und Festivals im Ausland waren. Die Finanzierung war auch nicht fraglich, da in der kommunistisch-sozialistischen Gesellschaft, wo alles gemeinsam war und zum *Volk* gehörte, wo der Zugang zum Geld leicht war: von lokalen dörflichen Vereinen (Genossenschaften) über Fabriken bis zum Budget der Stadt oder sogar des republikanischen bzw. föderalen, staatlichen Niveaus.¹¹⁷

Dieser Zustand war günstig für die Entwicklung und Verbreitung der amateurhaften Praxis, sowohl in Bezug auf die Anzahl der Vereine als auch bezüglich der Veranstaltungen des wettkämpferischen oder revueartigen Charakters, wo diese Praxis meistens dargestellt wurde. Solche Ereignisse hatten auch üblicherweise manche nicht-musikalische oder kulturelle Ziele: Förderung des Tourismus und der lokalen Entwicklung, Feiern der wichtigen Daten, Zusammenkünfte verschiedener Völker oder Empfang fremder Delegationen usw. Andererseits haben die Migrationen der Bevölkerung, die sich aus dörflicher Umgebung nach Städten richteten, die Bedingungen des Lebens und Aufführens sowie teilweise den Geschmack der neuen städtischen Bevölkerung wesentlich verändert. Ein Teil davon verknüpfte sich genau durch diese amateurhafte Praxis mit früheren kulturellen Werten, entweder als ihre aktiven Träger (Tänzer, Mitglieder der Vereine) oder als passive Konsumenten bzw. das Publikum. Staatliche Medien, das nationale Fernsehen und die Presse

¹¹⁷ Von den Finanzierungsarten war schon die Rede, aber hier werden nur die Tatsache hervorheben, dass Gesprächspartner, die auch selbst vorwiegend Tänzer im Zeitrahmen der 1970er-1980er Jahre waren, meistens positive Beispiele dafür nennen, wie das Reisen oder die Anschaffung der notwendigen Mittel für die Arbeit der Vereine früher leicht war, während heute die Sicherung der Finanzierung sogar für einzelne Projekte wesentlich schwieriger ist, geschweige denn für manche dauernde Projekte!

haben sich meistens mit diesem Teil der Kultur nicht beschäftigt, sodass sie in diesem Sinne marginalisiert wurde.¹¹⁸

Nach dem Zerfall Jugoslawiens in Republiken-Staaten verändert sich die Situation in Bezug auf das Repertoire wesentlich. Nationale Ensembles reinigen ihr Repertoire und behalten ihren Teil der geerbten Tänze. Da diese Tänze nur einen Teil des einstigen Repertoires darstellten, beginnt man mit einer *Neudefinierung* der eigenen Identitäten und mit der *Retraditionalisierung* als einer Art der Erneuerung des Interesses für überprüfte kulturelle Werte, deren Wurzeln in der fernen Vergangenheit liegen, und die ausgeprägt nationale Merkmale tragen.¹¹⁹ Deshalb werden Anstrengungen bei der Erneuerung von originalen, ursprünglichen Tänzen und Bräuchen unternommen, wobei das Letztere jetzt zum ersten Mal für die Bühne verarbeitet wird.¹²⁰ Neben Ethnologen, Ethnomusikologen und Ethnochoreologen, führen auch Enthusiasten und Fans der Tradition und der Folklore Untersuchungen vor Ort durch, die später Choreografien und neue Tanzketten für ihre Vereine schaffen bzw. Seminare halten, auf denen sie Ergebnisse ihrer Forschungen vorstellen.

Das Repertoire in Vereinen aus Kruševac erlebte auch die genannten Modifikationen. Alle Gesprächspartner haben in ihren Interviews angeführt, was früher und was nach dem Zerfall Jugoslawiens getanzt wurde und heute getanzt wird. Der einzige Verein, der sein Repertoire kaum veränderte, ist der „14. Oktober“, dessen Leiter sagt, dass sie „keinen Tanz abgeschafft haben“ und dass sie in ihrem Repertoire Tanzketten aus Kroatien und Montenegro haben.¹²¹

¹¹⁸ Das nationale Fernsehen Serbiens (RTS) hat in seinen Archiven Sendungen, die sich mit ursprünglichen volkstümlichen Bräuchen oder Volkstänzen befassen. Obwohl sie als authentische, Dokumentarfilme ausgedacht wurden, war leider die Erscheinung häufig, dass Teilnehmer dieser Filme Mitglieder der amateurhaften Vereine und nicht originale Träger dieser Tradition waren, oder dass ein durch Regie gestalteter und choreografierter Brauch/Tanz aufgeführt wurde, sodass wir von Ursprünglichkeit nicht reden können!

¹¹⁹ „Die vorige jugoslawische Identität stimmte nicht mit den neu entstandenen nationalen Bestrebungen im Rahmen der SFRJ überein. Ihre Dekonstruktion beruhte auf der Verneinung der Gemeinschaftlichkeitsideologie, was in der Entstehung von getrennten nationalen Staaten resultierte. Obwohl der Prozess der Diversität im Bereich der nationalen Staaten bekannt ist, blieb die Situation in der Föderativen Republik Jugoslawien in Fragen der Identität noch unklar. Das größere Bedürfnis, die „veraltete“ jugoslawische Identität neu zu definieren bzw. durch eine neue Identität zu ersetzen, blieb ohne eine klare Artikulation.“- Djerić, Gordana M.: „Mitski aspekti srpskog identiteta“, in: *Filozofija i društvo* XIX-XX/2001-2002 (2002), S. 248.

¹²⁰ In der Sozialistischen Föderativen Republik Jugoslawien (SFRJ) wurde Religion als eine unerwünschte, veraltete kollektive Schöpfung aufgefasst, die jetzt durch die herrschende kommunistische Ideologie ersetzt wurde, mit einem Leiter, der wortlos befolgt wurde, und dem man ohne Bedenken glaubte. So haben die Darstellungen der Rituale mit der paganischen Herkunft ihren Platz in der szenischen Transposition der traditionellen Kultur nicht gefunden. Nach dem Zerfall des gemeinsamen Staates konnten Teile der Bräuche in Darstellungen der lokalen Tänze bzw. Tanzketten eingebunden werden und sie werden ein akzeptabler und erwünschter Zusatz zum Tanzen auf der Bühne.

¹²¹ Der Gesprächspartner hat in seinem Interview auch über die Situation gesprochen, als sie auf einem Festival in Rumänien einem Ensemble aus Kroatien begegnet sind, wobei die Organisatoren sie gebeten haben, „zu ihnen



gute Beziehungen zu pflegen“. Weiter sagt er, dass „es keine Probleme gab, wir sind dort gekommen, um die Schönheit unserer volkstümlichen Kunst zu zeigen und uns mit allen Menschen zu unterhalten, die sich mit uns unterhalten wollen! Wir kamen nicht dorthin, um die Politik zu betreiben.“ [...] Nikolić, Dragoslav: persönliches Interview geführt von Interviewerin Valentina Miljković, Audioaufnahme, Kruševac (Serbien), 13. Juni 2019, Übersetzung durch die Verfasserin. Ich habe keine Informationen darüber, ob Mitglieder dieser Ensembles Freundschaften geschlossen haben, aber D. Nikolić selbst sagt, dass sie nach der Trennung ehemaliger Republiken keine Gelegenheit hatten, in Slowenien oder Kroatien aufzutreten.

Neben dem „14. Oktober“ hat auch der Verein „Gerasim Vujić“ aus Konjuh (6. Interview) ein Paar der Trachten für Tänze aus Slowenien, Kroatien und Montenegro, aber man vermutet, dass diese Tänze wegen der Beschränkung auf nur ein Paar auf der Bühne selten oder fast nie aufgeführt werden.



Abbildungen 6, 7, 8: das Repertoire der kulturell-künstlerische (KUD) „14. Oktober“: Tänze aus Montenegro-Zetsko oro; Tänze aus Šumadija, Vranjanska svita, (aus: „Sretenjski koncert“ KUD „14. oktobar“ in: *Kruševac Grad. Offizielle Webseite*, <<https://krusevacgrad.rs/sretenjski-koncert-kud-14-oktobar/>>, letzter Zugriff: 22. 05. 2020).

Andere Leiter der Vereine haben den Unterschied gemacht und alle Tänze angeführt, die sie früher getanzt oder im Repertoire ihrer Vereine hatten, und die jetzt nicht mehr aufgeführt werden: Kroatien (*Lindó* und Tänze mit Sprüngen), Montenegro, Kosovo (*Rugovska svita*, *Šota*). Obwohl die Ursache der Veränderungen im Repertoire allenfalls der politischen Natur sind, handelt es sich um eine eigenartige *Autozensur*, die Vereine sich selbst auferlegt haben, vor allem wegen der nationalen Merkmale, die sowohl im Tanzstil als auch in Kostümen anwesend sind.

Das offensichtlichste Beispiel dafür sind die Tanzkette *Rugovska svita* und insbesondere der Tanz *Šota*¹²², die mit der albanischen Bevölkerung in Kosovo verbunden sind. Diese Tänze haben zahlreiche Eigenschaften der *fremden* Folklore im Hinblick auf den

¹²² „Von diesem Tanz weiß man fast nichts. Es ist nur bekannt, dass er bei Shqiptaren [die albanische Bevölkerung in Kosovo, Bemerkung der Autorin], die bei uns leben, ein Hochzeitstanz ist, genauer gesagt, ein Tanz, in dem ein zum Heiraten bereites Mädchen durch die Bewegungen der Arme seinem künftigen Mann alles das zeigt, was sie tun kann.“- Васић, Оливера: „Игра и њен преображај- на примеру игара Чочек и Шота“, in: Dies., *Етнокорологија. настајање*, Београд: Арт график, 2005, S. 52.

Interessant ist, dass Tanzketten mit Tänzen der serbischen Bevölkerung aus Kosovo nach den Worten der Gesprächspartner die populärsten geworden sind, und dass diese Veränderung in den letzten paar Jahren stattgefunden hat.

Stil (stilisierter Wettbewerb und Kampf mit Säbeln der männlichen Tänzer, attraktives weibliches Solotänzen) und die Trachten (der Schnitt und die Farbe der Tracht, charakteristische Mütze *keče*, die albanische Männer tragen). Obwohl sie im Repertoire auch während der 1990er Jahre waren, wurden sie im Laufe der Zeit, als serbisch-albanische Beziehungen eskalierten, unerwünscht und aus dem Repertoire der Vereine entfernt. Wie die Gesprächspartnerin aus dem letzten Interview selbst sagt: „Wer wird jetzt hier mit dieser *keče* tanzen?!“ Die andere Gesprächspartnerin, V. Popović (6. Interview), geht weiter und erörtert, dass „Rugovska svita is Serbien verboten ist!“ Jemand, dem der Kontext und der Zustand in der Praxis der kulturell-künstlerischen Vereine in Serbien nicht bekannt ist, konnte diese Aussage für selbstverständlich halten und falsche Schlussfolgerungen ziehen.

Es wurde bereits erwähnt, dass das kommunistische Regime des alten Jugoslawien einen ausschlaggebenden Einfluss auf die Entstehung des politisch-kulturellen Klimas ausgeübt hat, aber eine geringe oder fast keine Wirkung auf amateurhafte Beschäftigung mit der Folklore hatte, insbesondere in dörflicher Umgebung und in Bezug auf das Repertoire dieser Vereine.¹²³ Genau umgekehrt diente die Folklore als eine Art der Erholung und sogar des periodischen spontanen Ausdrucks der Rebellion und Unstimmigkeit. Die Situation war anders in Ländern, die sich auf der anderen Seite des „Eisernen Vorhangs“ befanden, und insbesondere in Sowjetunion, wo sich diese Praxis mit dem herrschenden Regime identifizierte und als ein Teil der Propaganda seiner Ideologie aufgefasst wurde.

Die beste Komparation und das Beispiel der vergleichenden Tanzpraxis gibt es mit der aus benachbartem Bulgarien, das auf der anderen Seite des „Eisernen Vorhangs“ lag. Auch dort erkannte die politische Elite den Amateurismus und Folkloreensembles als geeignet für die Verbreitung der Propaganda, und sie waren ein Bestandteil der politischen Ereignisse. Dennoch haben die Veränderung der Staatsordnung und die soziale Krise in den 1990er Jahren zu einer großen Krise in dieser Praxis geführt, und sie musste sich anpassen und verändern. Ebenso wurde diese Praxis für einen Teil der Öffentlichkeit, der das kommunistische Regime nicht favorisierte, zu einem Symbol dieses Systems, sodass sie auch

¹²³ Siehe Fußnote 46.

„In vielen Gebieten wird der Reigentanz eine öffentliche Tribüne sein, auf der zahlreiche Ereignisse aus dem Leben des Dorfes, der Region, des Staates und der Welt analysiert (und kritisiert) werden. [...] Lieder und Tänze mit Sprüngen thematisieren die aktuellsten Probleme: Liebe, eine andere Frau, den Vater, die Mutter, die Schwiegermutter, Priester, Patronen, politische und soziale Begebenheiten, Tito usw. [...] Alle Gedanken wurden im Reigen immer frei ausgedrückt, ohne Angst, dass man sich mit jemandem über irgendetwas streiten wird. Noch Franjo Kuhač sagt auf einer Stelle: „Das Volk hatte schon immer das Recht, im Reigen alles das zu singen und alles zu kritisieren, was es möchte [...].“ – Ivančan: „Prilozi istraživanju socijalne uloge plesa u Hrvatskoj“, S. 97-98.

eine dauernde negative Haltung dieses Teil der Öffentlichkeit verursachte, insbesondere im Rahmen der intellektuellen Schichten.¹²⁴

Deswegen gibt es in der heutigen Zeit, wenn wir über den Zustand in der Tanzpraxis sprechen, keine Rede über ein gewisses „Verbieten“ und eine Einmischung des Regimes darin, was getanzt wird, sondern es handelt sich dabei um eine einfache Logik der Vereine, das, was nicht populär ist, nicht zu tanzen, oder wie der Gesprächspartner im zweiten Interview sagt: „Das Volk hier unterstützt diese Tänze nicht!“

Auch interessant ist die persönliche Beziehung der Gesprächspartner aus Interviews über Tänze der Völker des ehemaligen Jugoslawien. Beim Antworten auf die Frage „Was ist nicht mehr populär“ haben sie eine klare Gliederung im Hinblick darauf gemacht, was getanzt werden kann, und was nicht. Diese Einteilung wurde nach dem Grad der *Nähe* mit bestimmten Völkern gemacht, bzw. danach, ob es zu größeren gegenseitigen Konflikten kam oder ob die Trennung mehr oder weniger ruhig war. So haben fast alle betont, dass Tänze aus Kroatien und Tänze der Albaner aus Kosovo definitiv nicht mehr aufgeführt werden, während mazedonische oder sogar montenegrinische Tänze (die stilistisch sehr charakteristisch sind und sich von serbischen wesentlich unterscheiden) in manchen Vereinen auf der Bühne dargestellt werden.¹²⁵

Bis jetzt lag der Brennpunkt auf den Unterschieden und auf der Teilung des Repertoires nach dem Konflikt der Völker des ehemaligen Jugoslawien, und dies ist eine günstige Stelle, die Situation aus einem anderen Blickwinkel zu betrachten. Es stellt sich die Frage: *Gibt es überhaupt einen Tanz, der allen Völkern dieses balkanischen Raums gemeinsam ist?* Die Antwort auf diese Frage ist affirmativ und geht in die tiefe gemeinsame Vergangenheit der Einheimischen auf dem Balkan zurück. Wie O. Vasić selbst sagt:

¹²⁴ „This genre, in both professional and non-professional ensembles, was meant to serve as a frame and ‘garnish’ for every Party Congress and parade, and history shows that it successfully did so. Bulgarian scholars, intellectuals and artists who had not been ‘in love’ with the previous regime reacted to this development of stage folk dance with a specific attitude. The adoption of folk dance activity by the Party, close to their ‘brotherly’ Soviet Union, and directed toward the masses- predominantly workers- caused many scholars within or outside academia to primarily associate folk dance performing groups/ensembles with the taste and aesthetic needs of the ‘comrades’, with what they had seen as arranged, uniformed and disciplined.“- Иванова, Найберг Даниела: *Съставът за народни танци като културно явление в България (Bulgarian Folk Dance ensemble as a cultural phenomenon)*, София: Издателство Марс-09, 2011, S. 467.

¹²⁵ Diese Haltungen beruhen auch auf der gemeinsamen historischen Vergangenheit der genannten Völker. Mazedonien wurde in einem Zeitraum fernerer Geschichte als ein Teil des *Alten, südlichen Serbien*, während es mit Montenegrinern starke ethnische und kulturologische Beziehungen im Sinne der gemeinsamen Herkunft teilt. Wie D. Nikolić sagt: „Wir betrachten Montenegro nicht als einen anderen Staat, weil das neukomponiert ist und Montenegriner– sie sind auch Serben!“- Nikolić, Dragoslav: persönliches Interview geführt von Interviewerin Valentina Miljković, Audioaufnahme, Kruševac (Serbien), 13. Juni 2019, Übersetzung durch die Verfasserin.

„**Das dreitaktige Schema** ist allen Völkern Balkans bekannt, man sollte es vielleicht *balkanka* nennen, wie das lange Zeit früher D. und Lj. Janković in ihrem achten Buch gemacht haben [*Narodne igre VIII*, Beograd: 1964, S. 57].“¹²⁶

Dieser Tanz trägt die verschiedenartigsten Titel und kommt im Rahmen der Bräuche (**Hochzeit**: Serbien, Montenegro, Mazedonien und **Sterberituale**: Serbien, Bosnien und Herzegowina) sowie des Unterhaltungsrepertoires vor. Ungeachtet seiner Rudimentarität, führen der Tanzstil und Kontext seiner Aufführung sowie eine vielfältige Begleitung (*stumme Tänze*, „*kolanje*“¹²⁷, instrumentale und vokal-instrumentale Begleitung) dazu, dass er in der Darstellung verschiedener Völker eine wesentlich andersartige Erscheinung hat. Dieses Tanzschema ist heute auch im gegenwärtigen Repertoire anwesend, das auf gemeinsamen Feiern aufgeführt wird, insbesondere in Serbien und Mazedonien: „Es wird zu allen Gelegenheiten getanzt (Geburtstage, Hochzeiten, Patronenfeste, dörfliche Tanzfeste, städtische Unterhaltungsfeste ...), alle tanzen es, alle kennen es, und gegenwärtige Volkslieder begleiten es, die unter dem Namen *neukomponierte Volksmusik* bekannt sind“.¹²⁸

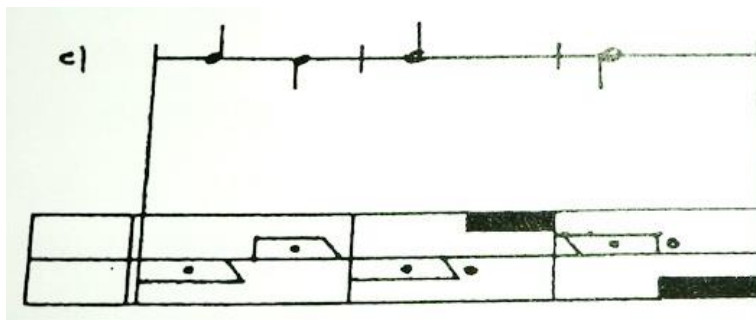
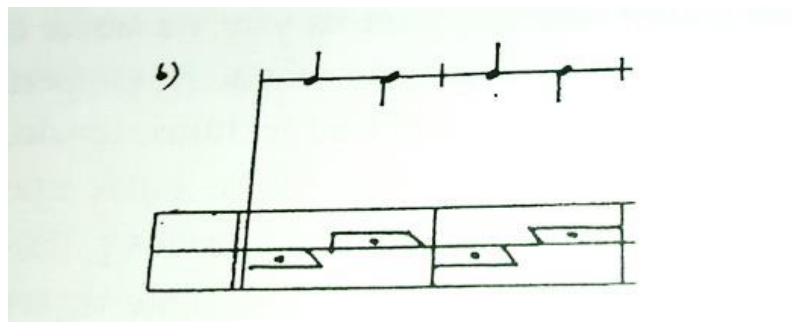
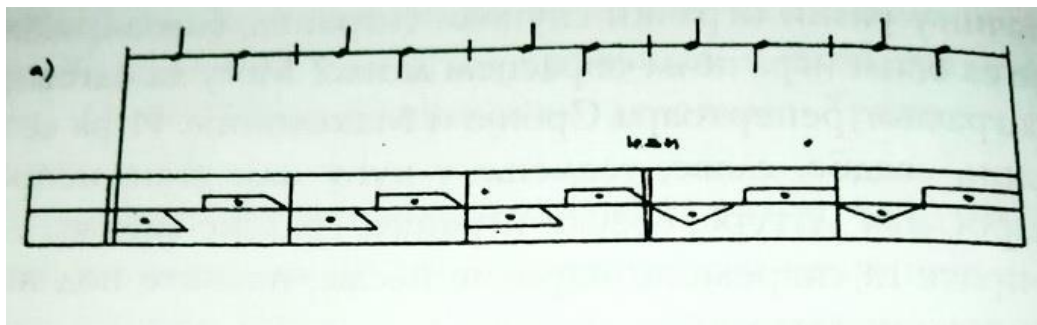
¹²⁶ Васић, Оливера: „Тротактни играчки образац у орском наслеђу Јужних Словена“, in: Dies., *Етнокорологија. настајање*, Арт график, Београд, 2005, S. 57.

„Über dieses Tanzschema gibt es verschiedene Meinungen. Nach der Vermutung von Danica und Ljubica Janković ist es das Tanzform Balkans und trägt in manchen Gebieten Serbiens den Namen *balkanka*. Nach Behauptungen anderer Autoren sollte man die Herkunft dieses Schemas in griechischen Tänzen suchen. Sie setzen voraus, dass es griechische Bewohner der serbischen Siedlungen in unsere tänzerische Tradition eingebracht haben. Diese Behauptung sieht nicht unlogisch aus, wenn man weiß, dass Serben seit ihrer Ankunft auf den Balkan unter griechischem Einfluss sowohl in Bezug auf die materielle und geistige Kultur als auch auf das künstlerische Schaffen standen. Dennoch macht dieses Tanzschema die grundlegende tänzerische Vorstellung in Montenegro, Herzegowina, Bosnien, Lika, Vrljica, Dalmatien [dinarische Gebiete Kroatiens, Bemerkung der Autorin] aus, genauer gesagt, es ist das grundlegende Tanschema der *dinarischen Bevölkerung*. Es gehört zu den ältesten Schemata der Welt, sodass die Behauptung der Schwestern Janković viel akzeptabler wird, vor allem weil der Balkan jahrzehntelang eine Brücke zwischen Levante und Europa darstellt.“- Васић, Оливера: „Постојаност играчког обрасца. снага традиције или немаштовитост њених носилаца“, in: Dies., *Етнокорологија. настајање*, Београд: Арт график, 2005, S. 6.

¹²⁷ *Stumme* oder *taube* Tänze gehören zur ältesten Schicht der balkanischen Tänze. Sie sind ein Teil des Unterhaltungsrepertoire und ihre Begleitung macht nur der Klang/Rhythmus der Schritte und das Gerassel des Schmucks aus. In diesen Tänzen gibt es einen „Dirigenten“, der den Tanz kontrolliert und unterschiedliche Befehle in Bezug auf die Beschleunigung des Tanzes, Vermehrung der Schritte und Takte, Sprünge, Veränderung der Richtung und Form des Tanzes gibt, aber auch auf die „Verdrehung des Kolos“ (Tänzer drehen sich so, dass ihre Rücken in der Richtung des Kreiszentrums positioniert sind).

Kolanje ist ein Begriff, der für das Tanzen im Reigen verwendet wird, das nur das Singen begleitet (ohne Instrumente). Diese Tänze sind auch älterer Herkunft und bekommen ihren Namen nach dem ersten Vers des gesungenen Lieds. Sie können nur von Frauen (das ist der häufigste Fall), nur von Männern oder von beiden Geschlechtern gemeinsam aufgeführt werden.

¹²⁸ Васић: „Тротактни играчки образац у орском наслеђу Јужних Словена“, S. 59.



Abbildungen 9, 10, 11: Entwicklung des dreitaktigen Tanzschemas *Balkanka* (aus: Васић, Оливера: „Тротактни играчки образац у орском наслеђу Јужних Словена“, in: Dies., *Етнокорологија. настајање*, Арт график, Београд, 2005, S. 60).

2. 3. 3 Das Publikum als ein Faktor der Traditionsumgestaltung

Musik und Tanz gelten als vereinheitlichte Aktivitäten, die in Raum und Zeit stattfinden. So *vereinigt* und *durcheinander bedingt* werden sie von zahlreichen inneren und äußeren Faktoren bestimmt, die ihren Ausdruck gestalten und sie im Vergleich zu anderen Aufführungen unter diesen Umständen unwiederholbar machen.¹²⁹ Tänzer auf der Bühne, als aktive Schöpfer des Tanzes, stellen eigenartige *Vermittler der Botschaft* dar. Neben der Darstellung des Tanzes an sich und der Vermutung, dass sie selbst ihn genießen, haben sie gleichzeitig auch klar definierte Absichten und Ziele der Aufführung.

Diese Absichten und Ziele sind üblicherweise an **das Publikum** gerichtet, das der *Empfänger der Botschaft* ist. In Abhängigkeit von ihrer Deutung und der Reaktion auf die Botschaft, die der Tanz vermittelt, bekommen auch Träger der Botschaft bzw. Tänzer eine Rückmeldung und schätzen ein, ob sie ihr Ziel erfüllt haben. Auf diese Weise gewinnt auch das Publikum an Bedeutung als ein anscheinend passiver Teilnehmer am Geschehen, und nimmt aktiv teil daran, was und wie getanzt wird bzw. am *Repertoire* selbst. Wenn die Antworten der Gesprächspartner bezüglich des Publikums und seiner Reaktion generell betrachtet werden, lässt sich eine Einteilung in zwei Gruppen machen.

Die erste Gruppe der Antworten bezieht sich auf die Erscheinung des Publikums bzw. der *Quantität*. Haltungen zu dieser Frage sind nicht gleich und die Meinung herrscht vor, dass früher das Interesse und das Besuchen des Publikums größer waren. Dies ist teilweise mit einer generellen Verminderung des Interesses für die Beschäftigung mit der Folklore bzw. mit der Verringerung der Mitgliederzahl verbunden. Auch interessant ist die Angabe, dass das Interesse nach Meinung von Leitern der Vereine vom Territorium der Stadt noch immer hervorragend ist, und dass alle Plätze im Saal problemlos besetzt werden (ungeachtet dessen, ob Benefizkonzerte sind oder ob das Geld von Tickets zum Verein selbst geht). Dörfliche Vereine haben Probleme mit der Aufrechterhaltung der Tanzpraxis und mit verringertem Interesse, wenn man die wesentliche Verminderung der Bevölkerungszahl und der Menge von Jugendlichen in Dörfern betrachtet.

¹²⁹ „As a performance art, dance by its nature conditions that we perceive each performance as a new field experience and that we try, in the context of the performance, to comprehend on an equal footing the message of all the participants in the event, as the consequence of mutual activities. The performers and the onlookers may be the same, the location of the performance, too, but the time and the conditions, the mood during the performance, and the existing energy are always unique and different in some aspect or, in a word, inimitable. It is through that that the unique nature of the emotions is achieved. The sense and the force of the message differ each time.“- Zebec, Tvrtko: „Experiences and dilemmas of Applied ethnochoreology“, in; *Narodna umjetnost* 44/1 (2007), S.10.

Die zweite Gruppe der Antworten bezieht sich auf den *Geschmack* des Publikums bzw. darauf, wie zufrieden die Zuschauer mit dem dargestellten Programm und den Choreografien sind. Hier waren, wie erwartet, alle Antworten mehr als positiv. Viele Gesprächspartner haben die Tatsache betont, dass das Publikum immer *sehr zufrieden*, *besonders zufrieden*, *begeistert* ist, aber auch dass sie *immer mit einem Applaus*, sogar auch *mit Bravorufen belohnt* werden!

Neben vielen Gründen für solche (in manchen Fällen auch übertriebene) Reaktionen ist auch die Tatsache wichtig, dass das Publikum bei Auftritten von Ensembles meistens Eltern und Verwandte der Tänzer ausmachen. So wird erwartet, dass Tänzer auf der Bühne eine herzliche Unterstützung vom Publikum bekommen. Es wurde auch erwähnt, dass das Publikum so reagiert, weil „das Volk das Tanzen mag“, „es mag, sich schön zu fühlen“ und „dies alles ein schönes Erlebnis ist“ (siehe 4. Interview). Künstlerische Leiter sowie Tänzer selbst erwarten genau solche Reaktionen im Sinne einer Bestätigung ihrer Arbeit und der Qualität des dargestellten Tanzes. Ebenso sind sie sich des *Geschmacks* des Publikums bewusst bzw. dessen, in welcher Richtung sie ihre szenische Darstellung entwickeln sollten, damit die erwartete Unterstützung nicht ausbleibt. Obwohl das Publikum nur einmal als Faktor erwähnt wurde, der die Veränderungen im gegenwärtigen Tanzen beeinflusst, habe ich in fast allen Interviews in irgendeinem Zeitpunkt die Feststellung gehört, dass etwas gerade wegen des Publikums gemacht oder verändert wird, weil es dies „sucht“ und „verlangt“. Diese Modifikationen beziehen sich vor allem auf *die Stilisierung* selbst, bzw. wie sie üblicherweise perzipiert wird, aber auch auf **die Verbesserung** der szenischen Darstellung des Tanzes!

Hier wurde jetzt die bereits dargestellte These bestätigt, dass das Publikum von seiner Position das Tanzen selbst, die Veränderungen und das Repertoire *aktiv* beeinflusst. Genau das Repertoire ist das, was vorwiegend nach dem Geschmack des Publikums ausgewählt wird. So wird daran gearbeitet, dass Choreografien *dynamisch* und *attraktiv* für Zuschauer werden. Die Folge dieser Haltung der Choreografen ist auch die Auswahl der Tänze/Tanzketten, die:

1. ein **schnelleres** Tempo des Aufführens,
2. technisch **komplexere** choreologische Schemata,
3. **dynamische** und auch **komplexere** Tanzformen,
4. **betontere** Trachten und visuell-szenische Effekte haben.

Ungeachtet dessen, ob sie nur vom Publikum oder von Tänzern selbst stammen, beeinflussen diese Anforderungen wesentlich das Aussehen des Repertoires und die Vertretung bestimmter Tanzketten. In diesem Sinne haben sich Tänze aus verschiedenen Regionen in südöstlichem Serbien unzweideutig als die populärsten gezeigt (die das Publikum auch am besten kennt bzw. größtenteils richtig identifizieren kann). Genau diese Tänze füllen alle obengenannten Kriterien aus und befinden sich auf der Spitze der Liste von Lieblingstänzen auch bei Choreografen und Tänzern selbst.¹³⁰

Das Problem entsteht in diesem „Teufelskreis“, wo Choreografen und das Publikum auf eine bestimmte Weise einander zufrieden machen. Wenn man dazu noch die generalisierte Haltung hinzufügt, dass keine von ihnen das formale Wissen und die Ausbildung hat (wenigstens durch die Medien), bekommt man jeglichen Mangel an Kriterien und an vernünftigem kritischem Denken, und einem droht die Gefahr, dass alles in eine vollkommen falsche Richtung geht!¹³¹

Wie der kroatische Ethnochoreologe Tvrtko Čubelić im fernen Jahr 1964 feststellt:

„Das Schaffen der Choreografien in der heutigen Zeit ist meistens einseitig und gleich. Aus diesem Grund ist es verständlich, dass das Niveau der Kritik beim Publikum unentwickelt blieb.“¹³²

¹³⁰ Im Zeitraum von 2010 bis 2011 hat die Ethnochoreologin Maja Krasin eine einzigartige Untersuchung über die Darstellung des traditionellen Tanzes auf der Bühne durchgeführt, wobei sie den Akzent auf den Geschmack und die Kenntnis der Tänze seitens des Publikums und der Tänzer selbst gesetzt hat. Ihre statistischen Angaben und Schlussfolgerungen bestätigen alles, wovon die Rede in diesem Teil der Arbeit war, weshalb ich nur manche interessante Aspekte in Bezug auf den Geschmack des Publikums hervorheben werde: 1) der größte Teil des Publikums besucht diese Konzerte, weil jemand sie auf der Bühne aufführt (62,3%); 2) sie mögen am meisten Tänze aus Südostserbien (48,4%), und erst dann kommt Zentralserbien mit 16% usw.; 3) während das Publikum über andere Regionen allgemein spricht (Tänze aus Šumadija, Tänze aus Vojvodina), kann es in Südostserbien sogar 18 Bereiche erkennen; 4) sie mögen Tänze aus Südostserbien, weil sie temperamentvoll, schnell, dynamisch und attraktiv sind usw.- Красин, Мaja: „Традиционална игра на сцени“, in: *Етнолошко-антрополошке свеске* (2011), S. 105-121.

¹³¹ Im dritten Interview prahlt der Gesprächspartner mit der Tatsache, dass sein Verein „ein geschultes Publikum“ hat, und nicht wie manche andere, die sich so benehmen, als ob sie „auf einem Fußballspiel wären“! Obwohl sich diese Feststellung nur auf die Bennisregeln bezieht, und nicht auf die richtige Informiertheit über die Tanzpraxis und ihre Qualität, sondern in seiner folgenden Aussage, verneint dieser Gesprächspartner sich selbst, wenn er sagt, dass „wenn es um Folklore geht, werden sie auch mit Bravorufen belohnt“, was er offensichtlich als lobenswert findet, sogar als eine wünschenswerte Art des Benehmens!- Todosijević, Goran: persönliches Interview geführt von Interviewerin Valentina Miljković, Audioaufnahme, Žabare (Serbien), 12. Juni 2019, Übersetzung durch die Verfasserin.

¹³² Čubelić, Tvrtko: „Šta je dosad izostavljeno u scenskom izvođenju narodnih plesova“, in: *X kongres SUFJ. Cetinje 1963. godine*, Cetinje: 1964, S. 243, zit. n. Ebd., Красин, Мaja: „Традиционална игра на сцени“, S. 118.

2. 4 Jugendliche und ihr Beitrag zur Tradition

Wenn man die gegenwärtige Tanzpraxis und kulturell-künstlerische Vereine in Serbien betrachtet, sieht man, dass ihre Träger zur jüngeren Population gehören – durchschnittliches Alter: 15-30 Jahre. Diese Population machen Mitglieder der Folklore-Vereine und ihre Tänzer bzw. die wichtigsten Darstellungsensembles aus. Sie nehmen meistens am Schaffen der Choreografien nicht aktiv teil, aber sie beeinflussen relativ durch ihre Haltungen und Wünsche die Auswahl der Tanzketten, die sich im Repertoire ihrer Vereine befinden.

Im nächsten Kapitel wird die Rede von Jugendlichen als **passiven** und **aktiven** Trägern der Tradition sein. Im ersten Fall sind sie *Empfänger*, da sie von ihren künstlerischen Leitern/Choreografen gelehrt und gestaltet werden. Im anderen Fall sind sie *Vermittler*, da sie bei Auftritten tänzerische Tradition unmittelbar darstellen und für die Kontinuität in ihrem weiteren Transfer notwendig sind. Ebenso werden Veränderungen beobachtet, die im Hinblick auf die volkstümliche Tanzpädagogik, die Anfänge des Tanzens und das Interesse der Jugendlichen passierten, wobei das Letztere dafür ausschlaggebend ist, damit diese Praxis überhaupt eine Zukunft hat.

2. 4. 1 Die Volkstümliche Tanzpädagogik und Anfänge des Tanzens

Was ist die volkstümliche Tanzpädagogik? Wie manifestierte sie sich in der traditionellen serbischen Kultur und gibt es sie heute? Wie und wann begann man mit dem Lernen des Tanzens? Dies sind nur manche Fragen, die sich selbst ergeben, wenn man die Tatsache berücksichtigt, dass Volkstänze als eine Form der immateriellen/geistigen Kultur mündlich übertragen werden mussten. Die mündliche Überlieferung, vor allem in der Zeitspanne, als es keine Möglichkeiten für die permanente Aufzeichnung der Tänze gab, hatte ihre Vorteile und Nachteile. Die Vorteile beziehen sich auf größere Freiheit bei der Interpretation und Bereicherung der Tänze (Schöpfung mehrerer Varianten des choreologischen Schemas, das mit einem Typ der Tänze verbunden ist, Arten der Verzierung von Tänzen). Das weniger Erwünschte hängt mit dem Verlassen auf das Gedächtnis und mit der Fähigkeit zusammen, diese Tänze möglichst treu zu vermitteln. Wie es sich bemerken lässt, sind diese zwei Blickwinkel gegensätzlich und überlappen sich sogar teilweise im Teil,

der sich darauf bezieht, ob *die Veränderung* der Tänze etwas Gutes oder etwas Schlechtes ist. In beiden Fällen hatten dafür *volkstümliche Tanzpädagogen* das Verdienst.

Ein Pädagoge für Volkstänze konnte in der Vergangenheit jedermann sein: ein Schullehrer, ein Mitglied der engeren oder weiteren Familie, ein Nachbar oder Bekannter, der für sein gutes Tanzen bekannt ist u. ä. Diese Tanzlehrer hatten keine formale Ausbildung und vermittelten ihre Kenntnisse und Fähigkeiten oft unbewusst. Wenn wir nämlich auf die Bedeutung zurückkommen, die der traditionelle Tanz (insbesondere *das Kolo* als eine soziale Kategorie und öffentliche Zusammenkunft einer Gemeinschaft) in der Vergangenheit hatte, kommt man zur Schlussfolgerung, dass Kinder sehr früh mit dem Lernen der Tänze begonnen haben: teilweise allein, durch das Beobachten und Nachahmen der Älteren, aber zum Teil auch in der Schule, als manche Lehrer ihnen ihre Kenntnisse vermitteln wollten.

Wie sich die Gesprächspartner in den Interviews über ihren Anfängen im Tanzen geäußert haben, haben sie selbst teilweise in der Schule mit dem Lernen begonnen, von ihrem Lehrer oder Sportlehrer, im Grundschulalter (7-15 Jahre; 1., 3., 8. Interview). Ein anderer Teil von ihnen hat zum ersten Mal in einem kulturell-künstlerischen Verein zu tanzen begonnen, im Alter von 14 bis 16 Jahre (2., 4., 6., 7. Interview). Die Ausnahme ist D. Nikolić (5. Interview), künstlerischer Leiter des Vereins „14. Oktober“, der mit dem Lernen des Tanzens in seiner Familie begonnen hat, im Alter von ungefähr 9 Jahren. In Bezug auf sein Geburtsjahr (1938) lässt sich dies in den Kontext der Vergangenheit setzen und so kann im Zusammenhang mit anderen, jüngeren Gesprächspartner geschlossen werden, dass sich der Kontext des Lernens verändert hat.¹³³

Wenn davon die Rede ist, wann man mit dem Lernen der Tänze begann, sind die Angaben aus der Literatur verschieden und das war eine individuelle Sache, aber üblicherweise nicht früher als 5-6 Jahre, wobei man darunter das Tanzen der Kinder in der Öffentlichkeit nicht verstand. Früher wurde der Akt des „Eintanzens“ (des ersten Eintritts in das *Kolo*) streng durch das Alter des Tänzers bestimmt, und Kinder gehörten nicht zum

¹³³ „Kinder lernten das Tanzen meistens auf der Weide mit Schafen, während sie sich an einen kleinen „cerić“ hielten [kleiner Stock, Bemerkung der Autorin] und eine von bekannten Melodien sangen, wobei sie hupfend und springend die Tanzbewegungen der Älteren nachahmten. Die Mehrheit der Tänzer erwähnte diesen Stock als den ersten Tanzpartner, woher auch das folgende Lied stammt:

*Oj, ceriću lisnati,
Nauči me igrati,
Ja ću tebe pevati.*

*[dt.: O kleiner Stock voll Blätter,
Lehr' mich tanzen,
Ich lehr' dich singen]*

Interessant ist die Erzählung von Randel Vukojić aus Lomnica über sein Lernen der Tänze. Sein erster Lehrer war der dörfliche Dudelsackspieler, den ihn als sechsjährigen Jungen, wahrscheinlich scherzend, ihn dazu gezwungen hat, den Sack auf dem Instrument zu blasen, sodass er dadurch verdient, dass dieser für ihn kostenlos spielt.“- Михаиловић / Миљковић: „Народне игре у Левчу и Грузи“, S. 148.

Reigen neben Jugendlichen und Erwachsenen. Deshalb lernten sie mit einem Abstand, durch die Beobachtung und Nachahmung der Erwachsenen oder im geschützten, privaten Raum. Wenn ein Gemeinschaftsmitglied für das Tanzen im Reigen reif genug war, bedeutete dies dann auch einen Initiationsakt und eine Ankündigung der Reife, die für die Heirat notwendig war (bei Mädchen passierte das ungefähr im 15. oder 16. Lebensjahr):

„Der erste öffentliche Eintritt in das Kolo stellt ein wichtiges und festliches Ereignis dar, aber gleichzeitig auch einen Übergang von der Welt der Kinder in die Welt der Erwachsenen.“¹³⁴

Die heutige Praxis in kulturell-künstlerischen Vereinen unterscheidet sich wiederum in Abhängigkeit davon, ob sie sich in dörflicher oder städtischer Umgebung befinden. In dörflichen Vereinen, in denen lokale Jugend tanzt, ist es häufig der Fall, dass Kinder deutlich früher mit dem Tanzen bzw. mit dem Lernen der Volkstänze beginnen. Dies ist verständlich, weil dörfliche Population wesentlich kleiner ist, weshalb es fast keine Selektion gibt, sondern es tanzen alle, die das wollen. Dank der Tatsache, dass fast alle Dorfbewohner in einem Zeitpunkt Mitglieder des lokalen Vereins waren, wird dies auch auf jüngere Generationen übertragen, sodass Eltern kaum erwarten können, dass auch ihre Kinder Folklore tanzen.

Städtische Vereine haben eine viel größere Auswahl und ihre Mitglieder sind sowohl Kinder aus Dörfern als auch Kinder aus der Stadt. Diese Vereine haben meistens Kinder im Alter von 8 oder 9 Jahren als Mitglieder, aber auch ein bisschen ältere Kinder, von 10 bis 12 Jahre. Wie die Gesprächspartner selbst sagen, ist dies das beste Alter für den Anfang mit dieser Beschäftigung, bezogen auf die körperliche und psychische Reife der Kinder. D. Nikolić, dessen jüngste Mitglieder zwischen 10 und 12 Jahren alt sind, behauptet, dass sie früher auch jüngere Anfänger hatten, die 8 Jahre alt waren, und auch dass sie seit relativ kurzer Zeit ein spezielles Kinderensemble¹³⁵ haben.

¹³⁴ Ebd., S. 99.

¹³⁵ Obwohl das Alter der Tänzer relativ jung ist, müssen Anfänger einen bestimmten Zeitraum des Lernens ohne Auftritte und Gelegenheiten für das öffentliche Tanzen durchlaufen, während der Leiter die Entscheidung trifft, ob das Kind vorbereitet ist. Manchmal dauert es auch mehrere Jahre, bis jemand Teil eines ständigen oder Hauptensembles eines Vereins wird. Diese Praxis war bis ungefähr 2000er Jahre üblich, als es sehr populär geworden ist, dass auch Kinder bzw. Ensembles des viel jüngeren Alters auftreten.

Es ist eine Vermutung, dass auf diese Veränderung auch die Tatsache Einfluss ausgeübt hat, dass es immer weniger Interesse für die Folklore gibt, sowie dass dies wegen der Erwartung der Eltern gemacht wurde, die möchten, dass ihre Kinder sofort auftreten, insbesondere wenn man eine Mitgliedschaftsgebühr für das Lernen des Tanzens in einem Verein bezahlt!- Nikolić, Dragoslav: persönliches Interview geführt von Interviewerin Valentina Miljković, Audioaufnahme, Kruševac (Serbien), 13. Juni 2019.

Im Unterschied von städtischen Vereinen und in Abhängigkeit von der Mitgliederzahl haben kleinere dörfliche Vereine nicht mehrere Ensembles, sondern alle Kinder tanzen gemeinsam, und die Jüngsten werden häufig an Enden des Halbkreises gestellt, wodurch sie mehr an Bedeutung gewinnen.

Volkstänze befinden sich nicht im öffentlichen Curriculum der vorschulischen Einrichtungen oder Grundschulen, sodass diese Art der Vermittlung eine freie Wahl der Erzieher und Lehrer blieb. Was die Familie betrifft, haben Kinder jetzt meistens keine Gelegenheit, das Tanzen im Reigen im privaten Raum zu sehen, sondern passiert das auf verschiedenen Familienfesten, die einen öffentlichen Charakter haben. Dennoch gibt es im Unterschied von früheren Zeiten keine Regeln mehr über das Alter (die Geschicklichkeit der Tänzer) und das Verbot, dass jemand deswegen am gemeinsamen Tanzen teilnehmen nicht darf.

Die meist vertretene Art der Vermittlung des Tanzens sind heute auf jeden Fall gerade amateurhafte Folkloreensembles, aber Choreografen/künstlerische Leiter sind nicht dasselbe wie alte Volkspädagogen.

- 1) Der erste Grund dafür liegt in der Tatsache, dass diese Älteren **aktive Träger** des traditionellen Tanzes in seinem originalen Kontext waren, während die Heutigen im Rahmen der **Produktion kulturell-künstlerischer Vereine** gelernt und daran teilgenommen haben.
- 2) Die zweite Ursache ist die Frage der Verarbeitung: Während die Ersten **ausgeprägte Individuelle Personen** waren, die das Tanzen im Rahmen des kollektiven Stils bereichern, beschäftigen sich die Letzteren mit der einfachen Wiederholung/**Reproduktion** (und dem Bestehen) auf einer genau definierten Art des Tanzens und des Stils, die in allen gegenwärtigen Vereinen präsent ist und da ist es keine Rede mehr vom Individualismus.¹³⁶
- 3) Der dritte, und nicht am wenigstens wichtiger Faktor ist **das Geld**. Obwohl die amateurhafte Praxis mit der freiwilligen, kostenlosen Teilnahme ihrer Akteure verbunden ist, bezahlt die Jugend in Vereinen (besonders in städtischen) das Lernen der Tänze, während künstlerische Leiter fast ausnahmslos eine gewisse finanzielle Kompensation für ihre Zeit und Arbeit bekommen, was früher unvorstellbar war. Dies hat sicher längerfristige Folgen für die Beziehung Lerner-Lehrer, insbesondere im direkten Kontakt und in der Kommunikation, aber das ist Gegenstand einer anderen Untersuchung.

¹³⁶ Auf dieser Stelle wird eine bestimmte Einschränkung in Bezug auf die früher angeführte Feststellung gemacht. Obwohl tänzerische Schemata und der Stil meistens sehr ähnlich sind, gibt es doch einen bestimmten *stilistischen Stempel*, den angesehene gegenwärtige Choreografen beim Schaffen der eigenen/neuen Tanzketten hinterlassen. So sind sie imstande, unter sich und ohne zu wissen, wer hinter welcher Choreografie steht, meistens nach der Art ihrer Komposition (Reihenfolge der Tänze, Stil und Bilder, die bei Veränderungen vorkommen, dann Verwendung der Lieder, Bräuche usw.), zu bestimmen, wem welche Choreografie gehört.

2. 4. 2 Das Interesse der Jugendlichen, früher und heute

Was das Interesse der Jugendlichen für diesen Teil der serbischen Tradition betrifft, muss man auch hier vom Kontext ausgehen, in dem das Tanzen früher vorkam, bzw. von der Tanzpraxis heute. Es wurde mehrmals hervorgehoben, welche Rolle *das Kolo* für die Sozialisation der Jugendlichen hatte. Allgemein gesagt waren Jugendliche für die breitere Gemeinschaft, zu der alle außerhalb des Familienkreises gehörten, bis zum reifen Alter für den Eintritt in *das Kolo* unsichtbar, bzw. als ob sie überhaupt nicht existierten. Erst nach ihrer Reife und Annahme in *das Kolo* haben junge Menschen durch das Kennenlernen und die Auswahl der künftigen Ehepartner (auch meistens im *Kolo*) ihre Bereitschaft angekündigt, mündige Mitglieder der Gemeinschaft zu werden.

Die Situation heute ist in vielerlei Hinsicht unterschiedlich. Es ist eine Tatsache, dass die gegenwärtige Lebensart und die Veränderung des Lebensstils (vor allem die Verringerung der Unterschiede in der Relation Dorf-Stadt) dazu geführt haben, dass viele Formen der Tradition, die in der Vergangenheit mandatorisch waren, jetzt *archaisch* und *unangepasst* werden. Ebenso kam es neben der großen Migration der Bevölkerung nach Städten wegen des Konformismus und leichteren/besseren Lebensbedingungen dazu, dass *die Ästhetik der Population* auch einen großen Grad der Verschmelzung erlebte. So entstanden hybride dörflich-städtische, *neukomponierte* Formen der Kultur, insbesondere der Musik, die heute in Serbien ein dominantes Genre darstellt.

Die Dörfer ahmen heute meistens den Städten nach, genauso wie dörfliche Vereine den größeren, städtischen Vereinen nachahmen. Während Mitglieder der dörflichen Vereine lokale Bewohner sind, gehört zu städtischen Vereinen in Kruševac gleichmäßig die Jugend aus beiden Milieus. Interessant ist das Beispiel des jüngsten Vereins FA *Lazarica*, der zehn Jahre existiert, aber nicht auf dem Territorium der Stadt entstanden ist, wo er jetzt tätig ist.

Dieser Verein deckte drei Dörfer in der näheren Umgebung von Kruševac (ungefähr 10-15 km entfernt), aber seine Leiter haben eingeschätzt, dass es besser ist, den Sitz des Vereins in die städtische Umgebung zu verlegen. Dies bedeutete automatisch, dass junge Tänzer, welche den wichtigsten Teil des Vereins ausmachen, bedingt sind, zu Proben zu reisen, und im Laufe der Zeit wurde die Mitgliedschaftsgebühr eingeführt. Dieses Beispiel wird als Erstes angeführt, weil es sich in allen Gesichtspunkten von anderen Vereinen unterscheidet, und sein künstlerischer Leiter selbst sagt, dass „das Interesse nie größer war“, bzw. dass die Anzahl der Mitglieder immer größer wird.

Wenn man alle genannten Umstände berücksichtigt, ist es nicht überraschend, da sich dieser Verein im Stadtzentrum befindet, dass er Schulkinder aus beiden Milieus (städtischem und dörflichem) versammelt hat, und dass er eine gute Zusammenarbeit mit der Stadtverwaltung hat, sodass er auch finanziell unterstützt wird, obwohl dies der einzige Verein ist, der Mitgliedschaftsgebühren hat. Alles das spiegelt sich positiv auf die Qualität der Arbeit im Verein wider.¹³⁷ Weiter hat solche Arbeit auch häufigere Auftritte bedingt, sowohl lokal als auch außerhalb des Landes, sodass sich Eltern oder Kinder logischerweise für diesen und nicht für einen anderen Verein entscheiden, sogar wenn er sich im Ort befindet, wo sie leben.

Alle anderen Gesprächspartner haben sich meistens negativ geäußert, wenn es sich um das Interesse der Jugendlichen für die Folklore unter heutigen Bedingungen handelt. Als die häufigste Ursache wird Technologie genannt sowie die Tatsache, dass junge Menschen heute weniger diszipliniert und gewidmet sind, bzw. dass sie sich mehr mit dem Internet beschäftigen.¹³⁸ In diesem Sinne wird der technologische Fortschritt als ein schlechter Einfluss auf junge Generationen angesehen. Hier wird jetzt die Folklore in den Kontext der pädagogisch-korrektiven Praxis gesetzt, die moralische Werte entwickeln und eventuell Jugendliche von der Straße entfernen sollte.¹³⁹

Noch ein interessanter Grund erschien in den Interviews, und zwar der Fußball. Wie Goran Todosijević (Gesprächspartner im 3. Interview) sagt:

„Kinder interessiert das nicht mehr, wie früher, sie beschäftigen sich mit anderen Sachen, und die Eltern nähern sie diesem Gebiet nicht sie schubsen sie in eine andere Richtung, wo man mehr Geld verdienen kann, sagen wir mal konkret – Fußball [...]“.¹⁴⁰

¹³⁷ Hier wird das Bezahlen der Urheberrechte für Choreografien (was am Anfang nicht der Fall war) oder des Engagierens von Fachleuten gemeint, die Seminare in Vereinen halten bzw. ihre Choreografien aufstellen. Ebenso ist dieser Verein einer der seltenen, die ein ständiges Orchester haben (es besteht teilweise auch aus Jugendlichen bzw. Schülern der Musikschule der Sekundarstufe).

¹³⁸ Auch die Folklore in Serbien ist ein Teil der Tradition, zu dem ein Teil der Bevölkerung (in diesem Teil die Jugend) eine ambivalente Beziehung hat. Einerseits gibt es eine Gruppe, die ein etwas entwickelteres Bewusstsein über die Bedeutung der Folklore als einen Teil der Tradition hat, der bewahrt werden sollte, während die andere Gruppe eine unterschätzende Haltung hat und Folklore als ein Symbol für alles das betrachtet, was mit der „dörflichen Kultur“ verbunden ist und im Gegensatz zu globalen Trends steht.

¹³⁹ Diese Rolle der Folklore hat auch D. Nikolić (5. Interview) hervorgehoben, wobei er sagt, dass „dort gelernt, erzogen wird und (Kinder) von Lasten entfernt werden“, und dass „Kinder heutzutage von zahlreichen schädlichen Einflüssen gefährdet sind“. Dieser künstlerische Leiter sagt auch, dass er ebenso die Leistung seiner Tänzer in der Schule berücksichtigt, bzw. dass er nicht erlaubt, dass „Kinder tanzen, wenn sie schlechte Noten haben.“ – Nikolić, Dragoslav: persönliches Interview geführt von Interviewerin Valentina Miljković, Audioaufnahme, Kruševac (Serbien), 13. Juni 2019, Übersetzung durch die Verfasserin.

¹⁴⁰ Todosijević, Goran: persönliches Interview geführt von Interviewerin Valentina Miljković, Audioaufnahme, Žabare (Serbien), 12. Juni 2019, Übersetzung durch die Verfasserin.

Hier gibt es den finanziellen Faktor, der dem Amateurismus direkt entgegengesetzt ist, als eine Praxis, die auf dem Enthusiasmus beruht, ohne Entgelt. Ebenso hebt Slobodan Simić die Tatsache hervor, dass „es keinen Amateur-Geist, keinen Enthusiasmus mehr gibt! Das alles ist irgendwie gezwungen!“, genauso dass Kinder „inert geworden sind, keinen Geist, keinen Willen, Wunsch haben [...]“.¹⁴¹

Als einer der wichtigsten Faktoren, welche die Entscheidung der Jugendliche beeinflussen, sich mit der Folklore zu beschäftigen, kommen **Gastauftritte** bzw. Auftritte außerhalb des Wohnortes und besonders im Ausland vor. Die Gesprächspartner heben dieses Segment als wichtig hervor und erinnern sich gerne an ihre Tourneen, als sie selbst Tänzer waren. Obwohl die Finanzierung solcher Reisen meistens auf Kosten der Eltern passiert (meistens werden Reisekosten bezahlt, während sich Leiter der Vereine um Unterkunft kümmern: Von Gastgeberfamilien, bei welchen sie als Gäste empfangen werden, bis zu schulischen Sporthallen, die für Übernachtungen ausgestattet werden u. ä.), ist dies vielleicht das größte Motiv, dass sich Jugendliche heute mit der Folklore beschäftigen. Es ist eine ganz andere Sache, dass manchmal die besten Tänzer wegen fehlenden Finanzen auf solche Gastauftritte verzichten müssen (die auch häufig stattfinden können, sodass die Kosten wesentlich größer sind).

Der zweite Faktor, der am Anfang vielleicht ausschlaggebend ist, wenn es sich um die Entscheidung handelt, dass Kinder mit dem Folkloretanzen beginnen, sind ihre **Eltern**. Auch wenn Ursachen dafür unterschiedlich sein können, werden Folgende als die häufigsten hervorgehoben: a) ein Elternteil war selbst Tänzer/Mitglied eines kulturell-künstlerischen Vereins; b) Eltern stammen aus einem Dorf, sodass die Folklore eine Art der Verknüpfung mit der ehemaligen Umgebung ist; oder eine Kombination der beiden Faktoren. Da sich bemerken ließ, dass Jugendliche mit dem Tanzen im Alter von 7 bis 12 oder 15 Jahre beginnen, wird es deutlich, warum Eltern einen so großen Einfluss haben, wenn es um die Anleitung der Kinder zu dieser Praxis geht. Es kommt aber auch vor, dass ein Kind kein Talent für das Tanzen hat (meistens handelt es sich dabei um ein weniger entwickeltes Gefühl für den Rhythmus oder um etwas schlechtere Motorik), aber es wird trotzdem für längere Zeit das Mitglied eines Ensembles. Dennoch ist es eine Tatsache, dass Kinder, da sie im Laufe der Zeit selbstständiger und sich ihrer Wünsche und Meinungen der Gleichaltrigen mehr bewusst werden, nach einer längeren Reihe von Jahren das Tanzen verlassen. Die Mehrheit der Jugend

¹⁴¹ Simić, Slobodan: persönliches Interview geführt von Interviewerin Valentina Miljković, Audioaufnahme, Kaonik (Serbien), 14. Juni 2019, Übersetzung durch die Verfasserin.

hört mit dem Tanzen nach dem Abschluss der Sekundarschule auf (das Alter von 18-19 Jahren), weil ein Teil von ihnen nach anderen Städten wegen des Studiums umzieht oder mit der Arbeit beginnt, sodass sie keine Zeit für die Folklore haben.

Am Ende dieses Kapitels, das sich mit der Beziehung der Jugendlichen zum gegenwärtigen traditionellen Tanz befasst, wird eine Digression durch das Zurückgehen in die Vergangenheit gemacht. Obwohl das Tanzen für die Annahme und Initiation der Jugendlichen in die Gemeinschaft sehr wichtig war, gab es allerdings diejenigen, die keine geschickten Tänzer waren, oder die sogar wegen ihrer Mängel und der Angst vor Auslachen oder Verspottung nur passive Zuschauer des Volkstanzes waren. Als eine Illustration für die Notwendigkeit des Tanzens der Jugendlichen im Reigen werden Teile der Volkslieder dienen, welche die Beziehung der Gemeinschaft zu denjenigen zeigen, die am Tanzen nicht teilnehmen:

*„Što igrali-živi bili!
Što stojalo- pocrkalo!“*

*[dt.: „Alle, die tanzen – sollen leben!
Die stehen – sollen sterben!“]*

(Bela Palanka, Südostserbien)

*

*„Sitno drago kamenje
Iz neba je padalo,
Te pobilo devojke
Koje stoje kraj kola
Kao krave kod tora...
... Te pobilo junake
Koji stoje kraj kola
K'o volovi kod tora“¹⁴²*

*[dt.: „Kleine Edelsteine
fielen vom Himmel
und brachten die Mädchen um,
die neben dem Kolo stehen,
wie Kühe neben dem Stall ...
... Und brachten die Helden um,
die neben dem Kolo stehen,
wie Bullen neben dem Stall“]*

¹⁴² Јанковић, Љубица С. / Јанковић, Даница С.: *Народне игре VI*, Београд: Просвета- Издавачко предузеће Србије, 1951, S. 34.

2. 5. Das Traditionalisierte vs. das Stilisierte

Das letzte Kapitel des zentralen Teils der Arbeit ist als ein kurzes Nachdenken¹⁴³ über das Erlebnis der Tanzpraxis ihrer Akteure und Zuschauer konzipiert. Obwohl Folklore heute fast ausschließlich auf der Bühne besteht, als *eine Verarbeitung* des traditionellen Tanzes, von dem sie sich wesentlich entfernt hat, trägt diese Ausdrucksform noch immer eine unzweideutige Bezeichnung der **Tradition** und stellt eine Art der Identifikation dar, sowohl der aktiven Teilnehmern als auch des Publikums. Wurde diese Beziehung durch die Stilisierung zerstört und stellen stilisierte Tänze eine Form der Kunst dar, sind manche Fragen, die im weiteren Lauf der Arbeit teilweise beleuchtet werden.

2. 5. 1 Der traditionelle Tanz als eine Identifikationsform

„Weil Musik nie harmlos ist; sie ist ein Kommunikationsmittel, das Menschen versammelt und eng verknüpft, aber auch der Indikator einer bestimmten Identität in ihrer Vielfalt, die eine wichtige Eigenschaft unserer heutigen Gesellschaft darstellt.“

Laurent Aubert¹⁴⁴

Es ist natürlich und erwartbar, dass der originale Volkstanz in der Vergangenheit ein Teil der Tradition war, der ausgeprägte regionale Merkmale trug. Es wird darüber gesprochen, dass er ein Teil des Alltagslebens war, dass er im Volk produziert wurde, und dass er den Zustand des kollektiven Geistes und Stils der Umgebung reflektierte, wo er anwesend war. Was macht den traditionellen Tanz einzigartig für einen Teil der Bevölkerung und warum sich sogar diejenigen, die am Tanzen nicht teilnehmen, in diesem Maße mit ihm identifizieren?

Es beginnt mit dem Äußeren und dem Offensichtlichsten, mit dem, was eine visuelle Vorstellung ausmacht, bzw. mit **dem Volkskostüm**. Die Volkstracht ist, in ihren Teilen und Schnitten, dann in ihren Farben, Stoffen und insbesondere in der Art der Verzierung, das, was als Erstes in dieser Praxis bemerkt wird, sogar noch bevor man mit dem Tanzen beginnt. Es gibt bedeutende lokale Unterschiede in diesen Elementen, aber auch Varianten in Bezug auf das Geschlecht, Alter, die Jahreszeit, nationale und religiöse Zugehörigkeit, Art der Darstellung usw. – auch diese Einzelheiten wurden ohne Fehler erkannt und in einen bestimmten Kontext ohne jeglichen Zweifel gesetzt. Heutzutage identifizieren Tänzer und Choreografen nur einen Teil dieses komplexen Bereichs, während das Publikum meistens nur

¹⁴³ Für eine etwas tiefere Analyse dieser komplexen Frage braucht man allerdings viel Raum, aber auch gute Kenntnisse.

¹⁴⁴ Ober, Loren: *Muzika drugih*, S. 9.

grobe, verallgemeinerte Unterschiede zwischen den Trachten der serbischen Bevölkerung im Vergleich zu anderen ethnischen Gemeinschaften macht. In diesem Sinne trägt das, was als persönlich erkannt wird, immer positive Konnotationen und das Gefühl der Zugehörigkeit zu einem Ethnos.

Der zweite Faktor, der noch nicht das Tanzen selbst ist, aber mit dem sich alle identifizieren, ist **die Musik** selbst. Das Tanzen wird obligatorisch von Musik, Liedern, Spielen oder einer Kombination von den beiden begleitet. In der Wurzel der Begleitung ist der Rhythmus, der ausgeglichene Puls, der mit Schritten und Gesten beim Tanzen übereinstimmt. So wird Šumadija durch sog. „dvojka“ bzw. eine zweiteilige Organisation des Rhythmus gekennzeichnet, während in südlichen Teilen des Landes „gemischte Rhythmen“ bzw. Verbindung und Kombination der zweiteiligen und dreiteiligen Gliederung vorherrschen (üblicherweise 7/8-Takt, mit unterschiedlicher Einteilung: 3+2+2, 2+2+3, 2+3+2). Der andere Teil der musikalischen Begleitung ist die Melodie selbst: Basis der Skalen, initiale und kadenziale Modelle, Art der Bildung von Formen und insbesondere Verzierungen. Wenn dazu auch charakteristische Volksinstrumente hinzugefügt werden, bzw. wenn die musikalische Begleitung des Tanzes durch bekannte Klänge *gefärbt* wird, bekommt man ein gesamtes Klangbild, das sich in vielerlei Hinsicht von scheinbar ähnlichen Formen anderer Völker unterscheiden kann.¹⁴⁵

Als eine letzte Form der Identifikation mit dem traditionellen Tanz werde ich seinen **Stil** anführen. Es lässt sich erwarten, dass am Anfang vielleicht charakteristische choreologische Schemata genannt werden, bzw. konkrete Tänze, die ausschließlich mit einer ethnischen Gruppe verbunden sind. Trotzdem ist dies vielleicht auch das Schwierigste für die Identifizierung im Sinne der Zugehörigkeit, weil das Tanzen auch durch Kontakte und Vermischung der Völker vermittelt wurde. So kommt es nicht selten vor, dass:

1. ein Tanz mit demselben Namen auch bei mehreren Völkern erscheint: meistens stilistisch weniger verändert, sodass sein Titel das darstellt, was zeigt, dass alle Varianten dieselbe Herkunft haben;
2. ein gleiches choreologisches Schema unter verschiedenen Namen vorkommt, jetzt im höheren Maße stilistisch verändert, vor allem im Hinblick auf die Begleitung, Art des

¹⁴⁵ Viele Instrumente auf dem Balkan gehören zu verschiedenen Völkern, aber ihre Varianten werden als *serbische, bosnische, kroatische, bosnische* usw. identifiziert. Interessant ist, dass diese Instrumente sogar nicht aus diesen Regionen stammen, insbesondere wenn es sich um Blas- oder Saiteninstrumente handelt, die meistens asiatischer Herkunft sind. Neben manchen Unterschieden bezüglich der Art der Herstellung und des Aussehens der Instrumente hat genau das, *was gespielt und wie es gespielt wird*, bzw. **das Repertoire**, das auf ihnen aufgeführt wird, auch *die Zugehörigkeit* zu einem bestimmten Volk determiniert.

Aufführens und Verzierens, sodass es komplizierter ist, die gemeinsame Herkunft zu bestimmen¹⁴⁶.

Wenn es um den Stil als *einen spezifischen Ausdruck* geht, der in die Bereiche des Psychologischen übergeht, aber auch des Physischen (weil er beim Schauen des Tanzes allerdings präsent ist), wird er beim Versuch der Aufzeichnung oder einer rationalen Gliederung häufig fluid und ungreifbar. Deshalb wird über die *serbische* Tanzart im Vergleich zum Tanzen anderer Völker allgemein gesprochen, ohne Bestimmung, was unter diesem Stil verstanden wird.

Die Mehrheit der befragten Gesprächspartner hat beim Sprechen über serbische Tänze Begriffe *unsere*, dann *serbische Tänze, traditionelle, ursprüngliche, aus unserer Region* usw. verwendet. Andererseits gibt es *ihre* oder *andere, fremde* Tänze. Ebenso haben alle beim Antworten auf die Frage *Warum sind Sie in diesem Beruf?* sehr ähnliche Antworten im Bezug auf die Liebe zur Tradition und zu serbischen Tänzen.

Wenn die Rede über die äußeren Einflüsse auf Tänze in Serbien war, kam es da zur Verwirrung und zu unterschiedlicher Deutung der gestellten Frage. Manche haben dies als eine Gelegenheit aufgefasst, zu erwähnen, dass man nicht mehr in ehemaligen jugoslawischen Republiken auftritt, und die anderen hervorzuheben, dass sie im Repertoire keine *fremden* Tänze haben, dass sie „nur Tänze aus unserer Region“ tanzen, oder dass sie sich „nur an Schritte halten, die in einer Region getanzt werden“.¹⁴⁷

Auf der Basis vom 5. Interview bekam man die Einsicht in das persönliche Erlebnis des fremden traditionellen Tanzes seitens des künstlerischen Choreografen D. Nikolić, aber auch in das Verstehen der serbischen Folklore seitens des ausländischen Publikums. Der Gesprächspartner hat meistens die Vielfalt und den Reichtum der serbischen Folklore und Tracht im Vergleich zu manchen anderen Traditionen betont. So sagt er Folgendes:

¹⁴⁶ Das Beispiel dafür befindet sich im einfachen dreitaktigen Schema für den Tanz *Balkanka* bei allen Völkern auf diesen Gebieten, aber mit einer unterschiedlichen Rolle, Begleitung, verschiedenen Varianten und Bezeichnungen. (siehe Seite 99).

¹⁴⁷ Im vierten Interview gab es die einzige konkrete Antwort auf diese Frage, wobei der Gesprächspartner erwähnt, dass es Einflüsse bzw. Ähnlichkeiten mit mazedonischen und bulgarischen Tänzen gibt [gemeint wird das Grenzgebiet Serbiens zu Bulgarien, das sog. *Šopluk*, Bemerkung der Autorin], sodass sie selbst auch „manche mazedonische Tänze getanzt haben“!- Ćirić, Predrag: persönliches Interview geführt von Interviewerin Valentina Miljković, Audioaufnahme, Žabare (Serbien), 12. Juni 2019.

Genau die Ähnlichkeit im Stil [und auch teilweise die Verflechtung der Repertoires] dieser Völker ist ein häufiger Anlass, in Kommentaren über Aufnahmen mit dem Folklore-Tanzen oft über Originalität im Tanzstil zu diskutieren, bzw. darüber, **wem wirklich diese Tänze gehören?**!

„Wenn wir ins Ausland reisen, wenn diese Menschen unsere Tänze schauen – sind sie begeistert! Und ansonsten verlangten sie die Tracht von uns, sie mochten, dass wir ihnen unsere Röcke verkaufen, ich sagte dann 'Das kommt überhaupt nicht in Betracht! Wir können Ihnen nur die Trachten schicken!'“¹⁴⁸

Über die skandinavische Folklore, die er in einem Wikinger Dorf in der Nähe von Oslo sehen könnte, sagt er:

„Das ist, unser Ensemble – sogar Kinder würden nicht tanzen! Das ist so komisch, diese Schritte – Kostüme, grau, nichts, da gibt es keine Schönheit, Blume, Kreativität in der Tanzart, aber das ist so ein Volk, so ein Land! Die Atmosphäre schuf die Folklore!“¹⁴⁹

Auf der anderen Seite hebt er serbische, rumänische, mazedonische und bulgarische Ensembles als die besten in der Welt hervor, während er in Bezug auf die russischen Tänze findet, dass sie zu viele Akrobationen und Gymnastik haben, bzw. dass sie übertrieben stilisiert sind.

Da keine Interviews mit dem Publikum und Tänzern durchgeführt wurden, lässt sich von ihrer Identifikation mit dem traditionellen Tanz nicht reden, aber eine interessante Angabe wird verwendet, die sich auf die Präferenzen des Publikums im Sinne der Selbstidentifikation bezieht: Weil nämlich eine größere Anzahl der Befragten aus Vojvodina war, haben sie im Sinne des Lokalpatriotismus, da sie spürten, inwieweit sich Tänze aus Südserbien verbreiten, hervorgehoben, dass ihnen Tänze aus Vojvodina am meisten gefallen, wobei sie auch als Ursache dafür die Tatsache anführten, dass sie „selbst auch aus diesen Gebieten stammen“!¹⁵⁰

Dies lässt sich wahrscheinlich auf einer breiteren, globalen Ebene anwenden, wenn es sich um eine Selbstidentifikation mit bekannten, nahen Elementen der Tradition handelt, die über andere Erscheinungen gestellt werden, die als eigene nicht erkannt wurden. Über die Verbundenheit von der Mentalität, Ästhetik und Kultur sagt L. Aubert Folgendes:

„Das bedeutet, dass musikalische und gesellschaftliche Strukturen eng und fest verknüpft sind, und dass wir bei jeglichem Nachdenken über die Bedeutung oder Ästhetik der Musik notwendig auf die Forschung der Mentalität angewiesen sind. Ein musikalischer Akt ist nämlich nicht ausschließlich durch seine akustischen Elemente und technischen Mittel bestimmt, die für seine Verwirklichung verwendet wurden, sondern in genauso hohem Maße durch seine Substanz und alles das, was er voraussetzt – und das sind eine gesamte **Summe von Maßstäben**, eine bestimmte gesellschaftliche und geistige Wirkung, eine bezeugte psychologische und vielleicht auch rituelle Wirksamkeit, den musikalischen Schöpfern und Empfängern traditionell zugeteilte Rollen und auch entsprechende Arten des Lernens und der Verbreitung der Musik“.¹⁵¹

¹⁴⁸ Nikolić, Dragoslav: persönliches Interview geführt von Interviewerin Valentina Miljković, Audioaufnahme, Kruševac (Serbien), 13. Juni 2019, Übersetzung durch die Verfasserin.

¹⁴⁹ Ebd.

¹⁵⁰ Красин, Мaja: „Традиционална игра на сцени“, S. 110.

¹⁵¹ Ober, Loran: *Muzika drugih*, S. 10.

2. 5. 2. Das Erlebnis des traditionellen Tanzes im Vergleich zur Stilisierung

Diese zwei nach vielen Gesichtspunkten entgegengesetzte Begriffe existieren heutzutage parallel im Diskurs der tänzerischen amateurhaften Praxis in Folkloreensembles Serbiens. Es ist eine Tatsache, dass das heutige Tanzen auf diesem originalen, *unverarbeiteten* Volkstanz basiert ist, aber dass sich seine heutige Erscheinungsform in vielerlei Hinsicht von seinem Vorbild unterscheidet. Da davon die Rede im Kapitel über die Veränderungen im *Kolo* war, wird dies hier vom Standpunkt der Schöpfer der Tänze selbst bzw. der künstlerischen Leiter – Choreografen betrachtet.

Bei der Durchführung des Gesprächs über die Auffassung des traditionellen gegenüber dem stilisierten Tanz wurde die Tatsache überraschend, dass befragte Gesprächspartner viel konkreter waren, wenn es um eine neuere Art des Tanzens ging. Die Feststellungen bezogen sich auf die Veränderungen im Tanzstil, in den Formen, in der Anwendung von szenisch-ballettischen Elementen, während sie als Ursache dafür meistens das Bedürfnis genannt haben, dass Tänze für das Publikum attraktiver und der Szene angepasst werden. Im Unterschied vom stilisierten Tanz, da er eine Aufbauform des traditionellen Tanzes ist, ist es selbstverständlich, dass grundlegende, einfachere Tanzformen erkannt und leicht identifiziert werden, die auf jeden Fall die Basis dieser Praxis ausmachen. Trotzdem haben künstlerische Leiter lange gezögert, als sie sich darüber geäußert haben, was *ein traditioneller Tanz* ist [ähnlich wie bei rituellen Tänzen, Bemerkung der Autorin], und das machten sie meistens, indem sie ihn mit dem stilisierten Tanz verglichen, und nicht durch die Hervorhebung seiner individuellen Charakteristiken.

Vielleicht am interessantesten ist die Feststellung, die sich auf der Basis von geäußerten Haltungen in Bezug auf diese Frage ableiten lässt, und die im Zusammenhang mit Folgendem steht: ein stilisierter Tanz wird allenfalls berechtigt bzw. als die einzige Art der Transposition und Aufführung des traditionellen Tanzes auf der Bühne dargestellt, weil dies allerdings die gewünschte Form aller seiner Teilnehmer ist: der Choreografen, Tänzer und des Publikums.

In der folgenden Tabelle werden Epitheta gezeigt, die die Gesprächspartner bei der Qualifikation der traditionellen und stilisierten Tanzformen erwähnt haben, sowie Gründe für die Stilisierung der Tänze:

<i>Epitheta des traditionellen Tanzes</i>	Epitheta des stilisierten Tanzes	Gründe für die Stilisierung des Tanzes
- das, was früher getanzt wurde - tanzen wie ältere Menschen - wird mündlich übertragen - ist mit dem Entstehungsort verbunden - Tanzen mit der Begleitung der Frula, mit Gesängen	- andersartige Haltung - attraktiver, schöner, reicher - wird lebendig getanzt - Wettbewerbe - Tanzen mit der vollen Begleitung des Instrumentalensembles	- zur Anpassung der Szene und dem Publikum - weil der traditionelle Tanz nicht attraktiv ist - wegen Tänzer, damit sie mehr Spaß haben
- Tanzen auf dem ganzen Fuß - wir halten uns nur zusammen und tanzen, schwingen - nur Kreis und Halbkreis	- auf Zehenspitzen - Pirouetten, Drehbewegungen, Sprünge, Hocken - Elemente des Balletts - Kombination der Folklore und des Balletts	- damit das Tanzen energischer wird - damit das Tanzen schneller, attraktiver wird
- Tanzen nur rechts-links - Tanzen nur auf der Kreislinie - ohne Choreografie - ohne „Unterbrechung“ des Reigens - Darstellung des authentischen Brauches	- Choreografie, „Bilder“, Veränderungen der Formen - andersartige, reichere Schminke und Frisuren - ästhetische Kriterien, Aussehen der Tänzer	

Tabelle mit Epitheta, die im Zusammenhang mit dem traditionellen gegenüber dem stilisiertem Tanz stehen.

Wenn es um den Grad der Stilisierung¹⁵² geht, haben sich Gesprächspartner nicht geäußert, außer im Sinne der Hervorhebung, dass das choreologische Schema (oder wie die Mehrheit „Schritte“ sagt) das ist, was die Basis darstellt und den Veränderungen nicht erliegt, während alles andere eine Sache der „Kreativität“ des Choreografen ist. Dies wäre allerdings ein interessantes und sehr wichtiges Thema für eine andere Arbeit, aber da es so große Freiheit in der Interpretation und Verarbeitung des Tanzes gibt, kommt es wieder zu noch einem wesentlichen Problem, das mit der Bewahrung des traditionellen Tanzes verbunden ist, der dem Gewissen der Choreografen selbst überlassen ist. Wie D. Nikolić selbst im Zusammenhang mit dem Schaffen der Choreografien bemerkte: „Es hängt davon ab, wie (der Choreograf) einfallsreich ist, und ob er die grundlegenden Elemente des volkstümlichen Tanzes **vermeiden möchte!**“¹⁵³

¹⁵² J. Anđelković unterscheidet in ihrer Arbeit folgende Niveaus der Stilisierung von traditionellen Tänzen, die von kleineren bis zu größten Interventionen und Graden der Differenzen von der originalen Form sortiert wurden: 1) der traditionelle Tanz, welcher der Bühne angepasst wurde (in hohem Maße ein authentischer Tanz, Stil, Schemata, genauer Kontext der rituellen Handlung, wenn es sie gibt; 2) der „angewandte“ Tanz (hoher Verarbeitungsgrad der Materialien, hat nur scheinbar eine Beziehung zur Tradition); 3) Verflechtung des traditionellen und künstlerischen Tanzes (Tendenzen, die dem gegenwärtigen Tanzen mit der Anwendung von Motiven aus traditionellen Tänzen nahe sind); 4) Degradierung des traditionellen Tanzes (eine totale Unbestimmtheit im Bezug auf den Stil und die Anwendung der Schemata, eine vollkommene Ausbeutung der traditionellen Schemata, die zur Absurdität gesteigert werden). - Anđelković, Jelena: „Традиционална игра на сцени. на примеру српске традиционалне Игре“, in: Dies., *Зборник београдске отворене школе. Радови студената*, генерација 2005/2006, Београд: Београдска отворена школа, 2007, S. 69–78.

¹⁵³ Nikolić, Dragoslav: persönliches Interview geführt von Interviewerin Valentina Miljković, Audioaufnahme, Kruševac (Serbien), 13. Juni 2019, Übersetzung durch die Verfasserin.

3. ZUSAMMENFASSUNG UND FAZIT:

Hat Folklore in Serbien eine Zukunft?

Bisher standen Arten der Präsentation von Volkstänzen und Veränderungen im Mittelpunkt, die ihre gegenwärtige Erscheinungsform beeinflusst haben. Es wurde von der Tatsache ausgegangen, dass er den Kreis der Transformationen geschlossen hat, von rituell bedingter Aktivität, über eine unterhaltende, alltägliche Erscheinung, und zurück zu einer neuen Form des Brauchs bzw. des Spektakels. Diese modifizierte Form der Bräuche trägt jetzt auch Merkmale der Gegenwärtigkeit im Unterschied zum Ursprünglichen, Archaischen.

Weiter wurden die ersten Beschäftigungen mit dem traditionellen Tanz als einem wissenschaftlichen Forschungsgegenstand dargestellt, sowie die Art und Weise, wie Ethnochoreologie auf diesen Gebieten begründet wurde, insbesondere durch die Persönlichkeit und Werke der Schwestern Janković, die in diesem Zusammenhang das größte Verdienst haben. Als Einleitung in das Thema der Arbeit diente auch der ursprüngliche, originale Kontext der Entstehung und Praktizierung des Tanzens im Volk bzw. die Veränderungen, die in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu bedeutenden Interventionen mit dem Ziel der „künstlerischen Verbesserung“ des traditionellen Tanzes geführt haben, aber auch der Verwendung der amateurhaften Praxis als einer zur Manipulation der breiteren Volksmassen durch diese Tätigkeit geeigneten Waffe.¹⁵⁴

Der zentrale Teil der Arbeit, der sich mit der Tanzpraxis der kulturell-künstlerischen Vereine in Kruševac und seiner Umgebung befasst, mit deren künstlerischen Leitern auch die Interviews für die Bedürfnisse der Forschung vom Thema dieser Arbeit durchgeführt wurden, begann mit Kapiteln über die Kulturpolitik und die innere Organisation der Arbeit von Vereinen. Hier wurde bemerkt, welche gegenseitigen Beziehungen auf der Relation Stadt-Kulturinstitution-Tanzpraxis im Verein und Finanzierungsarten bestehen.¹⁵⁵ Ebenso wurde die

¹⁵⁴ „Anna Ilieva identified a similar phenomenon of the 'amateur art activities' in Bulgaria as 'the huge octopus whose tentacles gripped the entire country'. During socialism, it should have been a-national, or in Yugoslavia – supranational. The leaders believed that dance could be something more than original folklore. It could be stylised, raised to a higher artistic level. As opposed to that, *original* folklore could not be anything more than a dance and associated music. It reached the very bottom of the scale as regards official socialist and public value.“- Zebec, Tvrtko: „Folklore, stage and politics in the Croatian context“, in: Stavelova, Daniela / Jill, Buckland Theresa (Hrsg.), *Folklore Revival Movements in Europe post 1950. Shifting Contexts and Perspectives*, Prague: Institute of Ethnology of the Czech Academy of Sciences, 2018, S. 186.

¹⁵⁵ Obwohl von einer organisierten und direkten Einmischung in die amateurhafte Praxis seitens herrschender politischer Akteure nicht die Rede sein kann, sind sie sich auf jeden Fall ihrer Mobilität und „Verwendbarkeit“ auch in der gegenwärtigen, demokratischen Gesellschaft bewusst: „Wir fügen hinzu, dass Amateurismus von seiner Natur aus die geeignetste Form zur Organisation einer partizipativen Gesellschaft ist. Deswegen setzten

Struktur der Vereine im Hinblick auf die Verwaltung, Mitglieder und das Funktionieren der Vereine analysiert. Hier erschien als Hauptproblem in der Arbeit von Vereinen der finanzielle Aspekt bzw. die Tatsache, dass Vereine meistens keine unabhängigen und kontinuierlichen Einkommen haben, was ein sehr wichtiger Faktor ist, der zahlreiche Segmente der Arbeit beeinflusst, auch die Tänze selbst. Als eine nicht weniger bedeutsame Angabe wurde diejenige über die Ausbildung hervorgehoben, vor allem der Leiter, aber auch der Tänzer und Musiker, was vielleicht kein Problem auf einer anfänglichen Ebene darstellt (weil sie in hohem Maße durch Enthusiasmus kompensiert wird), aber ist allerdings eine wesentliche Behinderung für eine hochwertige und verantwortungsvolle Beschäftigung mit dieser Praxis.

Als das wichtigste Problem im Bezug auf die normale und kontinuierliche Arbeit der Vereine wurden Finanzen betont. Viele Gesprächspartner haben sich mit Bedauern an ihre Anfänge und Tourneen erinnert, deren Kosten früher von Sponsoren bedeckt wurden (insbesondere von größeren und erfolgreichen Fabriken des kommunistischen Regimes). Im Unterschied zu diesen Zeiten müssen sich Vereinsverwaltungen auf unterschiedliche Weisen zurechtfinden (persönliche Bekanntschaften, politische Beziehungen, Arbeit an Projekten, die von der Stadt oder vom Staat finanziert werden, Mitgliedschaftgebühren), aber die Erscheinung herrscht vor, dass Mitglieder der Vereine ihre Reisekosten selbst tragen, während sie bei Gastauftritten bei ihren Gastgebern Unterkunft finden.

Im Kapitel über die Transposition des Tanzes auf der Bühne wurde dargestellt, wo Vereine auftreten. Es ist selbstverständlich, dass der größte Teil der Auftritte bei lokalen Kulturveranstaltungen stattfindet, während es für manche entferntere Gastauftritte eine Einteilung zwischen städtischen („14. Oktober“, „Lazarica“) und dörflichen Vereinen gibt. Wegen der ständigen Finanzierung befinden sich städtische Vereine in einer viel günstigeren Lage und haben viel mehr Auftritte außerhalb der Region von Kruševac. Ebenso gleich ist das Verhältnis bezüglich der Quantität, weil städtische Vereine eine größere Anzahl der Mitglieder/Ensembles haben, weshalb es auch möglich ist, dass sie viel mehr Auftritte im Vergleich zu dörflichen Vereinen decken können, die üblicherweise ein gemeinsames Jugendensemble haben.

wir uns für die Stärkung (ohne Relikte des sozialistischen Erbes) und Bestimmung der kulturell-künstlerischen Vereine als Bürgervereine ein. Es lässt sich also sagen, dass Amateurismus ein optimales Schema bietet, das man in die demokratische, partizipative Kulturpolitik den breitesten Kreis der Bürger und kulturellen Schöpfer einbezieht, was in der öffentlichen Politik noch nicht auf richtige Weise gemacht wurde.“ - Рабреновић, Михајло: *Аматеризам у култури*, Београд: Демократска странка / Истраживачко-издавачки центар, 2008, S. 9.

Das Tanzrepertoire aller Vereine hat sich als ziemlich eintönig erwiesen, ungeachtet der Anzahl vertretener Choreografien. Der Grund für diesen Zustand ist die Tatsache, dass fast alle Gesprächspartner (außer dem Leiter des Folkloreensembles „Lazarica“) in einem gewissen Zeitpunkt Mitglieder des größten und ältesten Vereins in Kruševac waren – des kulturell-künstlerischen Vereins „14. Oktober“, oder von ehemaligen Tänzern dieses Vereins gelehrt wurden. In diesem Sinne hat sein Choreograf D. Nikolić eine ausschlaggebende Wirkung auf das Repertoire dieser Vereine. Er hat durch die Übertragung der Tänze, die er selbst in einem Belgrader akademischen Verein gelernt hat, diese künstlerischen Leiter gestaltet, zuerst als Tänzer, und dann auch als Choreografen. Da sich diese „Choreografien“ im gegenwärtigen Repertoire meistens auf einer einfachen Wiederholung des Gelernten basieren (oder mit minimalen Veränderungen, meistens in einer Tanzform), haben wir eigentlich keine **Autorschaft** als ein Segment der Arbeit in diesen Vereinen.

Hier wurde auch ein interessantes Phänomen erwähnt, das mit der gegenwärtigen Tanzpraxis in Serbien und mit dem Gebrauch des Internets bzw. den Aufnahmen fremder Choreografien verknüpft ist, die sich auf oben genannte Weise teilweise verändern und ohne jeglicher Beachtung der Urheberrechte als eigene legitim aufgeführt und dargestellt werden. Obwohl sich der Gesprächspartner, der dies im fünften Interview erwähnt hat, dieser Regelwidrigkeit bewusst ist, wird dies durch den Mangel an Finanzen für die Bezahlung der originalen Autoren für die Rechte auf dieselben berechtigt. Diese Erscheinung steht meistens im Zusammenhang mit kleineren, dörflichen Vereinen, weil ihre Auftritte normalerweise lokal aufgeführt werden, sodass sie ebenso in keine Gefahr geraten, dass sie des Plagierens bezichtigt werden.

Als der meist vertretene oder obligatorische Form des Repertoires werden Tänze aus Šumadija aufgeführt. Dies überrascht nicht, weil diese Region, genau im zentralen Teil Serbiens, an Tänzen sehr reich ist, die sich weiter auf periphere Gebiete natürlich übertragen haben. Dennoch ist dies nicht die populärste Choreografie (ungeachtet davon, welche/wessen Varianten getanzt werden) – und es gab sogar Feststellungen, dass sie überhaupt nicht mehr populär ist, weil das Volk davon satt ist? Als die populärste ethnochoreologische Region gelten in Serbien konkurrenzlos Tänze aus dem südöstlichen Serbien. Diese Tänze sind, nach den Worten der Leiter, aber auch unter Tänzern, am beliebtesten, weil sie schnell, temperamentvoll, für Tänzer und das Publikum attraktiver, rhythmisch verschiedenartiger usw. sind. Diese Region hat auch eine spezifische musikalische Begleitung, die manchmal mit der tänzerischen nicht übereinstimmt, sodass sie dynamischer, und als ob diese Elemente

einander während ihres Aufführens erreichen würden, wirken, bzw. ihre Enden überlappen sich ab und zu.

In den letzten Jahren erscheinen in Repertoires auch serbische Tänze aus Kosovo und Metochien, was teilweise durch das Bedürfnis bedingt wurde, dass sie auf diese Weise vom Vergessen bewahrt werden, aber größtenteils weil sie *Gefühle* des Publikums *ausbeuten*, wenn es um die Identifizierung dieses Territoriums als eine „Wiege der serbischen Kultur und Geschichte“ geht. In den Repertoires befinden sich auch Tänze der minderheitlichen Völker und von ehemaligen jugoslawischen Territorien sind nur manche Tänze der Kroaten und Montenegriner vertreten, und zwar ausschließlich im Repertoire des „14. Oktobers“.

Obwohl rituelle Tänze am archaischesten auf diesen Gebieten sind und in diesem Sinne eine Kuriosität darstellen und einen besonderen Wert haben (insbesondere für Forschungen der Ethnochoreologen), werden sie von der Verwaltung der Vereine nicht als solche erkannt. Als Ursache dafür wird die Feststellung angeführt, dass sie vor allem in ihrem choreologischen Schema *einfach* und *eintönig* bzw. für die Bühne ungeeignet sind. Obwohl dies meine Gesprächspartner festgestellt haben, ist es eine Tatsache, dass ihnen dieser Teil des Repertoires nicht bekannt ist, und dass sie die grundlegenden Maßstäbe nicht beherrschen, welche diese Tänze spezifisch im Vergleich zum Unterhaltungsrepertoire machen. In diesem Sinne gibt es viele Verflechtungen mit dem Unterhaltungsrepertoire oder sogar der Zurechnung mancher Erscheinungen in die rituellen Tänze, obwohl sie das allerdings nicht sind!

Der gehaltvollste Teil der Arbeit beschäftigt sich mit Veränderungen in der gegenwärtigen Tanzpraxis der kulturell-künstlerischen Vereine in Kruševac und seiner Umgebung, was sich verstehen lässt, weil dies im wesentlichen Maße auch das Thema der Arbeit ist. Die Veränderungen wurden von folgenden Standpunkten betrachtet: a) der Technik und des Stils; b) der Kostüme; 3) der Tanzformen; und 4) der musikalischen Begleitung. Hier wurden konkrete **Veränderungen** aus allen Bereichen und **Folgen** dieser Veränderungen hervorgehoben. Als die offensichtlichsten haben sich Folgende abgesondert: Einführung der Elemente der Balletttänze, Rekonstruktionen der Trachten nach dem Vorbild der Originale, attraktivere und komplexere Reigenbewegungen und die Tatsache, dass traditionelle, handgemachte Instrumente durch maschinell hergestellte ersetzt wurden. Die Folgen solcher Veränderungen werden vom Standpunkt der Entwicklung (wie z. B. Tanzformen und Formationen der Tänzer auf der Bühne oder Ensembles und Arrangements, die das Tanzen auf der Bühne begleiten) oder des Verlustes mancher wesentlichen Elemente der Tänze (des

individuellen Stils und der Vielfältigkeit, der Geschicklichkeit bei der Handarbeit und der Verzierung der volkstümlichen Trachten oder originalen Instrumenten und instrumentalen Begleitung) betrachtet. Ebenso erscheinen Segmente, in denen in der gegenwärtigen Tanzpraxis sogar übertrieben wird, und das sind gerade der enorme Zufluss und die Wirkung der stilisierten Tänze oder Balletttänze und Veränderungen auf Kosten des Tanzens des choreologischen Schemas. Obwohl Choreografen meistens darauf bestehen, dass „Schritte“ bzw. choreologisches Schema etwas sind, was fixiert ist und was einen bestimmten Tanz wesentlich bedeutet, und somit für Veränderungen nicht anfällig ist, wird oft sogar dieses Segment des Tanzes variiert und häufigen Modifikationen der „Bilder“ auf der Bühne angepasst.¹⁵⁶

Das nächste Unterkapitel befasst sich mit den Veränderungen auf dem Gebiet des ehemaligen Jugoslawien. Hier wurde ein allgemeiner Durchschnitt des tänzerischen Erbes Balkans in Bezug auf **die Zeit** und **den Raum** bzw. die fremden Einflüsse gemacht. Als die ältesten haben sich rituelle Tänze hervorgehoben, die mit ihren altbalkanischen oder slawischen Wurzeln die gemeinsame Herkunft der Völker ehemaliger jugoslawischer Republiken am besten zeigen. Dann folgt die zahlreichste und verschiedenartigste Gruppe (im Bezug auf choreologische Schemata, Formen und Begleitung des Tanzes), welche dörfliche Tänze ausmachen, und die jüngste nach ihrer Entstehung, d. h. städtische Tänze. Es hat sich gezeigt, dass dörfliche Tänze „traditioneller“ sind, während neuere städtische Tänze eine Art des Übergangs von der dörflichen auf die städtische Kultur darstellen, sowie dass sie im Hinblick auf gesellschaftliche und geschichtliche Umstände bestimmte fremde Einflüsse erlebt haben.

Die zweite, räumliche Dimension erklärt genau diese „äußeren“ Einflüsse und inwieweit sie den Unterschied im Repertoire, aber auch im Tanzstil auf diesen Gebieten gestaltet haben. Diese Einflüsse können generell als westliche und östliche aufgefasst werden,

¹⁵⁶ Meistens werden statt der Schritte des Schemas normalerweise das einfache Schreiten/Laufen oder dreistufige Schritte verwendet, damit man von der Position A in die Position B schnellstmöglich kommt. Mit solchen Verfahren wird üblicherweise nicht übertrieben, aber auch hier hängt alles von der Idee des Choreografen sowie davon ab, was für ein Gewissen er über die Notwendigkeit der Bewahrung von originellen Tanzschemata der traditionellen Tänze hat. Beim Choreografieren der Folklore gibt es noch etwas, was die Schwestern Janković eine „Mistifikation“ des Tanzens genannt haben. Dieser Begriff wurde im Sinne der „Ausdenken der Tänze“ bzw. der Schritte in bestimmten Tänzen verwendet. Dies ist ein sehr sensibles Thema und fast keiner Choreograf will nicht gestehen, dass er diese Art der Verarbeitung macht, aber sie existiert tatsächlich. Zahlreiche Vortragende auf Seminaren haben bei der Übertragung von Tänzen auf die Teilnehmer dieser Zusammenkünfte den Wunsch, die Tänze aus der Region ihrer eigenen Untersuchung zusätzlich zu verkomplizieren und zu verzieren, damit sie für die Bühne attraktiver werden. Solche Schemata wurden vor Ort nicht gefunden, aber werden durch die weitere Übertragung als originell und traditionell akzeptiert. Dies könnte allerdings das Thema einer weiteren Untersuchung sein.

abhängig von der geografischen Lage bestimmter Republiken, aber auch von den geschichtlichen Umständen, die auf die Bevölkerung bestimmter Teile des Landes gewirkt haben. Diese Faktoren haben am meisten die Tanzformen, den Tanzstil, die Volkstracht und musikalische Begleitung der Tänze beeinflusst, während choreologische Schemata etwas sind, was sich leichter verbreitet und angenommen wird, mit einer gewissen Anpassung durch angeführte Elemente der Tänze. Durch den Zerfall des gemeinsamen Staates und insbesondere im Geist der gegenseitigen Konflikten, die sich im Laufe der 1990er Jahre des vorigen Jahrhunderts passierten, kam es zu einem Hiatus mit der früheren Kulturpolitik, die auf der Pflege des Geistes der Gemeinschaft und Eintracht der Völker aus diesem Gebiet bestand. Statt der Repertoires, die amateurhafte und professionelle Vereine bis dann aufgeführt haben, was bedeutete, dass Tänze aller Völker aus diesen Regionen vertreten wurden, wird jetzt alles das abgeschafft, was eigene (und ausgeprägte) nationale Merkmale nicht trägt.



Abbildung 12: „Bewahrt Jugoslawien!“ (aus: „Narodne igre i kola u sokolskim društvima“ in: *Koreni*. Offizielle Webseite, <<http://www.koreni.rs/narodne-igre-i-kola-u-sokolskim-drustvima/>>, veröffentlicht am 12. 04. 2017, letzter Zugriff: 28. 06. 2020).

Dieses Verfahren und das Bedürfnis nach der Ausfüllung des Repertoires mit „heimischen, lokalen Gehalten“ hat auch die Belebung des Interesses für die *eigene* Tradition beeinflusst. Amateurhafte Folklorepraxis hat sich noch einmal als sehr vital und geeignet zur Veränderung des öffentlichen Diskurses und der Werbung des „neuen nationalen Wesens“ erwiesen.¹⁵⁷ Die Notwendigkeit einer **Neudefinierung** der eigenen Identitäten und einer **Retraditionalisierung** der amateurhaften Praxis, die sich im hohen Maße von der anfänglichen Erscheinungsform entfernt hat, übte Einfluss auf die größere Teilnahme sowohl der Amateure als auch der Fachleute an der **Forschung, Sammlung und Analyse** des gefundenen Zustands im originalen, größtenteils dörflichen, Kontext. Dennoch wurde auch hier die Gelegenheit verpasst, dass Tänze auf der Bühne wieder mit traditionellen Tänzen verbunden werden. Neben manchen Ausnahmen, die im Zusammenhang mit lokalen Attraktionen stehen, wurde das Repertoire verändert, aber die Art der Darstellung bzw. der Grad der Stilisierung von Tänzen blieben unmodifiziert. Abgesehen vom „nationalen“ Repertoire, das jetzt nach Regionen gegliedert wird, weshalb es auch lokale Unterschiede gibt, besteht der Unterschied im Vergleich zum früheren Zeitraum darin, dass in eine bestimmte Anzahl von Choreografien auch Teile von Ritualen oder Bräuchen implementiert werden, die früher absichtlich weggelassen wurden, weil sie den kommunistischen Wertmaßstäben nicht entsprachen.

Aus den Veränderungen in Repertoires der Vereine aus Kruševac lassen sich auch die Modifikationen der Reste dieser Praxis in Serbien ablesen. Es wurde bemerkt, dass auch hier (fast) ausschließlich *serbische Tänze* und Choreografien *der serbischen Tänze* vorkommen, während Tänze aus Ländern, mit denen Serbien offene Konflikte hatte, weggelassen wurden. Dies ist eine Art der **Autozensur**, weil diese Veränderung im Unterschied zum vorigen Regime, welches das Aussehen der Repertoires vorschrieb und Interventionen **von außen nach innen** durchführte, jetzt durch das Bedürfnis der Vereine verursacht wurde, diesen Teil des tänzerischen Repertoires abzuschaffen, der eine heikle oder schlechte Reaktion des

¹⁵⁷ „Dance is a powerful tool in shaping nationalist ideology and in the creation of national subjects, often more so than are political rhetoric or intellectual debates. This may be true enough, but Reed’s sweeping state ment seems to ignore the fact that (folk) dance as a ‘symbolic repertoire for national self-representation’ has multiple agendas and interests and is often a field of dispute, contention and conflict. [...] They were distressed at the demise in modern times of what they believed to be traditional, organic ties between people. They idealized rural community life, including the ‘folk culture’ they ascribed to it. According to these cultural pessimists, folk dances and other expressions of folk culture could be used as a means to counter the spiritual and moral ‘superficiality’ of modernity and the ‘cultural dissolution’ it was believed to bring about.“ - Reed, Susan A.: „The Politics and Poetics of Dance“, in: *Annual Review of Anthropology* 27, (1998), S. 511, zit. n. van Ginkel, Rob „The Dangers of Dancing Foreign vs. Folk Dances and the Politics of Culture in the Netherlands 1918–1955“, in: *Ethnologia Europaea* 38/2 (2008), S. 46, <<https://ee.openlibhums.org/article/id/1040/>>, letzter Zugriff: 07. 08. 2020.

Publikums verursachen könnte. Die Veränderung passiert also jetzt **von innen nach außen**. Die gegenwärtige Tanzpraxis trägt noch immer wesentliche visuelle Merkmale des Ethnos, zu dem sie gehört, sodass auch Tänze bestimmter Völker in höherem oder geringerem Maße für die szenische Darstellung unter gegebenen Umständen akzeptabel werden (oder bleiben). Als das neueste Beispiel kommen Tänze aus Kosovo vor, zu denen die Beziehung ambivalent ist. Einerseits lässt sich eine Steigerung des Interesses für einen Teil der serbischen Tänze und eine absolute Abschaffung der Tänze von der albanischen Bevölkerung Kosovos bemerken. Doch wird wieder hervorgehoben, dass es sich nicht um etwas handelt, was im Sinne der politischen Korrektheit orchestriert und organisiert wird, sondern um etwas, was als eine persönliche Haltung innerhalb der Vereine vorkommt, und die sich vom Publikum widerspiegelt.

Das Publikum bzw. seine Einflüsse auf das Aussehen und die Darstellungsart der traditionellen Tänze auf der Bühne ist der Gegenstand des folgenden Arbeitsabschnitts, wobei Einflüsse im Hinblick auf das Besuchen und die Geschmäcker betrachtet werden. Auch diesbezüglich gibt es wechselseitige Beziehungen auf der Relation Tänzer – Zuschauer, weil ihre Geschmäcker größtenteils übereinstimmen. Aktive Träger der Tanzpraxis berücksichtigen immer das, was dem Publikum gefällt und was das Publikum wünscht, während das Publikum bewusst das unterstützt, was auf der Bühne passiert, ohne kritisches Nachdenken über Stilisierung und Unterscheidung von der ursprünglichen Tanzform. In diesem Sinne entsteht als Folge das Repertoire, in dem folgende Segmente des Tanzes selbst vorkommen: a) das schnellere Tempo der Aufführung; b) technisch komplexere choreologische Schemata; c) dynamische und komplexere Tanzformen; d) betonte visuell-szenische Effekte und Trachten. Als eine charakteristische Aussage über den Zustand der Tänze in der Gegenwart hebt sich diese von D. Nikolić hervor:

„Ansonsten tanzen sogar keine Dörfer mehr Volkstänze. Jedes Dorf lädt, wenn es keinen eigenen Choreografen hat, und meistens hat es ihn nicht, einen Choreografen aus Kruševac oder einer anderen Stadt ein, und er macht eine Choreografie, mehr oder weniger stilisiert [...]“.¹⁵⁸

Das nächste Kapitel beschäftigt sich mit Jugendlichen und Anfängen des Tanzens bzw. mit *der Volkspädagogik*. Es lässt sich bemerken, dass sich der Kontext auch hier im Vergleich zu einer fernerer Vergangenheit wesentlich verändert. Da *das Kolo* als eine soziale Kategorie in der dörflichen Gemeinschaft heute diese Rolle und Bedeutung nicht mehr hat, werden Anfänge des Tanzens jetzt mit kulturell-künstlerischen Vereinen verbunden. Das

¹⁵⁸ Nikolić, Dragoslav: persönliches Interview geführt von Interviewerin Valentina Miljković, Audioaufnahme, Kruševac (Serbien), 13. Juni 2019, Übersetzung durch die Verfasserin.

Alter, in dem man mit dem Tanzen beginnt, hängt wesentlich größtenteils von der Einschätzung der Vereinsleiter ab, aber dies passiert allerdings später im Vergleich zu früher. Ebenso wurde bemerkt, dass städtische Vereine heute eine größere Selektion haben, sodass sie auch mehr Ensembles im Bezug auf das Alter der Tänzer haben, während auf dem Lande Kinder mit dem Tanzen früher beginnen und alle in gleichen Ensembles tanzen. Volkstümliche Tanzlehrer haben sich von heutigen Choreografen und künstlerischen Leitern der Vereine in vielerlei Hinsicht unterschieden: a) ob sie aktive Teilnehmer an der Tradition sind oder aus der „künstlich geschaffenen Bedingungen der amateurhaften Praxis“ stammen; b) ob sie eine kreative Macht und Individualität besitzen oder nur Nachahmer des bereits Gelernten sind, das weiter durch die einfache Reproduktion vermittelt wird; c) ob sie Freiwillige sind oder ob sie eine finanzielle Kompensation bekommen bzw. das Lernen des Tanzens als eine Form des Berufs ausgewählt haben.

Im Zusammenhang mit dem Interesse der Jugendlichen für die Folklore heute haben sich meine Gesprächspartner überwiegend negativ im Vergleich zu heutigen Zeiten geäußert, was sie teilweise durch andere Interessen (z. B. Fußball) erklärt haben, aber auch durch Eltern, die finanzielle Aspekte und künftigen Beruf ihrer Kinder berücksichtigen. In diesem Sinne ist die heutige amateurhafte Praxis nicht attraktiv und kann allerdings mit dem technologischen Fortschritt oder mit attraktiveren Berufen nicht verglichen werden, was sie weniger **marginalisiert** und **anachronistisch** macht.

Der letzte Abschnitt dieses Teils der Arbeit befasst sich mit den Haltungen der Gesprächspartner im Bezug darauf, *was ein idealer Tänzer ist?* Obwohl es erwartet wurde, dass dies eine ästhetische Kategorie im Sinne der Technik, des Stils, der Geschicklichkeit und des Aussehens der Tänzer wird, haben sich als dominant manche andere Charakteristiken hervorgehoben. Als primäre Qualität wird „die Einbeziehung in den kollektiven Stil“ genannt, dann wird die moralische Dimension der Tänzer hervorgehoben (Verdienste, Liebe zum Tanzen usw.) und technisch-stilistische Eigenschaften befinden sich erst am letzten Platz. Im Unterschied zu ehemaligen kreativen Einzelnen bzw. Reigenvertretern ist auch heute am Anfang des Reigens meistens ein geschickterer oder attraktiverer Tänzer, aber er ist jetzt nicht der Kreator des Tanzes oder „Dirigent des Reigens“. In den Haltungen der heutigen Schöpfer der Tänze bzw. Choreografen kommt ein wesentlicher Unterschied vor: Sie sind diejenigen, die das Aussehen der Tänze gestalten, während Tänzer und somit auch der Reigenvertreter diejenigen sind, die da sind, um seine Wünsche zu verwirklichen, die sich in der Regel auf

den **ausgeglichenen** und **typisierten** Tanzstil und das Aussehen des Reigens beziehen, ohne Hervorhebung jeglicher Einzelnen oder Unterstützung des Individualismus.

Der letzte Arbeitsteil thematisiert das Erlebnis der persönlichen Identität durch das Tanzen und wie das Tanzen als ein Gegensatz des Traditionellen und Stilisierten erlebt wird. Es wurde betont, welche Elemente dazu beitragen, dass sich das Publikum oder die Öffentlichkeit mittels *nationaler/traditioneller* Tänze identifiziert: das Kostüm, der Rhythmus, die Begleitung, der Stil. Ebenso wurden charakteristische Merkmale hervorgehoben, die sich auf diesen balkanischen Raum beziehen: ob ein choreologisches Schema in einem größeren Raum unter verschiedenen Namen vorkommt oder ob ein Tanz mit demselben Titel in mehreren Varianten erscheint (oft in so hohem Maße modifiziert, dass nur sein Name von der Beziehung und der gemeinsamen Herkunft spricht).

Im Sinne der Selbstidentifikation¹⁵⁹ und Trennung *des Unseren vom Fremden* und *Ausländischen* haben Leiter der Vereine größtenteils den Vorrang des heimischen über den fremden Tanz und *den lokalen Stil* hervorgehoben und auch den Vergleich bezüglich der Attraktivität oder Ähnlichkeit der heimischen Tänze gegenüber den fremden. Hier wurde an einem Beispiel gezeigt, dass sich auch das Publikum im hohen Maße mit dem Tanzen auf der Bühne identifiziert, obwohl es nur ein passiver Beobachter ist. In diesem Sinne kommt es zu einer größeren Neigung zu Tänzen (und Elementen der Tänze), die lokaler Herkunft sind, im Vergleich zu manchen nach den Ästhetik wesentlich verschiedenen Tänzen anderer Regionen. Die Tänze bzw. *die nationale Botschaft*, die sie auf Zuschauer übertragen, werden auch heute für manche außermusikalische Ziele verwendet und manchmal sogar missbraucht.¹⁶⁰

¹⁵⁹ Die Theoretikerin Kamenka geht von der Beziehung zwischen den Begriffen Kulturrechte, Kulturidentität und Kulturerbe in seinem Ansatz aus, der sich auf die „Wichtigkeit des Gefühls der Identität für menschliche Individuen“ bezieht, wobei nicht so große Aufmerksamkeit der materiellen Verbesserung, sondern vielmehr den Bräuchen, der Tradition, der geschichtlichen Identifikation und der Religion geschenkt wird. „Das Gefühl der Identität für die Mehrheit der Menschen ist von wesentlicher Bedeutung für das Gefühl des Stolzes und Selbstbewusstseins – dieser Werte, auf denen teilweise das Konzept der menschlichen Rechte selbst beruht. [...] Welche sind dann die gemeinsamen Elemente des Kulturerbes nach dem internationalen Recht? Das Erste bezieht sich darauf, dass das Kulturerbe eine Form des Erbes ist, das bewahrt und auf künftige Generationen übertragen werden sollte. Der nächste wichtige Aspekt des Kulturerbes ist seine Verbundenheit mit der Gruppenidentität. Es stellt ein Symbol der kulturellen Identität der selbsterkannten Gruppe dar, wenn es sich entweder um eine Nation oder um ein Volk handelt, aber auch ein wesentliches Element bei der Konstruktion der Identität dieser Gruppe. Diese Eigenschaft der Kulturidentität ist auf diese Weise ‚weniger eine Substanz und mehr eine Qualität‘ und stellt eine Art des zusätzlichen Wertes, der mit sich einen emotionalen Stempel trägt.“ - Blake, Janet: „On Defining the Cultural Heritage“, in: *The International and Comparative Law Quarterly*, Cambridge University Press: 2000, S. 77. zit. n. Станковић, Саша: „Идентитет у контексту разумевања културног наслеђа“, in: *IEM 76*, Београд: 2012, S. 181.

¹⁶⁰ Hier wird ein Beispiel der Anwendung der Folklore und der Identifikation durch Tanzen, das im Jahr 1999 während NATO-Bombardierung Serbiens aufgezeichnet wurde: „One of those nights stands out in my memory. As the camera panned through the milling ranks of Belgraders, dressed for a cool night spent standing on a bridge, its gaze fell upon three young women dressed in the typical folk costume of Sumadija, a rural area in

Die Gesprächspartner haben auch persönliche Haltungen über das Erlebnis des traditionellen gegenüber dem stilisierten Tanz geäußert. In diesem Sinne war es mehr problematisch, den traditionellen Tanz zu bestimmen, und er hatte meistens negative Konnotationen im Vergleich zum gegenwärtigen, stilisierten Tanz. Dieser Letztere war ihnen auf jeden Fall bekannter und näher, und sein Aussehen und Grad der Stilisierung haben sie mit der Notwendigkeit berechtigt, dass das Tanzen attraktiver, der Bühne und dem Publikum angepasst wird.

Hier wurden Feststellungen über das Traditionelle gegenüber dem Stilisierten nach allgemeinen Qualifikationen, der Aufführungstechnik und der Erscheinungsform des Tanzes selbst organisiert. In ein paar Fällen haben die Gesprächspartner versucht, den Grund der Stilisierung in der gegenwärtigen Darstellung der Folklore auf der Bühne zu rechtfertigen, wobei meistens die Bedürfnisse des Publikums, der Tänzer selbst, aber auch attraktive und temperamentvolle bzw. technisch anspruchsvollere Tänze im Vergleich zu traditionellen betont wurden.

Es sollte wieder auf den Anfang und das Thema der Arbeit hingewiesen werden und das ist *die Modifikation der Tänze* bzw. Veränderungen, die dazu geführt haben, dass ihre szenische Darstellung die heutige Erscheinungsform hat. Die grundlegendste Veränderung, die sich in diesem Sinne abgespielt hat, ist **der Schwund** des Volkstanzes aus seinem ursprünglichen Kontext: des Tanzes, der eine Vorstellung der Geistigkeit des Volkes und des Regulators der sozialen, moralischen und ästhetischen Werte des Kollektivs war. Stattdessen wurde *das Kolo* in einen künstlichen Kontext der szenischen Darstellung verlegt und ihm wurde ein hoher Grad der Stilisierung zugeteilt. Wenn dies auf einen Begriff reduziert wird, ungeachtet der Verschiedenartigkeit der choreologischen Schemata, Formen, Begleitung und Kostümen, handelt es sich um eine **Eintönigkeit**, auch wenn die Leiter der Vereine anders behaupten.

north central Serbia. Amid the drab browns and blacks of coats and jackets, these three young women, linked hand to elbow, stood out as they danced a traditional kolo, a dance form characterized by a circular or curvilinear pattern. Although the video clip was a short one, these young women were clearly good dancers, seemingly perfectly acquainted with the standardized choreography of the stage performance of this dance (body position and linkage, curved path, and so on), and the bystanders obviously approved of both their appearance and their performance. Since these young women were evidently not nineteenth-century rural women dancing together after church on Sunday, nor did they appear to have ridden in on the bus from Sumadija in order to defend the bridges of the capital, one might well ask just what were these young women doing there and what did they represent to those surrounding them? The answer to this question lies in an anthropological analysis of the role of folkdance performance in creating a type of social and cultural memory, contributing, in both a symbolic and actual sense, to the formation of modern nation-states and to what we might call one form of an "imagined community."- Maners, Lynn D.: „Utopia, Eutopia and E.U.-topia“, S. 76-77.

Es lässt sich bemerken, dass diese hohen Standards im Bezug auf das Aussehen und die technische Geschicklichkeit (Virtuosität?) der Tänzer von städtischen bzw. vom nationalen Ensemble aufgezwungen wurden. Tatsächlich könnte man vergebens auf einer solchen Sachlage bestehen, weil professionelle Tänzer und Amateure überhaupt nicht dieselbe Sache sind. Von der formalen Ausbildung der Tänzer, den körperlichen Vorbereitungen, alltäglichen Proben, die eigentlich zu ihrem Beruf gehören, sowie der technischen Bedingungen für die Arbeit und Auftritte (die Säle, Choreografen, Kostümografen, Schminker, der Fundus mit Kostümen, bezahlte Tageslöhne nach Gastauftritten), kommt man zu einem vollkommen ungleichberechtigten Zustand der amateurhaften Praxis. Ebenso ist dieses Ensemble eigentlich mit dem Ziel entstanden, den serbischen Teil der Tradition *auf eine künstlerische Weise*¹⁶¹ szenisch darzustellen, der sich auf das Tanzen, Singen, Spielen auf traditionellen Instrumenten und die Bräuche bei wichtigeren Auftritten im Land, aber auch weltweit, bezieht.

Es scheint, dass dies alle vergessen und einen hohen Preis meistens im Sinne der unterbrochenen Beziehung mit der wichtigsten Aufgabe des Volkstanzes und der amateurhaften Praxis zahlen, und das sind: Tanzen als ein Ausdruck der Freude, Tanzen zum Vergnügen, Tanzen als eine Geste des spontanen Ausdrucks der Liebe zu seiner Tradition, so sehr es in seiner Erscheinung „veraltet“ oder „einfach“ sein mag. Für diesen Zustand sind Professionelle, Tänzer und Choreografen des nationalen Ensembles nicht schuldig, sondern Träger der amateurhaften, städtischen und dörflichen Vereine, d. h. Tänzer und vor allem künstlerische Leiter.¹⁶²

¹⁶¹ Das Bestehen darauf, dass der traditionelle Tanze auf eine höhere, künstlerische Ebene gehoben wird, erschien als ein Teil der Kulturpolitik nach dem Zweiten Weltkrieg: „Apart from presenting the equality of all Yugoslav national cultures, KUD's performances were considered the most 'artistic' representation of cultural heritage. Each nation or ethnic group was presented by its most 'representative' folk pieces, creating the highly standardized version of folk culture. These 'stylized performances' epitomized the main elements in the battle against 'backwardness' associated with the 'old forms' of folklore performing. Making of the 'highest quality of interpretation', by opinion of the policy makers, would affect the further development of folk dances and music.“ - Hofman, Ana: „Music of 'Working people'“, in: Veselinović, Hofman Mirjana (Hrsg.), *Musical Folklore and the creation of Yugoslav identity. Musical Folklore as Vehicle*, Belgrade: Faculty of Music, 2008, S. 64.

¹⁶² „Due to the Croatian tradition in the stage presentation of folklore in which the conceptions of folk dances were charged from the beginning with powerful national forces focusing on older and local tradition, there have not to date been any avantgarde shifts in the way of choreographing, even for the urban ensembles. Today, too, efforts are made to reach back to the old and the local and to show collective, folk creativity. But still, although stylisations have been much moderate than those in the Eastern European tradition, particularly those of the Beryozka Dance Company and the Moiseyev ensemble, stylised interpretation does exist. Depending on the author, choreographies are more or less stylised, something that the choreographers themselves often do not want to admit. They regularly refer to 'original' material from the field, while they justify the authorial interventions by the laws of the theatre, and artistic freedom and conceptions. Therefore, at the critical point of assessment of individual choreographies, their views differ from those of critics, usually ethnologists, ethnochoreologists and ethnomusicologists.“ - Zebec, Tvrtko: „Experiences and dilemmas of Applied ethnochoreology“, S. 19.

Der Akzent wird jetzt auf das Epitheton *künstlerisch* gesetzt. D. Nikolić hat in seinem Interview gesagt, dass er als künstlerischer Leiter „ausschließlich für künstlerische Tätigkeiten zuständig ist: das Repertoire, die Qualität der Choreografie und Tänze, das Aussehen der Tänzer, die Qualität der Konzerte, wer reist, wer tritt auf“ – mit anderen Worten, er ist für alles das zuständig, was mit der Tanzpraxis in seinem Verein zusammenhängt. In diesem Sinne stellt er die Standards der Qualität, das Repertoire und auch das auf, was Tänzer auf der Bühne leisten sollten. Auf diese Weise geben alle Leiter der Ensembles direkt ihre Regeln und Ästhetik vor, die mit dem endgültigen Aussehen der Praxis verbunden ist.

Gerade Choreografen/künstlerische Leiter der Vereine sind diejenigen, die in erster Linie professionellen Ensembles nachahmen, weil sie den Zusatz *künstlerisch* zu ihrer Stelle des Leiters im Verein berechtigen wollen, bzw. damit sich Tänzer eines Vereins beim Tanzen der Choreografien möglichst mehr dem Ideal der Kunst/des künstlerischen Tanzes nähern. Es stellt sich die Frage: *Ist die heutige amateurhafte Tanzpraxis in Serbien Kunst?*

Die Kunst hat zahlreiche Erscheinungsformen und Definitionen, wobei hier nur einige verallgemeinerte angeführt werden, damit man bemerken könnte, in welchem Maße sich Kriterien und Standpunkte über diesen Begriff unterscheiden. Die Kunst wird üblicherweise folgendermaßen definiert: 1) als ein **Ausdruck** oder eine Anwendung der menschlichen kreativen Fertigkeiten und der Einbildungskraft, meistens auf der Ebene des Visuellen; 2) als **Schaffen** eines Werkes, das primär wegen seiner Schönheit oder einer kräftigen emotionalen Botschaft geschätzt wird; 3) als eine durch Erfahrung, Forschung oder Beobachtung erworbene **Fertigkeit**; 4) als **Qualität, Produktion, Ausdruck oder Aktivitäts- und Interessenfeld**, nach ästhetischen Prinzipien was schön, attraktiv oder über allgemeine Bedeutung ist.¹⁶³

Alle hervorgehobenen Begriffe können im wesentlichen Maße auch auf die amateurhafte Tanzpraxis angewendet werden: Das Tanzen ist eine visuelle Kunst, aber auch eine Ausdrucksform; weiter stellt es ein Aktivitäts- und Interessenfeld dar, die Fertigkeiten beim Tanzen werden durch Erfahrung und Übung erworben und setzen (teilweise) einen Grad der Kreation vor, bzw. der Produktion des finalen Teils. Woher kommen dann die Unsicherheiten über seine Qualifizierung als Kunst?

In erster Linie weil das heutige Folklore-Tanzen nicht mehr *eine lebende Sache* ist. Es wird die Feststellung des oben genannten Gesprächspartners angeführt: „Das Tanzen ist eine

¹⁶³ Hier geht es vor allem um eine persönliche Beobachtung, die aus persönlicher Erfahrung abgeleitet ist.

lebende Sache: Es entsteht, dauert (wird verbessert, verschönert, ergänzt) und hört mit der Existenz auf! Dann erscheint ein neuer Tanz, der mit seinen Kenntnissen die Tänze bereichert.“ Meine Meinung über diese Praxis unterscheidet sich in vielerlei Hinsicht, außer in der Tatsache, dass das Tanzen an sich eine lebende Sache ist, dass es entsteht, sich entwickelt und verschwindet. Ebenso bekommt man den Eindruck, dass es sich um eine Form des **Artismus**¹⁶⁴ und nicht des **Kreationismus** handelt. Durch dieses Bestehen auf der Verbesserung der technischen Elemente wird häufig genau das Wesentliche in der Kunst kompensiert und verdeckt, und das sind: der Mangel an **Invention** und am **individuellen** Ausdruck.

Der Volkstanz auf dem Gebiet Serbiens ist nicht vollständig verschwunden, aber hat einen solchen Grad der Transformation erlebt, dass in seiner gegenwärtigen Form nur Spuren der ursprünglichen Form sichtbar sind. Ja, es ist richtig, dass neue Tänzer kommen, aber sie schaffen keine neuen Tänze, und es ist auch fraglich, inwiefern sie ihn verbessern (und ob sie das überhaupt tun). Stattdessen kommt man zur folgenden Feststellung: Tänze werden nicht mehr *produziert*, sondern nur *reproduziert*. Deshalb sind diese Tänze nicht original und haben keine kreationistische Rolle, sondern nachahmen nur dem, imitieren das, was zu uns als ein Echo aus manchen früheren Tagen gekommen ist. In diesem Sinne sind sie nur eine Kopie, und zwar nicht eine getreue, sondern durch übertriebene Interventionen in Bezug auf die Verbesserung und Verschönerung verändert, weil sie für manche Träger/Empfänger dieser Kunst nicht ausreichend war.

Die dritte Qualifikation der gegenwärtigen Tanzpraxis bezieht sich auf die ästhetische Dimension bzw. des subjektiven Erlebnisses des Tanzes. Es ist eine Tatsache, dass das Repertoire, aber auch das Aussehen der Tänze in heutigen Vereinen von drei Faktoren gestaltet werden: Choreografen, Tänzern und Publikum. Alles dreht sich umeinander in diesem Teufelskreis, wo die Interventionen beim Tanzen durch manche von diesen Faktoren berechtigt werden, und die Atmosphäre der gegenseitigen Rechtfertigung dieser Interventionen wird geschaffen. Choreografen tun dies wegen der Unterhaltung des Publikums, aber auch der Tänzer; Tänzer tanzen schneller und attraktiver wegen des Publikums, weil das von ihnen Choreografen verlangen, aber auch weil dies ihnen mehr gefällt als der traditionelle Tanz (der langweilig ist); das Publikum unterstützt die Tänzer (und

¹⁶⁴ Der Artismus wird vor allem als „eine Technik und Fertigkeit definiert, die ein Künstler im Laufe seiner Arbeit erworben hat, und nicht notwendig mit dem Talent oder mit Gefühlen verbunden ist.“ – Ladić, Damiir: „Artizam“, in: Veliki rečnik manje poznatih reči i izraza, <<https://velikirecnik.com/2017/04/09/artizam/>>, veröffentlicht am 09. 04. 2017, letzter Zugriff: 30. 06. 2020.

somit auch die Choreografen) durch positive Reaktionen auf den dargestellten Tanz, weil sich ihre Kinder oder Verwandten auf der Bühne befinden, oder zeigt die Begeisterung für Trachten, schnelles Tanzen der Schritte und Veränderungen der Bilder, aber fühlt auch die Nostalgie nach manchen vergangenen Zeiten.

Die Wurzel aller genannten Haltungen liegt in der folgenden Tatsache: Fast alle Akteure wissen nichts oder wollen nichts von etwas Besserem/anderem wissen. Dies ist eine Frage der (schlechten) Ausbildung, der unzureichenden Informiertheit über den Kontext und die Grundlagen des traditionellen Tanzes, aber auch der Vernachlässigung und der mangelnden Unternehmung der persönlichen Anstrengungen, um etwas in diesem Sinne zu verändern. Die Schuld tragen teilweise auch die Medien, die sich kaum damit beschäftigen bzw. sowohl die amateurhafte Praxis als auch originale traditionelle Formen der Kultur und des Tanzens darstellen.¹⁶⁵

Vielleicht das größte Defizit in der Unterstützung der Tanzpraxis stellt die Branche dar bzw. die ungenügende Anzahl der Schulen oder akkreditierten Formen der Edukation, welche die Kluft in der schlechten Informiertheit und mangelnder Beherrschung der grundlegenden Materie und des Kontexts für die richtige Übertragung, Pflege und weitere Entwicklung des Volkstanzes überbrücken würden. Obwohl die Ethnologie auf diesen Gebieten, wie bereits bemerkt, als eine legitime wissenschaftliche Disziplin in den 1960er Jahren des vorigen Jahrhunderts etabliert wurde, wurde sie erst Anfang 1990er in das regelmäßige Studienprogramm im Rahmen des Lehrstuhls für Ethnomusikologie an der Fakultät der musikalischen Kunst in Belgrad einbezogen. Dann wurden zum ersten Mal Ethnologie, traditionelle Musik und Tänze integriert, im Unterschied zu dieser Zwischenzeit, als das Tanzen nur von einem Standpunkt reflektiert wurde: vom ethnologischen oder soziologischen.

¹⁶⁵ Ein schönes Beispiel, das zur Darstellung und Popularisierung der traditionellen Musik und Tänze in den Medien beiträgt, war die Sendung im RTS (das Nationale Fernsehen Serbiens) „Šljivik“. Diese Sendung wurde im Zeitraum von 2012 bis 2015 ausgestrahlt und in vier Saisonen wurden traditionelle Tänze, Gesänge und Spiele aus allen Regionen Serbiens vorgestellt, aber auch der Serben außerhalb Serbiens. Jede Sendung enthielt die musikalische Tradition, die nur mit einem Gebiet verbunden ist (unter anderem hatte auch Kruševac seine Sendung), und man bestand ausschließlich auf originellen und unverarbeiteten Musik- und Tanzformen (ohne Stilisierung, Choreografien usw.). Die Moderatoren waren Ethnomusikologen S. Azanjac i D. Šukletović, während die Jury, da die Sendung einen wettkämpferischen Charakter hatte, machten auch Menschen aus, die Experte sind: der Ethnomusikologe D. O. Golemović (zuständig für das Singen und Spielen), der Choreograf und damalige künstlerische Leiter des Nationalen Ensembles *Kolo* - R. Kuzmanović (zuständig für das Tanzen) und die Ethnosängerin B. Krstić (zuständig für das Singen).

Jetzt erscheint die Schlüsselfrage, die sich auf das Überleben bezieht, nicht so viel der amateurhaften Tanzpraxis, sondern vielmehr des traditionellen Tanzes überhaupt, und sie lautet: *Hat Folklore in Serbien eine Zukunft?*

Diese Frage wurde allen Gesprächspartnern am Ende der Interviews gestellt. Obwohl meistens gegenwärtige negative Tendenzen hervorgehoben wurden, insbesondere im Hinblick auf die Zerstörung der traditionellen Werte und das verringerte Interesse der Jugendliche, waren fast alle meine Gesprächspartner (gemäßigt) optimistisch im Bezug auf die Zukunft und Kontinuität des Praktizierens des Volkstanzes.¹⁶⁶ Der Grund für diese Haltung lässt sich in der Verbindung der serbischen Identität selbst mit dem traditionellen Tanz als einem ausgeprägten Träger aller dieser Elemente sehen, die auf unterschiedlichen Ebenen (ästhetischen, visuellen, auditiven) als *persönliche Identität* erkannt wird. Trotzdem scheint es, dass dies an sich nicht genug dafür ist, dass die amateurhafte Tanzpraxis auf irgendwelche Weise weiter lebt.

Ganz am Ende der Arbeit möchte ich versuchen, einen Vorschlag der Interventionen zu geben, die mit dem Ziel der Bewahrung von möglichst traditionellen Formen der Praxis und vor allem der richtigen Pflege und Übertragung auf ihre künftigen Träger implementiert werden. Damit fängt man vom Basisniveau bzw. von öffentlichen Institutionen.

Da sich als ein Basisproblem für das Funktionieren und die Qualität der Arbeit von amateurhaften Vereinen der finanzielle Aspekt hervorgehoben hat, sollten gesetzliche Veränderungen im Sinne der Unterstützung der Stadt/der lokalen Gemeinschaft und der kontinuierlichen Finanzierung dieser Folkloreensembles gemacht werden. Im Bezug darauf sollte eine Strategie gemacht werden und die Vereine sollten nach verschiedenen Parametern rangiert werden, aber in erster Linie nach:

1. der Kontinuität und Qualität der Arbeit bzw. der Bedeutung für die lokale Gemeinschaft;
2. den Zielen des kulturell-künstlerischen Vereins, bzw. ob es sich um kommerzielle oder nicht-gewinnorientierte Vereine handelt.

¹⁶⁶ Der Gesprächspartner aus dem siebten Interview hatte im Unterschied zu oben Genanntem eine äußerst pessimistische Haltung und drückte eine große Besorgnis im Zusammenhang mit der Besessenheit der Jugendlichen mit der virtuellen Welt aus, bzw. mit ihrer Passivität und der Beziehung zu einer gesunden wettkämpferischen Atmosphäre.- Simić, Slobodan: persönliches Interview geführt von Interviewerin Valentina Miljković, Audioaufnahme, Kaonik (Serbien), 14. Juni 2019.

Auf oben angeführte Weisen würde eine *partokratische* Teilung der Mittel verhindert, die außer Unterstützung der Ensembles, mit denen sie eine Art der Symbiose verwirklicht haben, der lokalen Praxis wesentlich schadet und die Kontinuität bzw. die sichtbare Entwicklung dieser Ensembles verhindert. Ebenso, im Abhängigkeit davon, ob ein Verein wirklich auf amateurhafter Beschäftigung und Enthusiasmus basiert ist oder bestimmte Einkommen hat und zu kommerziellen Zwecken gegründet wurde, würden alle Vereine in eine fast gleichberechtigte Lage gebracht werden, die sie deutlich nach der Qualität und nicht nach manchen anderen Maßstäben hervorheben würden.

Auf dem Niveau der Vereine sollte vorwiegend an der Edukation aller Ebenen der Ensembles (der Tänzer, Musiker, Choreografen) gearbeitet werden. Die Ausbildung bzw. der Mangel an ihr ist eines der wichtigsten Probleme der gegenwärtigen Tanzpraxis. Obwohl die Edukation der Leiter an sich keine gute pädagogische Arbeit und Einsicht in die Kreativität eines Einzelnen bedeutet, sollte sie auf jeden Fall richtige Informationen in Bezug auf die Tradition selbst, den Kontext und die Formen, in denen Tänze erschienen, sowie die Grundlagen für die richtige Pflege und Übertragung der Tänzer bzw. die pädagogische Arbeit geben.

Weiter, auf der Ebene der lokalen Gemeinschaft, sollte die Anzahl der Veranstaltungen reduziert werden, insbesondere derjenigen, die primär keine Konnotation des kulturellen Geschehens haben, und die Folklore sollte in geeigneten und dafür ausgedachten Gelegenheiten vorgestellt werden. Statt einer Menge von Veranstaltungen, die nur durch das Präfix Ethno- an sich buchstäblich alles bedeuten können, sollte eine Selektion gemacht oder Regeln aufgestellt werden, die sich darauf beziehen, an welchen Orten und in welchen Kontexten Folkloreensembles auftreten sollten, bzw. auf welche Art und Weise sie sich vorstellen werden. Aus diesem Grund sollten Festivals organisiert werden, welche die ältere, ursprüngliche Form der Volkstänze mit definierten Regeln im Sinne der Originalität der Tänze, Formen, Trachten und musikalischen Begleitung fördern, damit sich das Publikum auf solche vereinfachten Darstellungsarten des traditionellen Tanzes auf der Bühne gewöhnen könnte.

Im Hinblick darauf sollte ein eigenartiger *Flashback* im Sinne des Bestehens auf einer stilistisch reinen Darstellung der Volkstänze gemacht werden. Alles das, was zum Bereich des Balletts gehört, was dem traditionellen Tanz eigen ist, jedes Bestehen auf einer technisch perfekten aber uniformierten Darstellung der Tänze, sollte auf möglichst originale Einstellungen zurückgesetzt werden. Im Bezug darauf gibt es Probleme in der Form des

Mangels vor allem an lebenden Erzählern, die sich an diese Tänze in der originalen Form erinnern bzw. an Videomaterialien und teilweise an komplexer Literatur, die bis zum kleinsten Detail den Kontext, das authentische Aussehen und den Stil der Aufführung der Tänze beschreiben, aber auch die Region, zu der sie gehören.

Auf einer weiteren, globalen Ebene sollten regionale edukative Zentren gegründet werden, die im Hinblick auf die Fachlichkeit der Vortragenden und Programme, welche die Besucher lernen. In diesem Sinne sollten Experten (Ethnologen, Ethnochoreologen, Etnomusikologen u. ä.) engagiert werden, wobei neben dem selbstverständlichen Tanzen auch der Kontext, die originale Form und andere Arten der traditionellen Kultur erforscht werden, damit Tänze selbst richtig gewertet und vermittelt werden. In diesem Zusammenhang ist es bedeutend, CIOTIS zu erwähnen, und seine Tätigkeit stimmt in hohem Maße mit dem Angeführten überein, aber es lässt sich nach einem erfolgreichen Anfang ein wesentlicher Sturz in der Tätigkeit dieses Fachvereins bemerken: Sowohl im Sinne der Aktivität als auch des Zuflusses verschiedener Elemente (der Lehrer/Vortragenden), die auf keinen Fall ein Teil der Tradition sind, sondern der Stilisierung der Tänze.

Die Edukation bzw. die traditionelle Kultur und Tänze, die ihr Bestandteil sind, sollten auch in Medien vorgestellt werden, damit auch passive Träger bzw. das Publikum belehrt werden und so die Selektion in Bezug auf das machen können, was ihnen als *traditionell* dargestellt wird. Auf diese Weise wird keine ungesunde Beziehung der Schmeichelei geschaffen und so ein Kreis der gegenseitigen Abhängigkeit auf der Relation Publikum-Tänzer/Choreografen geformt, die aus völlig falschen Gründen die Tradition zur augenblicklichen Befriedigung von irgendjemand's Bedürfnissen zerstören.

Die Medien und diese Form der Ausbildung sollten eine ausschlaggebende Rolle in der klaren Differenzierung von dem spielen, was traditionell und was stilisiert ist. In diesem Sinne können diese zwei Hälfte derselben Sache parallel existieren und teilweise unabhängig voneinander, aber es ist von entscheidender Bedeutung, die Dinge bei ihrem richtigen Namen zu nennen und ihnen deutlich den Ort/den Wert zu bestimmen.

Sie müssen nicht ausschließlich auf dem ästhetischen Erlebnis basiert werden, wie das der Fall heute ist, wobei das Stilisierte im Vergleich zum Traditionellen dominiert, sondern auch auf der Auffassung der Tradition im weiteren Kontext, damit ihre versteckten Werte und tiefere Bedeutungen zu einer richtigen Beobachtung der Situation und der Bedeutung beitragen, die sie für die Kontinuität Vergangenheit-Gegenwart-Zukunft hat. Ebenso sollte

eine der nationalen Strategien auch die Anstellung der Fachleute an dafür vorgesehenen Stellen beinhalten: von Kulturzentren auf der lokalen Ebene bis zu verschiedenen Niveaus des Schulsystems oder Moderatoren in Medien.

Erst wenn diese gesunde Grundlage gestellt wird, wenn heutige Vermittler ausgebildet werden und die grundlegende traditionelle Kultur und ihre Werte als etwas erkennen, das sich entwickeln und aufbauen kann, aber mit Kenntnissen über ihr Wesen und ihren Stil, erst dann könnte von der künstlerischen Verarbeitung und Kreation der neuen, charakteristischen Formen der Transposition vom traditionellen Tanz auf der Bühne gesprochen werden, der sich in hohem Maße den höchsten künstlerischen Bereichen nähern wird, die Amateurismus erreichen kann, ohne Gefährdung der Grundlagen der Quellen, auf welche er sich beruft.

„Die Eigenschaft einer Tradition, in diesem Fall der Musik, besteht nicht in der Bewahrung der unberührten Form des Erbes aus der Vergangenheit, sondern in der Bereicherung aktueller Faktoren, damit seine Elemente auch auf künftige Generationen übertragen werden. Die Musik ist eine Sprache, genauso wie diese, die wir sprechen; als solche stellt sie einen lebenden Organismus im dauernden Prozess der Verwandlung. Also, die musikalische Tradition ist gleichzeitig ein normativer Rahmen, aber auch eine Reihe von übertraglichen Ketten der Entwicklung. In ihr ist immer eine schöpferische Dimension präsent, weil jeder bewusst oder unbewusst seine subjektiven Merkmale darin einbezieht und einen Teil seines Talents hinzufügt.“¹⁶⁷

¹⁶⁷ Ober, Loran: *Muzika drugih*, S. 26.

ABSTRACT

Schlagwörter: *Serbien, Kruševac, Amateurismus, Folklore, kulturell-künstlerischer Verein, Kultur, Dorf, Tradition, Tanz, Veränderungen, Choreografie, Stilisierung, Kulturpolitik, Tanzpraxis.*

Diese Arbeit beschäftigt sich mit der amateurhaften Tanzpraxis der Gebiete in Zentralserbien. Es handelt sich um dörfliche Tänze bzw. *Folklore* und um ihre künstlerische Darstellung auf der Bühne. Gezielt wird die Darstellung der Veränderungen im Kontext der Aufführung der Tänze, die von etwas Üblichem und Alltäglichem zu etwas geworden sind, was zur Kunst erhoben wird. Die Daten, welche durch eine Reihe der Interviews mit den Leitern der Vereine aus Kruševac und seiner Umgebung entstanden sind, sollten auf bestimmte Erscheinungen, Probleme, auf den Kontext und auf die Kulturpolitik hinweisen, welche diese in Serbien weit verbreitete Praxis beeinflussen.

S U M M A R Y

Keywords: *Serbia, Kruševac, amateurs, folklore, Cultural-artistic societies, culture, rural, tradition, dance, changes, choreography, stylization, cultural politics, dance practice.*

This paper is considering amateur dance practice in central Serbian district. Those are rural dances, that is to say *folklore* and it's artistic presentation on stage. The idea is to shed a light on ongoing changes in context of dance practice, which have, from ordinary and everyday, become elevated to artistic form. Data gathered through set of interviews with representatives of these Cultural-artistic societies from Kruševac and nearby villages, would make a statement for some occurrences, problems, context and cultural politics that shape this practice that is very common for Serbia in total.

APPENDIX A: Transkriptionen der Interviews mit den Leitern der kulturell-künstlerischen Vereine

1. Interview

Interviewerin: Valentina Miljković; Gesprächspartner: Ivan Ivanović, 38 Jahre alt

Künstlerischer Leiter, Folklorenensemble „Lazarica“

Datum und Ort des Interviews: Dienstag, 11. 06. 2019, Grundschule „Vuk Karadžić“ – Kruševac (der Ort, wo Proben des Ensembles stattfinden)

Länge des Interviews: 13'39''

Sprache der Interviews: serbisch, ins Deutsche übersetzt von Valentina Miljković

Sagen Sie mir Ihren Vornamen und Nachnamen und Ihr Alter.

„Ich bin Ivan Ivanović, künstlerischer Leiter des Folklorenensembles „Lazarica“, ich bin '81 geboren.“

Wie lange sind Sie künstlerischer Leiter des kulturell-künstlerischen Vereins?

„Jetzt sind es 10 Jahre seit seiner Gründung, ich bin einer der Begründer des Folklorenensembles.“

Von wem haben Sie Tanzschritte gelernt?

„Ich komme aus einem Dorf am Fluss Morava. Dort, wie überall auf dem Lande, gab es einen alten Lehrer, der sich damit beschäftigte, er konnte sowohl spielen als auch tanzen, und so begannen wir in der Grundschule, Tanzschritte zu lernen.“

Waren Sie jemals Mitglied auch von einem anderen kulturell-künstlerischen Verein?

„Ja, zuerst war ich in meinem Dorf, die eigentliche Anfänge, dann war ich in einem städtischen Verein „Merima“, dort war ich 15 Jahre lang ein aktives Mitglied und danach habe ich auch einen Verein gegründet, der Folklorenensemble „Lazarica“ heißt.“

In welchem Alter sind Mitglieder Ihres kulturell-künstlerischen Vereins?

„Bei uns gibt es ungefähr 200 Mitglieder, also wir haben unterschiedliche Gruppen, d. h. auch unterschiedliche Generationen ab, 9 Jahren bis, 50 Jahre.“

Hat sich die Altersstruktur im Vergleich zu Ihren Anfängen geändert?

„Immer gibt es Veränderungen. Zu uns kommen auch Kinder, die ziemlich jung sind, aber das Interesse haben, das Talent haben, und so arbeiten wir mit ihnen, weil sie schon begabt sind.“

In welchem Alter beginnt man zu tanzen?

„Am besten ist es in der zweiten Klasse: Dann sind Kinder ungefähr 8, 9 Jahre alt, weil sie dann bereits gewissermaßen entwickelt sind, und das Kind hat dann Interesse und beginnt, das zu verfolgen, was ihm gezeigt wird.“

Warum sind Sie in diesem Beruf?

„Weil ich ihn mag, wegen der Liebe zur Folklore und zu unseren Bräuchen, unserer Tradition, unserer Tracht.“

Wie wurde der kulturell-künstlerische Verein in der Vergangenheit geführt, und wie heute, gibt es Veränderungen?

„Im Laufe der Zeit wird alles anders, jetzt ist alles irgendwie anders, aber wir versuchen meistens, das, was zu uns gehört, zu erhalten und zu bewahren. Jede Epoche bringt etwas Eigenes mit sich, auch im Bereich der Folklore, aber wir versuchen, das alles zu bewahren, unsere Tradition also, unseren Tanzschritt, und ja, unsere Kostüme. Wir wollen das nicht ändern, diese Aspekte.“

Sind Sie ein geschulter Leiter und gibt es geschulte Tänzer in Ihrem Verein?

„Geschulte Tänzer gibt es nicht, hier sind alle Amateure, und was mich persönlich betrifft, ich habe mich bemüht, das Ganze ein bisschen besser kennenzulernen und habe bestimmte Seminare besucht, ich habe verschiedenartige Seminare veranstaltet, aus unterschiedlichen Bereichen (dies bezieht sich auf geografische Bezeichnungen) sowie mit Kindern gearbeitet, also um ein bisschen vorbereitet und geübt für meinen jetzigen Beruf zu werden.“

War früher das Interesse für das Tanzen im kulturell-künstlerischen Verein größer, hat sich die Anzahl der Mitglieder im Vergleich zu Ihren Anfängen geändert?

„Im Vergleich zu unseren Anfängen im Ensemble haben wir heute die größte Anzahl der Mitglieder und früher, als ich Anfänger war, gab es kein so großes Interesse, und ich denke, dass heute das Interesse groß ist, wenn es um Folklore geht.“

Wie reagiert das Publikum auf Ihre Auftritte?

„Es ist zufrieden, sehr zufrieden: Es ist nicht so, dass wir prahlerisch sind, aber was unsere Konzerte betrifft, bei uns sind alle Tickets bis auf das Letzte ausverkauft. Immer wird ein Ticket mehr gesucht und unser Publikum ist mit unserem Konzert und unserer Arbeit besonders zufrieden und sie können jedes nächste Konzert kaum erwarten!“

Wo treten Sie auf?

„Wir treten in allen Gebieten Serbiens auf. Auch hier in unserer Gemeinde, meistens und üblicherweise fahren wir auch irgendwohin über die Grenze, zu unseren Freunden aus der Diaspora.“

Tänze aus welchen Regionen tanzen Sie am häufigsten in diesem Verein?

„Bei uns ist der Süden Serbiens am meisten vertreten, wegen dieses Temperaments und dieser Tanzart, wegen der energischen und schnellen Schritte, also bei uns gibt es genau so was am meisten!“

Welche Tänze sind heute am populärsten?

„Bei uns im Verein, zurzeit – *Igre sa Kosova* (dt.Tänze aus Kosovo), das ist, was wir als Letztes geübt haben. *Durđevdan u Pasjanu* ist ein Tanz, wo wir ein bisschen Bräuche, Traditionen und Aspekte unseres Volkes hinzugefügt haben, in dem wir Bräuche mit der Braut und mit dem Bräutigam gemacht haben, wo man Haustore schmückt, wo die Braut aus dem Haus geführt wird.“

Welche Tänze sind nicht mehr aktuell?

„Nur wenige. Meistens blieb das alles erhalten, wie es früher im alten Jugoslawien getanzt wurde, nur eine geringe Anzahl der Tänze sind weg, wie *Šota*, *Rugova*, alles andere wurde behalten.“

Was ist Ihrer Meinung nach ein traditioneller Tanz?

„Ein traditioneller, volkstümlicher, unserer Tanz ist meiner Meinung nach das, was früher getanzt wurde, aber was auf dem ganzen Fuß getanzt wurde, diese Bewegung, die in der Vergangenheit üblich war.“

Was ist ein stilisierter Tanz?

„In einen stilisierten Tanz werden bestimmte Elemente in den Tanzschritt eingefügt, wo man auf die Bewegung des Fußes achtet, wo der Schritt gehalten wird, wo allerlei Bewegungen vorkommen, viele Elemente werden aus dem Volkstümlichen ins Stilisierte gewandelt und bearbeitet, damit sie der Szene angepasst werden, damit sie an Energie gewinnen. Und unsere volkstümlichen Aspekte versucht man zu bewahren, aber nur wegen des Publikums und der Tänzer, damit das alles fortschreitet und weiter erhalten bleibt, hat sich der sogenannte stilisierte Tanz etabliert.“

Haben Sie an manchem Ritual, an manchem Ritualtanz teilgenommen?

„Ja, unser Ensemble führt ein paar diese Choreografien auf, mit solchen Ritualen und mit allen diesen Begebenheiten, die in unserem Volk vorkommen, und das heißt, meistens funktioniert jetzt dieses Prinzip, damit dies erhalten bleibt. So haben wir *Igre iz Pčinje* (dt. Tänze aus Pčinja), wo wir auch solche Elemente, Bräuche haben, wo die Armee vorkommt, wo junge Burschen zur Soldaten werden und sich im militärischen Bereich weiter einüben.“

Was ist Ihrer Meinung nach ein idealer Tänzer?

„Meiner Ansicht nach ist ein idealer Tänzer derjenige Tänzer selbstverständlich, der ein guter Tänzer ist, der Tanzschritte kennt, der sie auch gut tanzen kann und temperamentvoll ist, und der auch, was auch immer am wichtigsten bei einem guten Tänzer ist – verantwortungsvoll ist als auch fleißig ist, und für seinen Verein und sein Ensemble immer da ist.“

Hat Reigentanz aus Serbien manche Elemente aus Tänzen der benachbarten Regionen übernommen?

„Er hat Vieles übernommen, was wahrscheinlich dies betrifft, aber unsere Elemente, wiederum sprechen wir über diese Tanzart, behalten Tänze gewissermaßen, wenn es um volkstümliches und stilisiertes Schaffen geht, aber sie bleiben in unseren Tänzern und in unseren Tänzen, das, was wir pflegen.“

Inwiefern wurde der Reigentanz in den letzten 20 Jahren modifiziert?

„Das ist eine ein bisschen komplexe Frage, aber ich sage Ihnen, wie in diesen vorigen Fragen, dass alles mit der Zeit fortschreitet, auch die Folklore geht fort, aber viele von unseren Vereinen, ich meine nicht nur diese aktuellen Vereine aus Belgrad, ich glaube, dass auch unsere Vereine im Ausland auch heutzutage diese Tradition bewahren und was dabei

modifiziert wurde, ich sage mal, in szenischen Teilen, dass sie sich dem Publikum im besten Licht zeigen, das ist diese Stilisierung, die wir schon mehrmals erwähnt haben.“

Was beeinflusst am meisten die heutigen Veränderungen?

„Das Internet, der Computer und alles das, was bei uns neulich vertreten ist.“

Welche Instrumente haben früher den Reigentanz begleitet und um welche handelt es sich heute?

„Früher hat der Reigentanz, über den wir heute reden, immer an einem Feiertag in der Pforte, neben einer Kirche mit allen diesen feierlichen Elementen stattgefunden, alles hatte eine eigene Bedeutung. Am meisten begleiteten ihn früher Dudelsack, Violine, Frula und Akkordeon, heutzutage begleitet ein vollständiges Orchester einen Reigentanz, einen Verein, ein Ensemble.“

Haben Sie Ihre geschulten Musiker oder ein Orchester, das Sie ständig begleitet?

„Wir haben unsere Musiker und sie sind alle gewissermaßen geschult, jeder von ihnen hat mindestens einen Abschluss der Grundmusikschule, die auch ich besucht habe, sodass sie nach Noten, aber auch nach Gehör spielen können. Unser Orchester besteht aus einem Akkordeon, einer Violine, einer Klarinette, einer Flöte, einer Frula, dann haben wir eine Rhythmussektion, eine Tapan, eine Bassgitarre und eine Rhythmugitarre.“

Gibt es heute Änderungen in der Tracht?

„Nein! Es freut mich sehr, dass auch heutzutage Rekonstruktionen nach dem Original gemacht werden, und dass es sehr viele gute Meister gibt, die auch heute das machen!“

Zum Schluss: Was für eine Zukunft prognostizieren Sie für die serbische Folklore?

„Ich wünsche und ich hoffe, dass sie weiter im besten Licht erscheinen wird, weil während Tänze und Tradition gibt, werden wir wissen, wer und was wir sind und woher wir kommen und ich glaube, dass dies uns retten wird, in allen diesen schweren Zeiten.“

2. Interview

Interviewerin: Valentina Miljković; Gesprächspartner: Radojko Ivanović, 55 Jahre alt

Künstlerischer Leiter, kulturell-künstlerischer Verein „Bela Rada“, Meševo und Doljane

Datum und Ort des Interviews: Dienstag, 11. 06. 2019, Ortsgemeinschaft Meševo (der Ort, wo Proben des Ensembles stattfinden)

Länge des Interviews: 12'27''

Sprache der Interviews: serbisch, ins Deutsche übersetzt von Valentina Miljković

Sagen Sie mir Ihren Vornamen und Nachnamen, Ihr Alter und den Namen des kulturell-künstlerischen Vereins.

„Ivanović Radojko, 55 Jahre alt, der Name des kulturell-künstlerischen Vereins „Bela Rada“, Meševo und Doljane.“

Wie lange sind Sie künstlerischer Leiter des kulturell-künstlerischen Vereins?

„Künstlerischer Leiter des kulturell-künstlerischen Vereins bin ich schon 10 Jahre. Mit 14 habe ich begonnen, mich mit Tänzen aus Serbien und aus unserem Gebiet zu beschäftigen. Ich bin künstlerischer Leiter des Vereins und ich übertrage mein Wissen auf jüngere Generationen, damit auch sie tanzen können.“

Wie lange besteht der Verein und wann wurde er gegründet?

„Der kulturell-künstlerische Verein existiert seit '72 und er hörte mit der Arbeit für ungefähr zehn Jahre auf, jetzt arbeitet er unter einem neuen Namen, in den letzten 10 Jahren gemeinsam mit dem kulturell-künstlerischen Verein „Bela Rada“.“

Wer hat Ihnen die ersten Tanzschritte beigebracht?

„Die ersten Schritte habe ich im kulturell-künstlerischen Verein „Žabare“ gelernt, dann im „14. Oktober“ vom Choreografen Dragan Nikolić und danach machte ich weiter im Verein „Merima“ bis zum Wechsel des Vereins.“

In welchem Alter sind Mitglieder des kulturell-künstlerischen Vereins und hat sich die Altersstruktur im Vergleich zu Ihren Anfängen geändert?

„Mitglieder des Vereins sind im Alter zwischen 5 und 50 Jahren, nichts hat sich wesentlich geändert.“

Warum beschäftigen Sie sich mit Folklore-Tänzen?

„Wir beschäftigen uns mit Folklore-Tänzen, um jüngere Kategorien der Tänzer zu belehren, die Tradition der serbischen Tänze zu pflegen, damit sie aus unserer Region nicht verschwinden.“

Wie wurde der kulturell-künstlerische Verein in der Vergangenheit geführt, und wie heute, welche Probleme müssen Sie bekämpfen?

„Der kulturell-künstlerische Verein war, im Durchschnitt, immer dilettantisch und wurde geleitet mit dem Statut der Ortsgemeinschaft, jetzt hat diese Rolle das Kulturzentrum der Stadt Kruševac übernommen, das immer für uns da ist, sowohl finanziell als auch im Sinne der Anschaffung der Trachten usw.“

Sind Sie ein geschulter Leiter und gibt es geschulte Tänzer in Ihrem Verein?

„Ich bin kein geschulter künstlerischer Leiter, ich bin Amateur, und auch im Verein haben wir keine geschulten Tänzer, alle sind Amateure.“

War früher das Interesse für die Mitgliedschaft im kulturell-künstlerischen Verein größer, hat sich die Anzahl der Mitglieder geändert?

„Es gab mehr Interesse für den Verein und es gab mehr Mitglieder als jetzt, zu diesem Zeitpunkt. Der Grund dafür liegt in der geringeren Natalität.“

Wie war das Interesse des Publikums für Ihre Auftritte früher und wie ist es heute?

„Das Interesse des Publikums war sowohl früher als auch jetzt konstant gleich, nichts hat sich wesentlich geändert. Im Durchschnitt kommen alle Bewohner der zwei Dörfer, um die Auftritte ihrer Kinder und ihrer Verwandten zu schauen.“

Wie reagiert das Publikum auf Ihre Auftritte?

„Die Reaktion des Publikums, das Publikum ist meistens begeistert von allen Auftritten und Gastauftritten, wo immer wir tanzen.“

Wo treten Sie auf?

„Wir treten auf Wettbewerben der Dörfer der Stadt Kruševac, in nahe liegenden Dörfer in Kruševac und wir fahren auch nach Mazedonien, zu unseren Geschwistern des kulturell-künstlerischen Vereins „Stobi“ und auch sie kommen zu uns.“

Tänze aus welchen Regionen tanzen Sie am häufigsten?

„Tänze meistens aus Šumadija, Nišava, Vranje, Banat und Leskovac – das sind am häufigsten vertretene Tänze bei uns, jetzt haben wir auch begonnen, etwas aus dem Gebiet Kosovos zu tanzen, im letzten Jahr, was bisher in unserem Verein nicht vorkam.“

Welche Tänze sind heute populär?

„Populäre Tänze sind, also, offiziell in Serbien, Čačak, Moravac, Bela Rada im Gebiet von Leskovac, Šestorka in der Region von Niš, Čoček in Vranje und Šokačke aus Banat.“

Welche Tänze sind nicht mehr aktuell?

„Nicht mehr aktuell sind, d. h. das Volk ist satt davon, Igre iz Šumadije (dt. Tänze aus Šumadija) und Menschen erwarten neue Tänze, also wie ich kurz vorher gesagt habe, aus Kosovo, was wir bereits einüben, sowie manche Tänze aus Banat.“

Was ist ein traditioneller Tanz, Ihrer Meinung nach?

„Einen traditionellen Tanz stellen nach mir für unsere Region Čačak und Moravac dar. Was die Elemente betrifft, da gab es viele Veränderungen, früher tanzte man im Reigentanz und heute wird das modifiziert, damit es für das Publikum schöner aussieht, d. h. in Paaren oder jeweils 3-4 Paare gemeinsam. Den traditionellen Volkstanz hat der stilisierte Tanz ersetzt.“

Haben Sie an manchem Ritual oder an manchem Ritualtanz teilgenommen?

„Unser traditioneller Tanz ist vor der Kirche „Sveta Trojica“, jedes Jahr gibt es einen organisierten Festzug sowie ein Programm, in dem Kinder aus dem Verein auftreten. Dann werden serbische Volkstänze aus diesem Zeitraum aufgeführt, das sind u. a. die Tänze – Igrale se delije, Prođe Mile, Čačak, Moravac.“

Was ist Ihrer Meinung nach ein idealer Tänzer?

„Ein idealer Tänzer, meiner Meinung nach, ist ein Tänzer, der mindestens fünf verschiedene Tanzarten kennt und Voraussetzungen hat, alle Trachten im Zeitraum anzuziehen, der für denjenigen Auftritt vorgesehen ist.“

Welche Tänze aus dem Gebiet Jugoslawiens wurden früher getanzt und welche nach dem Zerfall Jugoslawiens?

„Früher tanzte man *Crnogorsko oro*, man tanzte auch *Polka*, und heute gibt es wenige Veränderungen, also wegen des Zerfalls des alten Jugoslawiens unterstützt das Volk hier diese Tänze nicht mehr.“

Inwiefern wurde der Reigentanz in den letzten 20 Jahren modifiziert?

„Der *Kolo* wurde nur choreografisch, stilistisch verändert, die Schritte sind meistens gleich geblieben, dieser Schritt kann nicht anders werden, aus dem Grund, dass die Tanzart so ist, damit die Tradition bewahrt blieb, musste es identisch bleiben, nur die Choreografie wurde modifiziert.“

Was beeinflusst am meisten die heutigen Veränderungen?

„Am meisten beeinflussen sie, die finanziellen Mittel, die für jeden Verein knapp sind, solange ich das weiß, und es gibt auch viel weniger Tänzer als früher.“

Welche Instrumente haben früher den Reigentanz begleitet, und um welche handelt es sich heute?

„Früher waren das folgende Instrumente: Diple, Frula, Klarinette und Dudelsack! Heute begleiten ihn Akkordeon, Violine, Synthesizer und Schlagzeuge, allgemein gesprochen ist das eine Veränderung im Vergleich zu früher.“

Hat Ihr kulturell-künstlerischer Verein ein Orchester, das Sie ständig begleitet?

„Unser Verein hat seit zwei Jahren ein Orchester, das ihn immer begleitet.“

3. Interview

Interviewerin: Valentina Miljković; Gesprächspartner: Goran Todosijević, 49 Jahre alt

Künstlerischer Leiter, kulturell-künstlerischer Verein „Vuk Karadžić“, Trebotin, Žabare, Mala Vrbnica

Datum und Ort des Interviews: Mittwoch, 12. 06. 2019, kulturell-künstlerischer Verein „Vuk Karadžić“- Žabare

Länge des Interviews: 18'43''

Sprache der Interviews: serbisch, ins Deutsche übersetzt von Valentina Miljković

Sagen Sie mir Ihren Vornamen und Nachnamen, Ihr Alter und den Namen des kulturell-künstlerischen Vereins.

„Goran Todosijević, 1970 geboren der Name des kulturell-künstlerischen Vereins ist „Vuk Karadžić“, Trebotin, Žabare, Mala Vrbnica.“

Wie lange sind Sie Mitglied dieses kulturell-künstlerischen Vereins?

„Seit meinem 12. Lebensjahr seit '78 war er ein Kulturhaus und seit '87 ist Verein als „Vuk Karadžić“ registriert.“

Wie lange sind Sie in diesem Beruf?

„Seit meinem 12. Lebensjahr, also, seit meinem 12. Jahr beschäftige ich mich damit.“

Von wem haben Sie Tanzschritte gelernt?

„Von meinem Lehrer in der Grundschule, Sveta Krković, zuerst von ihm, danach hier im Dorf von Dragan Ivić und Mića Pršić, die zusammen gearbeitet haben, dann habe ich 6 Jahre im „Vierzehnten“ („14. Oktober“) getanzt und auch in der Armee, in Slavonska Požega, in Kroatien.“

Haben Sie jemals auch einen anderen kulturell-künstlerischen Verein geführt?

„Geführt habe ich nicht, aber habe als Honorarkraft gearbeitet, in lokalen Ortschaften, habe manche Tänze vorbereitet und den Verein geführt.“

In welchem Alter sind Mitglieder des kulturell-künstlerischen Vereins und hat sich die Altersstruktur im Vergleich zu Ihren Anfängen geändert?

„In meisten Fällen sind das jüngere Pioniere, ältere Pioniere, Jugendliche, also drei Gruppen. Wir hatten auch Veteranen. Zwei Jahre haben sie funktioniert, aber danach ist das zu einer Verpflichtung geworden. Wegen ihrer familiären Verpflichtungen konnten sie sich damit nicht mehr aktiv beschäftigen.“

In welchem Alter beginnt man zu tanzen?

„Das ist eine relative Sache. Ab der ersten Klasse der Grundschule das heißt, seit dem siebten Lebensjahr.“

Warum sind Sie in diesem Beruf?

„Weil er war – hauptsächlich aus Liebe, dann wurde er zu einem Hobby und endlich zu einem Beruf.“

Wie wurde der kulturell-künstlerische Verein in der Vergangenheit geführt, und wie heute, welche Probleme müssen Sie bekämpfen?

„Früher hatten wir keine Funktionäre im Verein, beispielsweise wie ich es bin! Das heißt, Menschen aus anderen Orten mussten kommen, um Kinder zu lehren, um Jugendliche zu lehren, das alles musste bezahlt werden, mit welchen Mitteln – das weiß ich wirklich nicht! Dann stand mehr Geld zur Verfügung, wahrscheinlich, und die Ortsgemeinschaft und die Gemeinde gab auch mehr Geld! Das alles mussten wir bezahlen, und dann im Laufe der Zeit, wie wir von denjenigen Menschen gelernt haben, die ihnen dies beigebracht haben, haben wir das an jüngere Generationen übertragen ich und ein paar Leute noch, die hier im kulturell-künstlerischen Verein aktiv waren.“

Sind Sie ein geschulter Tänzer, gibt es geschulte Tänzer im Verein?

„Das bin ich nicht und es gibt auch keine geschulten Tänzer im Verein. Geschulte Tänzer gibt es im Verein „Lujó Davičo“ in Belgrad. Es handelt sich um eine Ballettschule der Sekundarstufe. Da gibt es die Abteilung „Klassisches Ballett“ und die Abteilung „Volkstanz“. Das sind geschulte Tänzer und sie tanzen automatisch für „Kolo“ wer möchte professionell tanzen, meldet sich bei „Kolo“ an, beim Nationalen Ensemble.“

War früher das Interesse für das Tanzen im kulturell-künstlerischen Verein größer und hat sich die Anzahl der Mitglieder geändert?

„Beides ist richtig. Das Interesse war größer, es gab mehr Menschen, es gab mehr Kinder, heutzutage ist das alles nur auf das Notwendigste reduziert. Heutzutage muss man jemanden bitten – früher gab es Konkurrenz, du konntest einem untalentierten Kind einfach sagen: Danke, Entschuldigung, geh Ballett tanzen, Fußball spielen, du bist nicht dafür - und heute musst du jedes Kind annehmen.“

Wie viele Mitglieder haben Sie heute?

„150 – Folkloresektion, dramatische Sektion, Rezitatorensektion und literarische Sektion, das sind alle Sektionen.“

Wie groß ist das Interesse für Ihre Auftritte?

„Kleiner als früher, meistens schauen uns Eltern der Kinder und ihre Verwandten: Tanten, Großmütter und Onkel.“

Wie reagiert das Publikum auf Ihre Auftritte?

„Wir werden immer, mit einem Applaus belohnt, weil unser Publikum ein geschultes Publikum ist – sie sind daran gewöhnt, sie sind nicht, dass sie Lärm machen, wenn wir irgendwo auftreten. Bei uns traditionell arbeitet „Gesellschaft“, „Folklore“ und „Drama“, sie pflegen es, in Ruhe zu kommen. Theatralische Atmosphäre bei einer Aufführung, bei der Folklore, wie üblich, Beifall, Bravorufe, und so weiter.“

Wo treten Sie auf?

„Meistens in der lokalen Ortschaft Kruševac und Umgebung. Weiter, jetzt wird so was wie Mazedonien erwähnt, geht es schwieriger. Erstens, diejenigen, die arbeiten, haben keine Zeit, und diese Schulkinder haben keine Kohle, kein Geld, das alles wird jetzt bezahlt, und niemand mehr finanziert das, wie früher, also heute, um irgendwohin weiter zu gehen, müssen Sie selbst Transportmöglichkeiten finden, Unterkunft und Essen bezahlen, es ist doch wirklich traurig!“

War die Situation früher, in Zeiten Jugoslawiens, besser, haben Sie mehr Auftritte bekommen?

„Natürlich! Wir fuhren nach Mazedonien, wir fuhren nach Slowenien, wir fuhren nach Bosnien überall. Und das alles war von der Gemeinde finanziert, von der Ortsgemeinschaft, sie bezahlen den Transport, wir kommen zusammen steigen in den Bus ein und machen uns keine Gedanken!“

Tänze aus welchen Regionen tanzen Sie am meisten?

„Aus Serbien, wir tanzen aus dem Norden- *Igre iz Banata* (dt. Tänze aus Banat), *Igre iz Boljevca* (dt. Tänze aus Boljevac)- Osten Serbiens, in den letzten paar Jahren tanzen wir sie nicht, wir tanzen Westserbien, Zentralserbien- Šumadija, Südserbien, *Igre sa Kosova* (dt. Tänze aus Kosovo), *Vranje*.“

Welche Tänze sind heute populär?

„Temperamentvolle, Süden Serbiens- mit schnellerem Rhythmus, *Ponišavlje*, *Vlaške igre* (dt. Tänze der Walachen), *Vranje*, sagen wir mal, auch aktuell.“

Welche Tänze sind nicht mehr aktuell?

„Es gibt keine Tänze, die nicht aktuell sind, wir haben das alles, was ich aufgezählt habe, im Repertoire, und dann intensivieren wir eines Jahres manche davon ein bisschen mehr, manche vernachlässigen wir, und diese nächsten – diejenigen, die wir ein bisschen häufiger getanzt haben, mit denen sättigen wir uns, und dann tanzen wir die vernachlässigten Tänze erneut.“

Was ist ein traditioneller Tanz?

„Ein traditioneller Tanz ist ein Tanz im Kreise, ein Tanz ohne Choreografie, ein Tanz mit dem ganzen Fuß nur im Halbkreis, rechts-links.“

Was ist ein stilisierter Tanz?

„Ein stilisierter Tanz ist choreografische Folklore, das heißt, ein Tanz, der mehr dem Ballett ähnelt, mehr Bewegungen aus dem Ballett hat stilisiert.“

Was ist der Unterschied zwischen dem stilisierten und dem traditionellen Tanz?

„Sie unterscheiden sich, also, in der Haltung [gemeint wird die Körperhaltung, Bemerkung der Autorin], konkret Mädchen – Frisuren sind im traditionellen Tanz anders als im stilisierten Tanz. Im traditionellen Tanz gab es meistens klassische Kopftücher, welche Frauen um den Hals binden, abhängig davon, aus welcher Region Serbiens getanzt wird, während jetzt die klassische Frisur mit diesen Zöpfen gemacht wird, künstliche Zöpfe werden gestellt, dann werden Zöpfe aus dem natürlichen Haar gemacht, danach wird das miteinander gekreuzt, dann ist die Mädchenminke heute sehr unterschiedlich im Vergleich zu früher, weil alles zusammen mit dem Fortschritt geht.“

Welche Tanzschritte haben sich geändert?

„Traditionelle- auf dem ganzen Fuß, und jetzt diese neuen, choreografierten, sind meistens auf den Fingerspitzen, mit den Pirouetten, mit Drehbewegungen, mit Sprüngen, Kniebeugen, während die traditionellen nur rechts-links, rechts-links, rechts-links wie alte Menschen, so wie Opas und Omas getanzt haben. Verschiedenartige Bilder, verschiedenartige Kreise, verschiedenartige; „Lese“ (eine Art des Volkstanzes), Linien, Diagonalen, Kreise, kleine Halbkreise, das ist jetzt alles in die Choreografie einbezogen. Möglichst viele Änderungen in der Szene, also Änderungen der Bilder: aus dem Kreis in den Halbkreis, aus dem Halbkreis in zwei kleinere Kreise, aus zwei kleinen Kreisen in einen großen Kreis, Bewegung der einen

Tänzer in eine Richtung, Bewegung der anderen Tänzer in die andere Richtung, „Kämmen“, verschiedenartige Verflechtungen, damit es dem Publikum interessant wird!“

Haben Sie Ihre eigenen Choreografien oder übernehmen Sie sie von anderen?

„Nicht konkret meine eigenen, aber ich verwende meistens das, was ich von anderen gelernt habe, mit einigen kleinen Korrekturen, damit es nicht hundertprozentig gestohlen wird, Tanzschritte sind gleich, sie können nicht geändert werden, ein Schritt ist ein Schritt [gemeint wird das Tanzschema, Bemerkung der Autorin], aber die Bewegungen können modifiziert werden, in dieser Choreografie können Bilder geändert werden, man kann sie sich also ausdenken, das ist alles eine Sache der Kreativität und des Vorstellungsvermögens.“

Haben Sie an manchem Ritual oder an manchem Ritualtanz teilgenommen?

„Nein. Das mag ich nicht!“

Was ist Ihrer Meinung nach ein idealer Tänzer?

„Jemand kann nicht ideal sein, in diesem ganzen Zusammenhang, derjenige muss in diese kompakte Gesamtheit einbezogen werden, alle müssen wie eins sein, weil ein Tänzer nichts darstellt. In diesem ganzen Ensemble kann er sich durch die Qualität, durch die Minderwertigkeit nicht hervorheben, er kann nicht hervorstechen! Er muss, wenn er ideal ist, eine Stufe runter kommen, damit die anderen mit ihm zusammenarbeiten können.“ Ein idealer Tänzer bedeutet, also im Sinne der Disziplin, im Sinne des Besuchens der Probe, des Benehmens auf der Probe, des Einsatzes auf der Probe, das ist ein ideales Verhältnis, zwischenmenschliche Beziehungen sind sehr wichtig.“

Welche Tänze aus dem Gebiet Jugoslawiens wurden früher getanzt, und welche werden nach dem Zerfall getanzt, gibt es da wichtige Veränderungen?

„Wir haben Tänze aus Mazedonien getanzt, die tanzen wir beispielsweise nicht mehr. Jetzt tanzen wir Tänze aus Kosovo, diese serbischen, aber wir tanzen also *Rugova* nicht mehr, wir tanzen *Šota* nicht mehr das hatten wir auch im Repertoire. Dann, aus Kroatien tanzten wir manche Tänze, zum Beispiel *Slawonien*, dies tanzen wir nicht mehr!“

Inwiefern wurde der Kolo (der Reigentanz) in den letzten 20 Jahren modifiziert?

„Sehr, aus dem klassischen (gemeint wird der traditionelle Tanz, Bemerkung der Autorin) und das, worüber wir kurz vorher gesprochen haben, ist die stilisierte Folklore, jetzt wird

irgendwelches Ballett angestrebt, irgendwelche Ballettbewegungen es ist nicht wie früher wir kommen zusammen und tanzen, jetzt musst du auch ästhetisch, bestimmte Qualitäten haben, auch visuelle, und für alles gibt es ein bestimmtes Kriterium: Gewicht, Größe und körperliches Aussehen.“

Was beeinflusst am meisten die Veränderungen, die heute vertreten sind?

„Das Internet alles, was aus dem Westen kam, hat uns verdorben und wir haben das mit beiden Händen ergriffen.“

Welche Instrumente haben früher den Volkstanz begleitet, und welche sind das heute?

„Meistens sind das akustische Instrumente, und, im Hinblick auf die Tatsache, dass jetzt nur wenige Menschen diese akustischen Instrumente spielen können. Es handelt sich um akustische Instrumente wie: Violine, Frula (traditionelle Version der Blockflöte), Gitarre, Bass, Kontrabass, Cello, Flöte. Üblicherweise wird jetzt alles auf das Akkordeon reduziert, und auf manches elektrische Instrument, nur, um den Rhythmus zu schaffen, Synthesizer, Schlagzeuge usw.“

Haben Sie ein Orchester, das Sie ständig begleitet?

„Nein. Wir werden von der Technik begleitet- von der Technologie.“

Und wie ist die Situation bei den Auftritten?

„Identisch. Laptop, USB Stick...“

Gibt es noch manche Änderungen in der Tracht, im Vergleich zu früher?

„Ja, die gibt es. Alles ist moderner, reicher, mit mehr Qualität produziert. Früher war dies klassisch, binde ein Kopftuch, eine Weste, ein Hemd, jetzt ist das alles mit mehr Farben, besser gemacht, mehr geschminkt und geschmückt!“

Zum Schluss: Was für eine Zukunft sehen sie für serbische Volkstänze sowie für die serbische Folklore vorher?

„Ernst gesagt, wir haben keine helle Zukunft, erstens weil es sehr wenige Interessierte gibt, also, Kinder interessiert das nicht mehr, wie früher, sie beschäftigen sich mit anderen Sachen, und die Eltern nähern sie diesem Gebiet nicht sie schubsen sie in eine andere Richtung, wo man mehr Geld verdienen kann, sagen wir mal konkret – Fußball, und wo man einen

bestimmten Sport treiben kann, und wir gehen nieder als eine kleine Region, also, hauptsächlich weil wir keine Kinder haben, also, es gibt immer weniger Menschen, Alte sterben, Mittlere [gemeint wird das Alter, Bemerkung der Autorin] gehen ins Ausland, um zu überleben nur wenige Kinder werden geboren, sehr wenige Menschen heiraten nicht zu viel Licht auf dem Land! Die Stadt ist wiederum anders. Also, in der Stadt ist es ein bisschen anders, aber in größeren Städten – hier, auch Kruševac ist in einer schwierigen Lage.

4. Interview

Interviewerin: Valentina Miljković; Gesprächspartner: Predrag Ćirić, 56 Jahre alt

Präsident, kulturell-künstlerischer Verein „Vuk Karadžić“, Trebotin, Žabare, Mala Vrbnica

Datum und Ort des Interviews: Mittwoch, 12.06.2019, kulturell-künstlerischer Verein „Vuk Karadžić“- Žabare

Länge des Interviews: 25'57''

Sprache der Interviews: serbisch, ins Deutsche übersetzt von Valentina Miljković

Sagen Sie mir Ihren Vornamen und Nachnamen, Ihr Alter und den Namen des kulturell-künstlerischen Vereins.

„Ich bin Predrag Ćirić, bin 56 Jahre alt, sonst bin ich Präsident des kulturell-künstlerischen Vereins „Vuk Karadžić“ aus Trebotin, Žabare und Mala Vrbnica.“

Wie lange sind Sie Mitglied dieses kulturell-künstlerischen Vereins und wie lange Präsident?

„Mitglied des kulturell-künstlerischen Vereins bin ich seit '88 und Präsident des Vereins bin ich seit zwei Monaten, der neu gewählte Präsident des kulturell-künstlerischen Vereins.“

Wie lange besteht der Verein?

„Der kulturell-künstlerische Verein wurde '87 gegründet, also vom '87 bis 2019 lebt und arbeitet er unter dem Namen kulturell-künstlerischer Verein „Vuk Karadžić“.“

Wer hat Ihnen Tanzschritte beigebracht?

„Ich war schon früher in meiner Jugend, sozusagen – seit '79 Mitglied des kulturell-künstlerischen Vereins „14. Oktober“ aus Kruševac dort habe ich ungefähr 12 Jahre lang

getanzt. Später, als ich geheiratet habe diese Verpflichtungen waren groß, sodass ich nicht mehr das Maximum aus dem „14. Oktober“ leisten konnte. Dann habe ich, nach diesen 12 Jahren, damit aufgehört: Als ich hier umgezogen bin, in Trebotin habe ich wieder angefangen, mich mit dieser kulturell-künstlerischen Arbeit zu beschäftigen.“

Waren Sie jemals Mitglied auch von einem anderen kulturell-künstlerischen Verein?

„Nein, das war ich nicht, Mitglied bin ich von den Anfängen des „14. Oktobers“, und als ich geheiratet habe und hier in Trebotin umgezogen, bin ich Mitglied des kulturell-künstlerischen Vereins „Vuk Karadžić“ geworden.“

In welchem Alter sind Mitglieder des kulturell-künstlerischen Vereins und hat sich die Altersstruktur verändert, im Vergleich zu Ihren Anfängen?

„Das Alter reicht, wie es häufig gesagt wird, „von 7 bis 77 Jahre“. Ich kann sagen, dass dies gleichzeitig richtig und falsch ist. Meiner Meinung nach, und das wissen auch Experte, die sich mit dem Tanzen beschäftigen, das beste Alter für ein Mädchen oder einen Jungen zwischen 10 und 12 Jahren liegt, dann beginnen sie, reifer zu werden und wissen, was Musik ist, entwickeln ein Gefühl dafür, sie müssen talentiert werden, das ist das beste Alter, damit sie mit der Arbeit anfangen können, wenn es um Tanzen geht, wenn es um Musik und alles andere geht.“

Warum sind Sie in diesem Beruf?

„Ich beschäftige mich damit, viele würden so sagen „aus Liebe“ – natürlich, das mag auch ich! Aber, im Grunde genommen, aus einer anderen Perspektive betrachtet, ich habe eigentlich gespielt, darüber habe ich auch früher vielen erzählt, - ich habe Fußball gespielt, aber auch im „14. Oktober“, weil dieses Unternehmen damals groß und erfolgreich war, sodass eines Tages habe ich das Plakat gesehen, auf dem geschrieben stand, dass neue Mitglieder im „14. Oktober“ gesucht werden, ich hörte mit dem Fußball auf und begann mit der Folklore und heutzutage bin ich noch immer da!“

Wie wurde der kulturell-künstlerische Verein in der Vergangenheit geführt, und wie heute, welche Probleme müssen Sie bekämpfen?

„Das ist eine gute Frage! Früher war das äußerst hochwertig, ich meine, jetzt ist es auch hochwertig, aber früher war es noch besser, es gab mehr Mittel! Die Lebensweise war anders, sagen wir mal, im Jahr '79, und ist heute im Jahr 2019 ganz anders. Probleme gab es immer,

auch dann, aber es gibt sie auch heute, wobei ich glaube, dass es heute viel mehr Probleme gibt, weil damals man konnte das Notwendige für einen kulturell-künstlerischen Verein leichter bekommen – wenn es um die Tracht geht das war nicht so teuer, jetzt ist es meiner Meinung nach viel, schwieriger. Während wir zum Beispiel jetzt Probleme haben, konkret rede ich über Verein, wo ich jetzt bin, das Geld ist unser großes Problem und wir haben einigermaßen das Verständnis für die Stadt Kruševac und haben es gleichzeitig nicht. Bis wir ihnen erklärt haben, was wir alles brauchen, verlieren wir die Chance und du kannst dann keine Konzerte veranstalten, damit diese Kinder ein bisschen ihre Umgebung wechseln und dies, ich sage schon ist ein sehr, sehr großes Problem, wenn es um Finanzen geht!“

Sind Sie ein geschulter Tänzer, gibt es geschulte Tänzer im Verein?

„Nein, geschult bin ich nicht, also, ich befasse mich damit rein als Amateur und wir haben hier auch manche Tänzer, die getanzt haben, auch in hiesigem Verein, die auch im „14. Oktober“ getanzt haben, also sie sind reine Amateure.“

War das Interesse für das Tanzen im kulturell-künstlerischen Verein größer und wie viele Mitglieder gibt es?

„Von 150 insgesamt, betrachtet werden alle Sektionen, die wir haben im Verein. Und das Interesse? Ich kann sagen, dass es größer war! Früher ich gehe wiederum vom „14. Oktober“ aus, weil er sozusagen mein erstes Haus war, wo ich begonnen habe, zu tanzen, und wir haben beispielsweise, neue Mitglieder alle drei Monate eingeschrieben. Wir hatten circa 100-150, 200 angemeldete Menschen. Dann haben wir die Auswahl getroffen, was auch normal ist. Im Jahr '79, als ich begonnen habe, ich habe mich eingeschrieben, dann gab es 200 angemeldete Menschen! Von diesen 200 nur 10 Jungen und 10 Mädchen angenommen wurden! Es gibt Probleme, wenn es zum Generationenwechsel kommt. Das ist beispielsweise die Fakultät, wenn sie einen Abschluss bekommen – verlassen sie diesen Ort, und ich bekomme irgendwie den Eindruck, dass es immer weniger Interesse gibt. Doch kämpfen wir, hier bei uns betrachtet, wir kämpfen irgendwie dagegen, wir haben auch jüngere Gruppen, dann werden diese jüngeren Gruppen zu mittleren, dann zu größeren, sodass wir schaffen es irgendwie, wenn es darum geht. Wenn wir neue Mitglieder einschreiben, gibt es mehr Mädchen als Jungen, die sich anmelden möchten. Das war schon immer ein Problem.“

Wie groß war das Interesse für Ihre Auftritte in der Vergangenheit und wie groß ist es jetzt?

„Es war sehr gut, auch jetzt immer, und überall, wo wir als Gäste auftreten und wir und irgendwelcher andere Verein – das Volk mag das Lied, mag den Tanz, mag, sich gut zu fühlen, weil es sehr schön ist, auf der Bühne zu stehen, es gibt 10 Paare, wenn der Tanz *Šumadija* getanzt wird, das ist wirklich, ein schönes Erlebnis zum Betrachten!“

Wo treten Sie auf?

„Meistens hier, in unserer Umgebung wir hatten beispielsweise eine Zusammenarbeit mit Kočani in Mazedonien. Mit ihnen haben wir auch die *Urkunde der Brüderschaft* gemacht, dann hatten wir eine Zusammenarbeit mit und ich hoffe, dass wir sie erneut haben mit *Begeč* auch eine tolle Freundschaft. Jugendliche kommen zusammen und unterhalten sich – weil wir das pflegen, dass sie in unseren Häusern übernachten und wir in ihren, wenn wir bei ihnen unterwegs sind, um näher zu kommen und um Spaß zu haben. Wir haben jetzt keine Mittel, über die Grenze zu fahren, man braucht also viel Geld dafür, das ist ein Problem für uns Kleine, geschweige denn für die Größeren.“

War es früher, in Zeiten Jugoslawiens, anders, hatten Sie mehr Auftritte in ehemaligen jugoslawischen Ländern?

„Ja, es war anders. Ich weiß nicht, in diesem Verein, seit '88. Früher, habe ich gehört, fuhren sie auch nach Kroatien, Deutschland, Slowenien – Žalec, waren sie, das waren glücklichere Zeiten!“

Tänze aus welchen Regionen tanzen sie am häufigsten?

„Wir tanzen viel – *Banat, Nišava, Šumadija, Igre sa Kosova* (dt. Tänze aus Kosovo), *Vlaške* (dt. Tänze der Walachen), *Šopske* – meistens sechs, sieben, acht Choreografien, die getanzt werden, und es gibt noch vier, die gemacht werden und die, wenn nötig ist, auf dem Plan stehen. Ich meine unserer Ansicht nach sind alle attraktiv!“

Welche sind nicht attraktiv?

„Ich würde nicht sagen, dass sie nicht attraktiv sind, eher gibt es meiner Meinung nach keine Tänze, die nicht aktuell sind – was immer gemacht wird, welche immer Choreografie gemacht wird, natürlich mithilfe der Musik sei es jetzt „Livemusik“, sei es mithilfe des Laptops und anderer Sachen – wenn sie gemacht wird, wenn sie auf die Bühne gestellt wird, ist sie äußerst gut!“

Haben Volkstänze aus Serbien ähnliche Elemente, Eigenschaften mit Tänze aus der benachbarten Regionen?

„Wir Serben haben zahlreiche Ähnlichkeiten mit, mazedonischen Tänze, wir haben auch Ähnlichkeiten mit bulgarischen Tänze, also viele Ähnlichkeiten, weil uns diese Regionen nahe sind, und wir sind sehr ähnlich mit ihnen. Sie sind äußerst gut, insbesondere mazedonischen Tänze, wir haben früher manche Tänze aus Mazedonien probiert, unser Choreograf, der sich damit beschäftigt, Goran Todosijević, er hat das gemacht. Wir verwenden auch Möglichkeiten, damit über YouTube und anderen technischen Sachen das alles angesehen werden und Choreografie gemacht werden kann.“

Was ist ein traditioneller Tanz?

„Ein traditioneller Tanz ist, nach meinen Auffassungen das, was irgendwie unser ist, was als unser Brauch dargestellt wird. Jetzt gibt es da ein paar Sorten des traditionellen Tanzes. Meiner Meinung nach, hier, in diesem Teil des Landes, ich könnte für beispielsweise für *Šumadija* sagen, dass sie traditionell ist, weil sie da haben alte *Šumadija*, wo zum Beispiel *Kačerač* erwähnt wird, *Moravac* und anderen Tänze, die sich innerhalb einer Choreografie für *Šumadija* befinden, ich würde sagen, dass dies traditionelle Tänze sind.“

Was sind Elemente und Eigenschaften des traditionellen Tanzes?

„Ich würde sagen, dass im traditionellen Tanz keine Choreografie gibt, sondern dass etwas so gemacht wird auf die Art und Weise des manchen dörflichen Brauches, in diesem Ortsteil, wo wir sind. Wie es früher getanzt wurde, das – organisieren wir hier bei uns, am 3. Juli, im Zentrum des Dorfes, in Trebotin, im Freien das nennt man Metode, diesen Tag, an dem der Heilige gefeiert wird, der als Schützer des Dorfes bekannt ist, weil damals in 50, 60ern war es Trebotin wurde vom Hagel getroffen und dann haben die Dorfbewohner eine Pflanze, eine Pflaume angebaut und dies gefeiert dann wurde sie gesegnet und jedes Jahr findet zu dieser Zeit diese traditionelle Sammlung statt, wie es früher in den meisten Dörfern üblich war. Der traditionelle, ist der Tanz eines jungen Mannes und eines Mädchens, sie sind verliebt, der Bursche tanzt, das Mädchen schaut ihn an, dann sie ist jetzt im anderen Kreis mit Mädchen, und dann tanzt der Bursche, damit schließlich der Bursche und das Mädchen zusammen tanzen. Da kommen sie sich näher, lernen sich kennen, und danach, am Ende sind sie zusammen!“

Was ist ein stilisierter Tanz?

„Ein stilisierter Tanz, ist *Ero s'onoga svijeta* (dt.: Ero aus dem Jenseits), der ich im „14. Oktober“ getanzt habe. Das heißt, eine Art Oper, die stilisiert wird, bestimmte Schritte werden gemacht, damit diese Choreografie getanzt werden kann! Das ist stilisiert, das sind Ballettbewegungen. Das ist eine hervorragende Oper, welche Branko Marković, der ehemalige Choreograf im Akademischen kulturell-künstlerischen Verein „Branko Krsmanović“, sehr gut gemacht hat. Er ist der Autor dieser Choreografie und das ging sehr gut, auch heute wird diese Choreografie im „14. Oktober“ aufgeführt! Als er das '79-'80 gemacht hat, war ich damals Mitglied und er persönlich kam und stellte diesen stilisierten Tanz *Ero s'onoga svijeta* auf die Bühne.“

Was ist Ihrer Meinung nach ein idealer Tänzer?

„Das ist ein großer Begriff, das ist eine große Frage – ein idealer Tänzer! Meiner Meinung nach, ich würde dies so sagen, wenn *Društvo* acht Choreografien hat, dieser Tänzer acht Choreografien tanzt – dann bedeutet es, dass er etwas kann!“

Welche Tänze aus dem Gebiet Jugoslawiens wurden früher getanzt, und welche werden nach dem Zerfall getanzt, gab es da größere Veränderungen?

„Ja, Veränderungen gibt es, nachdem sich jetzt schon ehemalige Republiken getrennt haben, es waren sehr gute Tänze. Ich komme wieder zurück zum „14. Oktober“ – wir tanzten *Rugova*. Das ist ein hervorragender Tanz aus Kosovo, ein Tanz – ein Kampf zwischen zwei Burschen um ein Mädchen! Das ist der Sinn dieses Tanzes. Das haben wir sehr häufig getanzt, wir hatten ganz große Erfolge damit, vor allem im Ausland, aber auch hier, bei uns, während wir das gemacht und getanzt haben. Das einzige Problem, ist *Rugova* und wird nicht mehr getanzt. Im Tanz *Rugova* befindet sich auch *Šota*! Das Mädchen tanzt nach dem Sieg des Mannes, Sie haben einen Mann mit dem weißen Turban und einen Mann mit dem schwarzen Turban. Also, der Mann mit dem weißen Turban verteidigt sein Mädchen, und derjenige mit dem schwarzen Turban will es entführen. Die beiden fechten miteinander und der eine bringt den anderen um, dann das Mädchen tanzt *Šota*, und er tanzt mit ihm, dann heiraten sie, der ganze Reigentanz tritt auf, geht weiter und dann kommen die Hochzeitsgäste.“ Heutzutage findet man in unserem Repertoire *Igre iz Bunjevačkog kraja* (dt. Tänze aus dem Gebiet der Bunjewatzen) das ist Vojvodina, *Tänze aus Mazedonien*, wie beispielsweise *Crnogorčica* (dt.: Montenegrinisches Mädchen), Goran Todosijević hat diese Choreografie hier bei uns im Verein gemacht. Das ist ein Tanz, der in die Choreografie in die

Makedonske igre (dt. Mazedonische Tänze) einbezogen ist. Die Tänze aus Montenegro sind auch kein Problem, obwohl sich Montenegro von unserem Land getrennt hat.“

Inwiefern wurde der Reigentanz in den letzten 20 Jahren modifiziert?

„Er wurde verändert, und gleichzeitig nicht, aber meiner Meinung nach ist es besser, das er so bleibt, wie er ist, dass er Tradition bedeutet! Dass es diejenigen Tänze gibt, die aus unserem Lebensraum stammen! Und dass wir dies noch erweitern, mit diesen Tänzen, die ich bereits erwähnt habe – warum tanzten wir nicht *Crna Gora*, warum tanzten wir nicht *Bunjevke*! Und das auch noch zu sagen – wir haben für *Bunjevke* bereits fertige Tanzschritte, alles! Nur brauchen wir die Choreografie! Aber, das Problem sind die Kostüme! Weil sie da sechs Paare Stiefel haben müssen, original, aus Leder sechs Schellen und Schellen – das sind diejenigen Glöckchen, die an den Stiefeln getragen werden! Dann, die Mädchen müssen lange Kleider tragen mit diesen Bändern. Alles muss original sein, sie müssen diese traditionellen Strickwesten haben.“

Welche Instrumente haben früher das Tanzen im Reigentanz begleitet, und welche sind es heute?

„Früher haben es akustische Instrumente begleitet. Und das war, meiner Ansicht nach, viel besser! Also, Sie haben auch ein Akkordeon, eine Violine, eine Frula, ein Clarinett und ein Schlagzeug – das war toll! Dann, als der technische Fortschritt seinen Lauf nahm, dann kamen Computer, dann wurde das alles computerisiert und mir tut es auch heute leid, wenn ich sehe, dass es keine akustischen Instrumente gibt, auf dem Konzert wir können das nicht leisten, weil wir ein dörflicher Verein sind. Es gibt wenige Vereine, die sie haben, aber sie haben Orchester nur, wenn „Sammlung der Dörfer“ stattfindet. Sonst, wir als Verein, wir arbeiten das ganze Jahr über! Sowohl im Sommer als auch im Winter gibt es Proben zweimal pro Woche und dann kostet dies sehr viel! Hätten wir ein Orchester, das sind 4-5 Personen, das bedeutet sehr viel Mittel! Wir können es nicht ertragen oder es bezahlen – vielleicht können wir einmal, zweimal, zwei Proben bezahlen, aber jede Woche zwei Proben – das ist sehr viel! Und so verliert man an Qualität! Sie können jetzt irgendeine Choreografie machen, die fünf Minuten dauert, oder die acht Minuten dauert, oder zehn Minuten – sie spielen eine CD ab und fertig! Aber, die Leidenschaft des Tänzers, der zu Livemusik tanzt, unterscheidet sich von der Leidenschaft des Tänzers, der zur abgespielten Musik tanzt.“

Gibt es Veränderungen in der Tracht?

„Jetzt ist alles anders, meiner Meinung nach ist Traditionelles viel besser, die Bewahrung der Tradition ist viel besser! Dass man weiß, was die Tracht aus Šumadija ist, wie sie aussehen soll. Da gibt es keinen Schmuck, da gibt es nichts Übertriebenes! Üblich ist: Opanke, Strickweste, Šajkača (serbische traditionelle Kappe), Kanica (traditioneller gewebter Gürtel). Wenn wir das modifizierten und verschiedenartige, Schmuckstücke benutzten, wäre das nicht authentisch, aus diesem Ort, dies gilt auch für Šumadija, *Vlaške igre* (dt. Tänze der Walachen) – das alles muss in einer Beziehung stehen. *Vlaške igre* (dt. Tänze der Walachen) müssen diese ungeschnittene Pelzmütze haben, damit seine Augen fast nicht gesehen werden können, wenn er sie auf den Kopf stellt. Opanken müssen aus der Schweinehaut gemacht werden, was früher üblich war. Das ist extrem teuer. Es gibt auch Firmen, die Kostüme nähen und sich damit befassen. Aber, wir sind zu klein, um das von ihnen kaufen zu können!“

Zum Schluss: Was für eine Zukunft sehen sie für die serbische Folklore vorher?

„Ich glaube, dass es viele gute, viele hervorragende Sachen gibt, die weiter gemacht werden und ich fürchte nicht, dass die Folklore verschwinden wird, dass sie nicht mehr existiert. Denn solange es solche Menschen gibt die dies mögen wie Goran, solange vier, fünf von uns hier gearbeitet haben, das alles wird gut sein. Es sollte sich keine Politik in das alles einmischen, weil, wollen wir es oder nicht, müssen wir mit ihnen wieder zusammenarbeiten! Ungeachtet davon, wer regiert! Aber, bis ich ihnen als Präsident des Vereins erkläre, oder wer immer wie Goran als Präsident der Folkloresektion, der mit Kindern arbeitet, bis wir ihnen erklären „Was ist Kultur?“, ist es vorbei. Die Chancen sind verpasst, wenn ich ihnen sagen, dass man zum Beispiel für eine Tracht, die jetzt kostet ich weiß nicht genau was, aber sicherlich braucht man für 10 Paare mehr als 1000 Euro, nur für die Tracht aus Šumadija, dann können Sie sich vorstellen, wie wir sie bewahren und pflegen, diese Trachten, die wir haben, die wir selber genäht haben, jeder hilft, jeder hat den Stoff mitgebracht – wer nähen kann, der näht und so, solange wir uns auf diese Weise darum kümmern, wird es Folklore immer geben; meiner Meinung nach sollte es das erste Gebot in diesem Land sein! “

5. Interview

Interviewerin: Valentina Miljković; Gesprächspartner: Dragoslav Nikolić, 81 Jahre alt

Künstlerischer Leiter, kulturell-künstlerischer Verein „14. Oktober“ - Kruševac

Datum und Ort des Interviews: 13.06.2019, kulturell-künstlerischer Verein „14. Oktober“ - Kruševac

Länge des Interviews: 1h 01'06''

Sprache der Interviews: serbisch, ins Deutsche übersetzt von Valentina Miljković

Sagen Sie mir Ihren Vornamen und Nachnamen, Ihr Alter und den Namen des kulturell-künstlerischen Vereins.

„Ich heiße Dragoslav Nikolić, bin 1938 geboren, ich bin jetzt 81 Jahre alt. Unser kulturell-künstlerischer Verein heißt „14. Oktober“. Das ist die Bezeichnung nach dem Befreiungstag der Stadt Kruševac, am Ende des Zweiten Weltkriegs, im Jahr 1944.“

Wie lange sind Sie Choreograf des kulturell-künstlerischen Vereins?

„Ich bin Choreograf und künstlerischer Leiter im kulturell-künstlerischen Verein „14. Oktober“ seit 54 Jahren – im Oktober wird es genau so lange sein!“

Wie lange besteht der Verein und wann wurde er gegründet?

„Der kulturell-künstlerische Verein „14. Oktober“ existiert 93, 94 Jahre, seit dem Jahr 1926, gegründet wurde er 1926.“

Von wem haben Sie Tanzschritte gelernt?

„Zuerst habe ich hier in Kruševac, zu Hause mit meinen Familienmitgliedern gelernt, während ich noch Kind war, und dann habe ich begonnen, mich als Gymnasiast aktiv mit der Folklore zu beschäftigen im kulturell-künstlerischen Verein „Abrašević“ in Kruševac. Dann gab es in Kruševac den Verein „Abrašević“, jetzt existiert er schon lange nicht mehr, nach meinem Gymnasiumabschluss und als ich mein Studium in Belgrad angefangen habe, wurde ich Mitglied des akademischen kulturell-künstlerischen Vereins „Branko Krsmanović“, dort habe ich objektiv, praktisch alles das gelernt, was ich jetzt kann! Danach, nach dem Studienabschluss, seit dem Jahr '65 bin ich Mitglied des Vereins „14. Oktober“ und seit dann bin ich Mitglied von keinem anderen Verein gewesen.“

In welchem Alter sind Mitglieder des kulturell-künstlerischen Vereins „14. Oktober“ und hat sich die Altersstruktur im Vergleich zu Ihren Anfängen geändert?

„Die Altersstruktur hat sich nur insofern geändert, dass wir in den ersten Jahren, als ich mit der Leitung dieses Ensembles begonnen habe, kein III. Ensemble und kein

Veteranenensemble hatten. Und schon viele Jahre haben wir auch ein Kinderensemble, ein Jugendensemble, und in den letzten paar Jahren haben wir noch ein Veteranenensemble – jetzt in den letzten paar Jahren haben wir faktisch das Kinderensemble, das Jugendensemble, das ist das erste Ensemble, das vor dem Publikum auftritt, und das Veteranenensemble, das ebenso vor dem Publikum auftritt.“

In welchem Alter beginnt man zu tanzen?

„Da haben wir experimentiert. Wir haben nicht immer so gehandelt. Die jüngsten Kinder, die wir eingeschrieben haben, waren 8 Jahre alt, und in der letzten Zeit sind das Kinder, die zwischen 10 und 12 Jahren alt sind, für das Jugendensemble schreiben wir Jugendliche ab 13 Jahren, und Veteranen schreiben wir ohne Alterseinschränkung ein.“

Warum sind Sie in diesem Beruf?

„Das ist meine große Liebe. Ich meine, mein ganzes Leben, d. h. seit meinem 9. Lebensjahr habe ich begonnen, zu tanzen, ich mag das Tanzen. Andererseits denke ich, dass wir alle uns maximal bemühen sollten, um unsere volkstümliche Kunst und Tradition zu bewahren, unsere Sprache, unsere Kultur, unsere Volkstänze und alles das, was das nicht materielle Kulturerbe unseres Landes ausmacht.“

Wie wurde der kulturell-künstlerische Verein in der Vergangenheit geführt, und wie heute, welche Probleme müssen Sie bekämpfen?

„Ich könnte nicht sagen, wie der Verein vor meiner Mitgliedschaft geführt wurde. Aber ich denke nicht, dass da ein großer Unterschied im Handeln bestand, das ist die Vereinsverwaltung, sie kennt ihre Aufgaben, die künstlerische Leitung kennt ihre Aufgaben und Verpflichtungen, es gab da keine großen Veränderungen. Bei uns gibt es momentan folgende Situation: Künstlerischer Leiter entscheidet ausschließlich im Bereich der künstlerischen Tätigkeiten! Er bestimmt evia toire, die Qualität der Choreografien, die Qualität der Tänze, das Aussehen der Tänzer, die Qualität der Konzerte, Mitglieder des Ensembles bei Gastauftritten, sowohl hierzulande als auch im Ausland – alles, was die Vorbereitung des künstlerischen Programms und seine Aufführung betrifft, ist ausschließlich die Aufgabe des künstlerischen Leiters, und die Vereinsverwaltung hat ihre eigenen Aufgaben, die vor allem die Schaffung der Bedingungen für die Arbeit des Vereins betreffen. Die Vereinsverwaltung kann sich niemals in die künstlerischen Aufgaben einmischen, genauso

wie die Vereinsverwaltung nicht entscheiden kann, *welcher Fußballspieler im Team spielen wird und welcher nicht!*“

Sind Sie ein geschulter Choreograf und gibt es geschulte Tänzer im Verein?

„Nein, ich bin kein geschulter Choreograf, ich bin Diplom-Ingenieur der Agronomie. Ich war, als Amateur-Choreograf, aber weil ich in einem großen Ensemble getanzt habe, wie das der Akademische kulturell-künstlerische Verein „Branko Krsmanović“ war, ein Verein, der derzeit in der ganzen Welt berühmt war und der einen der größten, und vielleicht den größten Choreografen in unserem Land hatte, Branko Marković, habe ich dort Vieles gelernt! Übrigens, als ich mein Studium beendet und dieses Ensemble zu leiten begonnen habe, habe ich mich kontinuierlich weitergebildet, mithilfe der Literatur und der Betrachtung alles dessen, was in der Folklore passiert usw. Wie man im Leben immer sagt: *Man lernt, solange man lebt!* Ich habe ganz bestimmt Fortschritte gemacht, und auch heute ergänze ich viele von meinen Choreografien, ich bearbeite sie, korrigiere sie, wenn ich bessere Lösungen finde usw. Das ganze Leben muss man etwas Neues machen, damit es interessanter und schöner wird und damit Mitglieder des Ensembles zufriedener werden!“

War früher das Interesse für die Mitgliedschaft im kulturell-künstlerischen Verein größer und wie viele Mitglieder haben Sie heute?

„Diese Frage zu beantworten ist ziemlich schwierig! Ich denke, ja, bestimmt war das Interesse größer, aber das Problem liegt nicht darin, dass es früher mehr Interesse als heute gab. Vielmehr liegt das Problem darin, dass frühere Mitglieder dem Tanzen unvergleichbar mehr gewidmet, ernster in den Auffassungen, in der Disziplin des Probenbesuchens waren – in jeder Hinsicht bezüglich der Verpflichtungen im Ensemble waren sie viel reifer, viel verantwortungsvoller usw. Aber, heute gibt es weniger Interesse, aber problematischer ist die Tatsache, dass heutige junge Generationen viel seltener die Ordnung, die Disziplin respektieren, sie sind seltener gewidmet, sie träumen seltener von großen Erfolgen, usw., es ist nicht leicht, heute einen Verein zu leiten. Und ansonsten, wenn es um die große Anzahl der Mitglieder geht, haben wir früher bis zu 200, auch 300 Mitglieder in einem Jahr eingeschrieben, während es jetzt pro Jahr maximal 100, 120 sind!“

Wie viele Mitglieder haben Sie heute?

„Jetzt haben wir circa 250 Mitglieder. Aber, man sollte nicht immer die Nummern betrachten. Viel wichtiger ist die Qualität. Und wichtiger ist auch, wie dieses Ensemble funktioniert! Wir,

zum Beispiel, immer wenn wir den Bericht unserer Finanzierungsquelle vorlegen, und das ist in unserem Fall die Stadt Kruševac, heben wir als Erstes die Proben hervor! Wir haben mehr als 300 Proben jedes Jahr! Also, weil Proben ein Ort sind, wo man lernt, wo Kinder erzogen werden, wo junge Menschen erzogen werden, sind Proben, wo junge Menschen vom Schädlichen und Nutzlosen entfernt werden und sie ziehen an, sie werden „infiziert“, um etwas zu mögen, was schön ist. Und hier im Verein finden sie eine Unterkunft, wo sie von allen Lasten geschützt werden und sie werden erzogen, gute Menschen, gute Schüler zu werden. Unsere Schüler dürfen keine schlechten Noten haben, diejenigen, welche in die Schule gehen! Dafür braucht man keine Vereinsverwaltung, da entscheide ich. Wenn jemand eine schlechte Note hat, kommt er oder sie nicht mehr zur Probe, bis die Note besser wird! Wenn Noten besser sind – man muss kein hervorragender Schüler sein, aber gut, sehr gut muss man unbedingt sein. Die Erziehung und pädagogischen Arbeit schenke ich viel Aufmerksamkeit! Das ist so, weil, wenn sie keine gut erzogenen Jungen und Mädchen haben, sie auch keinen Erfolg erzielen können, besonders wenn sie ins Ausland fahren – dann ist es spät, sie zu erziehen!“

Wie ist das Interesse für Ihre Auftritte?

„Das Interesse ist groß! Jetzt am 18. sollen wir ein Konzert haben, im Rahmen des Festes Vidovdan. Das Konzert wird im Kruševac Theater stattfinden und als ich die Tickets dorthin getragen habe, waren sie alle im Laufe einer Stunde weg! Sogar konnten manche Mitglieder unseres Ensembles kein Ticket kriegen, kein Ticket bekommen für ihre Eltern. Immer wenn wir im Kruševac Theater getanzt haben, war der Saal voll. Ehrlich gesagt, das Theater ist auch nicht so groß, es gibt 300, 310 Plätze, aber trotzdem Kruševac ist keine sehr große Stadt und wir haben häufig Konzerte, entweder im Theater oder auf anderen Bühnen. Ich muss betonen, dass wir oft Konzerte zu humanitären Zwecken organisieren und wir haben immer ein großes Publikum. Wir haben unser Slobodište hier in Kruševac, das ist ein Schauplatz, die 15.000, 20.000 Zuschauer empfangen kann – ich glaube, das wir nie einen Auftritt ohne 7.000, 8.000, 10.000 Zuschauer hatten. Das Interesse des Publikums ist sehr groß und wir sind deshalb besonders froh, deswegen existieren wir!“

Wo treten Sie auf?

„Am meisten treten wir im Kruševac Theater auf. Auch in unserem Kulturhaus haben wir einen Saal, der 400 Plätze bietet, aber weil wir nicht im Stadtzentrum sind, ist er nicht so attraktiv. Das Theater ist viel schöner und besser ausgestattet. Die Bühne ist gebeugt und man

kann besser sehen, sodass das Interesse viel größer ist, wenn unser Konzert im Theater stattfindet, als wenn wir in unserem Kulturhaus auftreten. Aber auch in unserem Kulturhaus können wir immer, wenn wir das wollen, ein Konzert veranstalten – dort üben wir, dort sind wir, dort leben wir 24 Stunden am Tag!“

Wo treten sie auf außerhalb des Landes?

„Seitdem ich künstlerischer Leiter bin, 58 Gastauftritte im Ausland hatten. Damit können auch viele Vereine aus Belgrad nicht prahlen. Ich denke sogar, dass wir besser als viele davon sind! Ich denke sogar, dass ich die Länder aufzählen könnte. Beispielsweise waren wir einmal in Spanien, Portugalien, in Ungarn. Dann waren wir zweimal in Tschechien, viermal in Bulgarien, viermal in England, zweimal in den USA, sechsmal in Rumänien, sechsmal in Griechenland, fünfmal in der Schweiz, viermal in Frankreich, viermal in Rumänien. In Polen waren wir zehnmal und in Deutschland elfmal! Wir haben an 38 internationalen Folklorefestivals teilgenommen und auch am größten Festival der Welt für Wettbewerbe, in Dijon in Frankreich, 1983 – wir haben die silberne Medaille gewonnen, mit der Konkurrenz der Ensembles aus 40 Staaten! Wir haben wirklich große internationale Erfolge erzielt und wir haben, jedes Jahr, mindestens 30, 40 Einladungen zu ausländischen Festivals, aber wir können nur wenig reisen, weil jetzt die finanzielle Situation bei uns besonders schlimm ist. Und wenn wir über die Vergangenheit reden und über diese große Anzahl unserer Gastauftritte, hauptsächlich in europäischen Ländern, muss ich sagen, dass unsere Industrie [dies bezieht sich auf die gleichnamige Fabrik, Bemerkung der Autorin] „14. Oktober“, welche der Begründer unseres Vereins ist, damals einen perfekten Bus hatte, und so konnten wir ganz kostenlos, also auf Kosten der Industrie reisen, auch nach Deutschland, auch nach Polen, auch nach England, auch in die Türkei und überall, ganz ohne Kosten – jetzt ist dies absolut unmöglich! Die Fabrik, vor allem, besitzt überhaupt keinen Bus, die Transportkosten sind groß, die Teilnahme an jedem Festival setzt voraus, dass wir die Transportkosten tragen, und das Festival trägt die Kosten des Aufenthalts! Aber, jetzt machen das auch bestimmte Festivals nicht, weil es Krise auch in anderen Ländern gibt, sondern sie fordern uns auf, teilzunehmen und auch den Aufenthalt während des Festivals zu bezahlen. Es gibt viel weniger Reisen und dies ist teilweise ein guter Grund für das geringere Interesse. Weil Amateure, die in unserem Ensemble singen und spielen, die größte und schönste und auch die einzige Belohnung haben – das sind Reisen und Gastauftritte bei uns und im Ausland. Wir waren bisher Gäste in mehr als 100 Städten des ehemaligen Jugoslawiens! In vielen davon waren wir auch mehrmals, und zwar in den größten Städten!“

Es handelt sich dabei um Gastauftritten in jugoslawischen Ländern vor dem Zerfall oder jetzt?

„Nach dem Zerfall waren wir niemals entweder in Kroatien als auch in Slowenien, niemals waren wir dort, und früher hatten wir auch Partnerstädte, und wir fuhren mehrmals in diese Städte. In Kroatien war das Varaždin, in Slowenien Žalec, in Kroatien Trogir, in Bosnien und Herzegowina Travnik usw., aber jetzt fehlt diese Kooperation. Wir haben gute Beziehungen mit zahlreichen Ensembles im Ausland und sie kommen zu uns, wir fahren zu ihnen, ich sagte schon und betone – viel seltener als früher. Wir brauchen mindestens 50.000, 60.000 Dinar, um in eine andere Stadt in Serbien zu fahren, dann braucht dieses Ensemble, das unser Gastgeber ist, Geld für ein Abendessen für uns, und wir sollten wiederum, wenn sie zu uns kommen, ein Abendessen organisieren, aber sie sollten den Transport bezahlen usw., das alles stellt ein Hindernis dar und ist nicht. Es ist anders, allgemein gesagt, die Art der Finanzierung! Wir waren früher vom Staat, also aus dem Budget finanziert, wie ein Haus [gemeint wird eine Institution, Bemerkung der Autorin] in der Kultur! Wie ein Theater, wie ein Museum, wie eine Bibliothek, und jetzt werden wir mithilfe von Konkursen finanziert. Die Stadtverwaltung definiert bestimmte Mittel für den Konkurs – jeder kann daran teilnehmen! Die Kommission, die aus fünf Mitglieder besteht, trifft die Entscheidung. Ich muss auch sagen, dass wir sehr zufrieden sind, obwohl die Lage prekär ist, wir sind zufrieden! Beispielsweise standen dieses Jahr auf diesem Konkurs 4 Millionen [Dinar, Bemerkung der Autorin] zur Verfügung. Wir bekamen 2 Millionen, die Hälfte bekamen wir und die Hälfte alle anderen! Letztes Jahr – die gleiche Situation. Das ist aber logisch, wir sind allerdings das größte und das beste Ensemble, ungeachtet der Tatsache, dass ich prahlerisch klingen sollte, aber objektiv betrachtet, weil alle anderen mit uns überhaupt nicht verglichen werden können, sowohl in Bezug auf das Repertoire als auch auf die Bestehensdauer als auch auf das Ansehen, die wir in der Welt haben, weil sie niemand kennt, das sind Ensembles, die neulich gegründet wurden, usw. Wir wurden in das Register der besten Ensembles der Welt bei UNESCO eingeschrieben! Das verdanken wir der Teilnahme an großen Festivals, wo die internationale Jury kommt und uns zuschaut, dann, sagen wir mal, zwei Gastauftritte in den USA, wo wir auf den größten Bühnen getanzt haben, in Chicago, im berühmten „Haris Theater“, wo nur die größten Tänzer der Welt auftreten! Einfach, wenn sie schon etabliert sind, dann werden sie von allen gesucht, es ist nur, dass wir leider nicht kommen können!“

Tänze aus welchen Regionen tanzen Sie am häufigsten?

„Wir haben, jetzt, in unserem Repertoire, Tänze aus allen Gebieten Serbiens. Von Vojvodina bis Vranje, aus allen serbischen Regionen! Außerdem haben wir auch Tänze aus manche Tänze aus ehemaligen Republiken, welche die dortigen Serben tanzen. Tänze aus Kroatien, *Ero s' onoga svijeta*, *Lindó* – das sind also Tänze, die auch Serben früher tanzten, während sie dort lebten – deshalb haben wir auch diese Tänze! Und das übrige Repertoire ist aus Serbien. Wir tanzen natürlich auch *Igre iz Crne Gore* (dt.: Tänze aus Montenegro)! Wir tanzen den berühmten *Tanz aus Montenegro*, mir der Choreografie von Branko Marković. Er machte zwei wundervolle Choreografien, die eine heißt *Crnogorske arhaične igre*, und unsere ist *Zetsko kolo*, wir tanzen sie mit großem Vergnügen!“

Welche Tänze sind heute populär für das Publikum?

„Ich könnte das wirklich nicht sagen, für mich es gibt nur einen kleinen Unterschied in der Akzeptanz. Alle unsere Tänze, auch *Igre iz Šumadije* (dt.: Tänze aus Šumadija), *Igre iz Vojvodine* (dt.: Tänze aus Vojvodina), *Banatske igre* (dt.: Tänze aus Banat), *Crnogorske igre* (dt.: Tänze aus Montenegro), *Vranjanske igre* (dt.: Tänze aus Vranje), *Igre iz Ponišavlja* (dt.: Tänze aus Ponišavlje), *Igre iz Negotinske Krajine* (dt.: Tänze aus Negotinska Krajina) und *Bunjevačke*. Ich kann sagen, dass wir den Tanz *Vranje*, der am Ende attraktiv ist, üblicherweise am Ende des Programms aufführen, um den größten Beifall zu bekommen, nur selten führen wir Tänze auf [gemeint wird die Tanzart, die Choreografie, Bemerkung der Autorin], ohne dass wir um eine Wiederholung gebeten werden, besonders im Ausland! Wenn immer wir auf ein Festival fahren, befinden wir uns in der schlimmsten Lage! Sie bestimmen uns nicht sofort als die Besten und immer treten wir am Ende auf! Als wir zum ersten Mal auf einem Festival in Billingham in England waren – die Direktorin des Festivals, Frau Rita Conorey, hat uns eine Verabschiedung vorbereitet, weil wir noch zu einem anderen Festival fahren sollten. Von diesem Festival waren es nur wir und noch ein russisches Ensemble, welche die Gelegenheit hatten, an noch einem Festival an der westlichen Küste, in England teilzunehmen! Und Frau Conorey sagte zu mir vor dem ganzen Ensemble: „Mr. Nikolić, Sie haben mit Ihrer Kultur, Ihrer Disziplin, Ihren künstlerischen Qualitäten verdient, dass wir Sie erneut einladen, wenn die Voraussetzungen dafür erfüllt sind! Erstens, mit der Kultur und Disziplin, dann mit der künstlerischen Qualität – die musikalische Qualität wird vorausgesetzt und Kultur und Disziplin, das ist jetzt eine Frage, inwiefern sich der künstlerische Leiter eingesetzt hat. Viele finden, dass ich zu streng bin, aber ich bin am strengsten zu mir selbst, und ich diene immer als ein Beispiel! Wir waren neun Jahre später erneut zu diesem Festival

eingeladen – das einzige Ensemble aus der ganzen Welt, das zweimal an diesem Festival teilgenommen hat!“

Was ist ein traditioneller Tanz? Es gibt sowohl traditionelle als auch stilisierte Tänze! Was sind Eigenschaften des traditionellen und was Eigenschaften des stilisierten Tanzes?

„Ein traditioneller Tanz ist ein volkstümlicher Tanz. Tänze, die in der Vergangenheit aufgeführt wurden, Volkstänze, ohne zahlreiche szenische Bewegungen, ohne viele choreografische Figuren! Das ist ein traditioneller Tanz, der nicht so attraktiv ist, wie dies der Fall mit Tänzen ist, die der Szene angepasst sind! Sie haben ihren Wert, weil wir ohne Volkstänze auch keine attraktiven stilisierten Tänze machen könnten! Und stilisierte Tänze, bzw. Tänze der künstlerischen Folklore, sie sind auf authentischen Volkstänzen basiert, meiner Meinung nach und nach der Auffassung aller Menschen, die sich damit ernster und länger beschäftigen, muss künstlerische Folklore, d. h. der Szene angepasste Tänze, sie müssen unbedingt den Ursprung der Schritte, des Tanzes [gemeint wird das choreologische Schema, Bemerkung der Autorin] die Musik, die Tracht, die Bräuche und den Tanzstil respektieren! Das ist die Basis, an welcher der künstlerische Folklore-Tanz gegründet wird. Das heißt, wenn wir das verlieren, wenn wir keinen Stil haben, den *Stil*, welcher in welchen Regionen vorkommt, wenn wir nicht die gleichen Schritte tanzen, keine richtige Musik verwenden, keine authentischen Kostüme haben, oder wenn wir nicht die alten Originale haben, dass wir zumindest die sogenannten Rekonstruktionen haben, die aber wertvoll sind – dann sind wir auf dem falschen Weg, dann ist es nicht mehr der Volkstanz, dann entfernen wir uns von dem, was unser Ziel ist, und unser Ziel ist die Bewahrung unserer Volkskunst.“

Haben Sie an manchem Ritual oder an manchem Ritualtanz teilgenommen?

„Ich habe das früher gemacht. Das es eine Aktion „Obnovimo sebe, obnovimo Stupnjeve“ [dt. Erneuern wir uns selbst, erneuern wir Stupovi; gemeint wird Đurđevi Stupovi, ein Kloster in der Umgebung von Novi Pazar, Bemerkung der Autorin] und dann haben manche Priester dies gemacht, sie haben dieses Programm regiert, dann haben wir daran teilgenommen – das war aber nur einmal.“

Was ist Ihrer Meinung nach ein idealer Tänzer?

„Ein idealer Tänzer ist der beste Tänzer, ein fantastischer, talentierter, begabter Tänzer, der den Stoff für einen Tänzer hat, wenn ich mit neuen Mitgliedern zu arbeiten beginne und wenn ich bestimme, wer im Ensemble bleiben soll und wer nicht, wenn wir den Auswahlprozess

durchführen, ich sage immer: „Wir, Tänzer, machen die Kunst mit unserem Körper! Wir haben kein anderes Instrument. Der Violinist hat die Geige und den Geigenbogen, der Akkordeonspieler hat das Akkordeon usw., und wir haben nichts außer unserem Körper.“ Das heißt, mit unserem Körper machen wir die Kunst: Arme, Beine, Körper, Hals, Rücken – das ist die Hauptbedingung bzw. der Stoff. Wenn – der Mensch kann hervorragende Schritte mit den Beinen machen, wenn er keine schöne Figur, keinen schönen Körperbau, keine schöne Körperhaltung hat, dann ist die Qualität seines Tanzes nicht gut. Die besten Tänzer sind diejenigen, die sehr begabt sind, die einen schönen Körperbau haben, die immer ein Lächeln im Gesicht haben, die ihre Zufriedenheit bezüglich ihrer Beschäftigung mit Volkstänzen ihre Freude, ihre Zufriedenheit auf das Publikum übertragen können, die Energie haben, die in den Volkstanz verliebt sind, die es mögen, die es kaum erwarten können, zur Probe zu kommen, und nicht diejenigen, die dabei am liebsten nicht anwesend sind! Das sind manche Eigenschaften. Dass sie natürlich ihre Tracht bewahren, dass sie gute Freunde sind, dass sie ein Klima, eine Atmosphäre schaffen, weil das Folklorenensemble ein Team ist, ein Ensemble ist, das eine Seele haben muss, das gemeinsam atmen muss, weil, wenn wir dabei nicht erfolgreich sind, ist dieser Tänzer dann nicht gut. Wir hatten früher hervorragende Tänzer, die keine guten Menschen waren und die keinesfalls bei uns bleiben konnten! Sie müssen ehrliche Menschen sein, sie müssen willens sein, anderen zu helfen usw. Aber ja, das sind Tausend Eigenschaften, die man haben soll, genauso wie in vielen anderen Bereichen, wie in vielen anderen Lebensbereichen. Man kann auch kein guter Beamter sein, wenn man mit anderen Menschen nicht zusammenarbeiten kann, wenn man nicht ehrlich ist, so kann man auch kein hervorragender Tänzer sein, wenn man sein Ensemble nicht mag, wenn man nicht imstande ist, das Beste von sich zu geben.“

Welche Tänze aus dem Gebiet Jugoslawiens wurden früher getanzt und welche nach dem Zerfall Jugoslawiens?

„Konkret in unserem Ensemble, haben wir aus dem Repertoire keinen Tanz entfernt, weil wir faktisch nur zwei Tänze aus Kroatien getanzt haben, eine davon wird auch in Herzegovina getanzt, ich meine den Tanz *Lindó*! Wir betrachten Montenegro nicht als einen anderen Staat, weil das *neukomponiert* ist und Montenegriner – sie sind auch Serben! Wir führen Tänze aus Kroatien und Montenegro auf, haben ihn früher getanzt und tanzen ihn jetzt, sodass unser Repertoire faktisch überhaupt nicht verändert ist, im Vergleich zum Repertoire vor dem Zerfall Jugoslawiens! Das haben mich viele Direktoren des Festivals gefragt, vor der Einladung und vor dem Empfang zum Festival. Sogar hat man mich in Rumänien, gebeten,

der Direktor des Festivals – da gab es auch ein Ensemble aus Kroatien – deshalb hat er mich gebeten, gute Beziehungen zu ihnen zu haben. Es gab keine Probleme, wir fuhren dorthin, um unsere, um die Schönheit unserer Volkskunst zu zeigen, und um uns mit anderen Menschen zu unterhalten, die auch das wollen! Wir fahren nicht dorthin, um Politik zu betreiben und uns mit irgendjemandem darüber zu streiten, wer recht hat und wer nicht, das macht man an einem anderen Ort!“

Inwiefern wurde der Reigentanz in den letzten 20 Jahren modifiziert? Ich meine, der Volkstanz? Gab es viele Veränderungen im Laufe der letzten 20 Jahren?

„Ich denke, dass jetzt im Zusammenhang damit, was ich in unseren Dörfern sehe, in Dörfern in der Umgebung von Kruševac, kein Dorf mehr Volkstänze aufführt! Nur wenn es eine bestimmte spezielle Veranstaltung gibt, wo ausschließlich Volkstänze aufgeführt werden, wie dies der Fall in der Fernsehsendung auf RTS [nationaler Fernsehkanal, Bemerkung der Autorin] namens *Šljivik* war, das war eine Reihe der Sendungen, wo Volkstänze gesucht werden, dann machen Ensembles, die schon stilisierte Folklore tanzen, einen Volkstanz und führen ihn auf, und ihre Auftritte dauerten 3 oder 5 Minuten. Ansonsten führen sogar keine Dörfer mehr Volkstänze auf. Jedes Dorf lädt, wenn sie keinen eigenen Choreografen haben, und meistens haben sie ihn nicht, einen Choreografen aus Kruševac oder einer anderen Stadt ein, und er macht die Choreografie, die gewissermaßen stilisiert ist – manche sind mehr, manche weniger stilisiert, abhängig davon, ob der Choreograf einfallsreich ist und ob er die Grundelemente nicht vermeiden möchte, die eine Basis für den ursprünglichen Volkstanz sind, usw. Bei uns, solange ich weiß, ich glaube, dass auch in Dörfern niemand mehr einen hundertprozentigen Volkstanz aufführt!“

Was beeinflusst am meisten die Veränderungen, die heute vertreten sind?

„Alle Menschen, die sich mit dem Tanzen lange vor uns beschäftigt haben, also, vor 50, vor 60, vor 70 Jahren, auch berühmte Experten, die auch Bücher geschrieben haben, deren Literatur wir auch heute haben und verwenden, sie alle haben in ihren Forschungen, in ihren Werken dargestellt, dass *das Tanzen eine lebendige Sache sei!* Das Tanzen entsteht – dauert – und hört auf. Tänze entstehen, dauern und entwickeln sich, verschönern sich, ergänzen sich, und hören mit der Existenz auf, und dann kommen neue Tänze, neue Tänzer. Es geschah, dass, zum Beispiel, in einer bestimmten Region ein Tanz aufgeführt wird, in dem zwei oder drei ausgezeichnete neue Tänzer vorkommen, und sie veredeln dann diesen Tanz mit ihrer Gabe, sie fügen noch etwas Neues hinzu und das ist der Volkstanz. Und dann passt sich die

ganze Gruppe an und dieser Tanz ist anders als am Anfang. Er lebt und entwickelt sich, natürlich es ist notwendig, dass er sich entwickelt, dass er schöner, inhaltsreicher, vielfältiger wird, und dann verschwindet er allmählich, und neue Tänze kommen an seinen Platz. Ich machte beispielsweise die Erfahrung in Griechenland, auf einem Festival in der Stadt Aridea, und sie hatten ihr Ensemble, die Gastgeber – Organisatoren des Festivals, und eines Tages aus jedem Ensemble sollten drei Paare [männliche und weibliche Tänzer, Bemerkung der Autorin], kommen und einen griechischen Tanz lernen, die wir gemeinsam am Ende des Festivals tanzen sollten. Unsere drei Paare tanzten dort und plötzlich begannen sie, *Užičko kolo* zu tanzen (der Gesprächspartner singt den Anfang der Melodie, die diesen Tanz begleitet). Ich sage dem Jungen, der das Programm leitet, dass dies unser Reigentanz ist! Das ist *Užičko kolo*! Er ist jung, ich bin ein alter Mann! Dann sagt er, dass dies nicht stimmt! Dann begannen wir, uns auseinanderzusetzen, fast kam es zu einem Streit! Dann sagte ich: na gut, du wirst es schon sehen, wenn wir paradiere und wenn man *Užičko kolo* zu spielen beginnt, werden alle diese Menschen, die daneben stehen und uns zuschauen, sie werden alle beginnen, zu tanzen! Und das passierte wirklich! Ich war verblüfft, warte mal! Aber, das ist ein Ort direkt hinter Kajmakčalan! Wo die serbischen Soldaten waren während des Ersten Weltkrieges und sie tanzten diesen Reigentanz, dann lernten ihn Griechen und übernahmen ihn als etwas Eigenes! Danach besuchte ich den Friedhof, diesen städtischen Friedhof und sah zahlreiche Denkmäler, der verstorbenen Menschen, der Soldaten, die nicht an den Friedhof in Zejtinlik übertragen wurden, dann habe ich festgestellt, dass diese Menschen dort eine bestimmte Zeit verbracht haben und diesen Tanz haben sie übernommen. So was gibt es auch bei uns! Es gibt beispielsweise Tänze, die aus Banat sind, aber in Prokuplje getanzt werden! Viele Menschen zogen aus Kosovo in die Region von Negotin um! So gibt es dort Elemente der Tänze aus Kosovo, usw. Dasselbe gilt für Montenegriner! Diese Mischung, unser Land ist besonders klein und in diesen ethnochoreologischen Bereichen, die es insgesamt fünf gibt, werden bestimmte Elemente aus einem Bereich in einen anderen übertragen und wieder angenommen, weitergeleitet und dann entsteht ein neuer Tanz, ein interessanterer Tanz.“

Welche Instrumente haben früher den Volkstanz begleitet und um welche handelt es sich heute?

„Früher waren das Instrumente, vor allem Frula, Dudelsack, Dudelsack ist ein wundervolles Instrument! Ein wundervolles Instrument – es ist schade, dass es heute immer weniger gibt – ich denke, dass es jetzt in Kruševac keinen Dudelsackspieler mehr gibt! Es gab zwei: Toma Đorđević, der auch unser Sänger war und leider gestorben ist, und auch einen Mann namens

Čeda. Wie die Schwestern Janković in ihrem Buch aus dem Jahr 1934 formulierten: „Dudelsackspieler haben ihre Dudelsäcke auf den Dachboden geworfen!“, wegen des Einflusses aus dem Westen und aus anderen Ländern, mit anderen Instrumenten. Dann Diple, Schlagzeuge unterschiedlicher Art, Gusle, natürlich! Gusle, die nie altmodisch werden! Wir haben im *Crna Gora*, dem montenegrinischen Tanz der Guslespieler, dann Okarina, Blasinstrumente, dann kamen auch andere Instrumente, Violine, Streichinstrumente, Akkordeon, natürlich, Sie können sich heute keine Feier irgendwo ohne Akkordeon vorstellen! Auch Violine kommt selten vor. Dann Kontrabass, zum Beispiel haben einige von unseren besten Ensembles in Belgrad auch Cello! Dann werfen sie uns vor, dass wir keinen Kontrabass haben, und ich sage: „Warum ist Kontrabass ein Volksinstrument? Warum – und sie haben Cello!“ Cello war in Serbien nie ein Volksinstrument! Das alles entwickelte sich und dann kam die Zeit, in der auch diese Instrumente verwendet werden. Jetzt kommen wir in die Situation, dass wir auch elektrische Instrumente spielen! Dann haben wir Synthesizer, die elektrisch sind, und wissen Sie warum? Weil wir keine Bassspieler haben! Als wir zum ersten Mal in Chicago waren, tanzten – ich reiste damals nicht aus gesundheitlichen Gründen – rief mich in derselben Nacht nach dem Konzert mein Schulkamerad an, der auch mit mir das Gymnasium besuchte, der in Chicago wohnte, dort Filmproduzent war, und sagte zu mir: „Ich bin begeistert!“, und dann kritisiert er mich: „Warum haben Sie keinen Kontrabass!?“ Dabei weiß er nicht, dass es in Kruševac niemanden gibt, der Kontrabass spielt, und jetzt haben wir einen Kontrabassspieler gefunden, und haben ihn im Orchester, er heißt Goran Rakić und spielt sowohl Bassgitarre als auch Kontrabass, und Kontrabass ist ein so edles Instrument, das kann keine Bassgitarre, keine Synthesizer, nichts kann den Kontrabass ersetzen, insbesondere wenn er mit dem Geigenbogen gespielt wird! Wir haben glücklicherweise sowohl Violinen als auch Kontrabass, akustische Gitarren, Akkordeon, Frulaspieler, Schlagzeugspieler, wir haben auch einen Synthesizerspieler, bis vor Kurzem hatten wir auch eine Klarinette. Und ich bin ein Tapanspieler spielt Tapan [serb. goč, tapan; gemeint wird ein großes Schlagzeug, Bemerkung der Autorin], Bass – Schlagzeug! Ich spiele Tapan im Tanz *Vranjanska svita*, im Alter von 81 Jahren, und alle wundern sich darüber!“

Gibt es geschulte Musiker im Verein?

„Alle sind bis zur Sekundarmusikschule geschult und das ist eine sehr große Sache, aber es ist gut, sie spielen hervorragend. Wir haben im Ensemble zwei professionelle Musiker. Wir haben vor mehreren Jahren festgestellt, dass wir einen oder zwei professionelle Musiker für alle Proben haben müssen! Weil Sie keinen Menschen finden können, der Akkordeon

siebenmal, fünf Tage der Woche spielen wird, ohne dafür bezahlt zu werden! Weil diese Musiker, die gut sind, meistens auf Hochzeiten, auf Geburtstagen, auf Verabschiedungen der Soldaten in die Armee, usw., spielen. Ich habe es dann geschafft, die Fabrik zu überzeugen, einen davon zu beschäftigen, dann waren es noch drei, und zwei davon haben die Pflicht, bei allen Proben, auf allen Konzerten, auf allen Festivals und Touren zu spielen. Ich meine und bestehe 99,9 % darauf, ich bin mir sicher – wir sind das einzige Ensemble in Serbien, in dem keine Mitgliedschaft bezahlt wird! Unsere Mitglieder bezahlen nichts sowohl beim Einschreiben als auch für ihre Mitgliedschaft im Verein.“

Werden Sie bezahlt?

„Ich bekomme ein Honorar von 20.000 Dinar und ich habe zwei volle Arbeitszeiten! Meine Freunde und Kollegen aus anderen Ensembles, weil wir mit vielen Ensembles in unserem Land zusammenarbeiten, fragen mich immer: „Na gut, Dragan, du bist bescheuert! Wie lange wird’s noch dauern, es ist unmöglich, Mensch!? Es geht nicht. Und ich möchte, dass unsere Kinder etwas in diesem Staat haben, wofür sie nichts zahlen müssen! Wenn sie Handball spielen, müssen sie dafür zahlen! Wenn sie Basketball spielen, müssen sie dafür zahlen! Wenn sie schwimmen gehen, müssen sie dafür zahlen! Sie müssen alles bezahlen! Wissen Sie, dass wir Mitglieder des Ensembles haben, die auf eine Tour in die USA nicht fahren können, weil diese Touren auch unsere Mitglieder finanzieren müssen! Mensch, manche von den besten Tänzern hatten kein Geld und konnten nicht dorthin fahren! Das ist eine Tragödie, aber so ist das Leben! Jetzt stellen Sie sich vor, dass wir von diesem Kind noch das Geld für die Proben verlangen, und unsere Mitglieder des Ensembles sind größtenteils Schüler, Schüler der Sekundarschule oder Ende der Grundschule, außer der Kinder, die sehr jung sind! Dann, nicht alle von ihnen wohnen in Kruševac. Sie wohnen in Dörfern in der Umgebung, hier, sie müssen das Busticket bezahlen, sie müssen um 11:15 nachts auf den Bus warten, um nach Hause zu fahren, usw., und nehmen Sie ihnen noch 500 Dinar monatlich oder 1000 Dinar, ich habe auch gehört, dass manche Vereine auch 1000 Dinar monatlich verlangen! Irgendwie, ich möchte sagen, wir leben für diesen Verein – alle! Ich habe nicht so wohlhabenden Mitgliedern das Geld geliehen, damit sie auf Reisen gehen konnten. Na ja, sie konnten es mir jederzeit zurückgeben! Ich bin überhaupt kein reicher Mensch, meine Rente – 30.000 Dinar!“

Gibt es Veränderungen in der Tracht, im Vergleich zu früher?

„Nein! Wir haben originale Trachten für einen Teil der Tänze! Originale, alte Beispielsweise wurden Strickwesten mit Spitzen aus Vranje bestimmt vor mehr als 100 Jahren hergestellt!

Aber darauf passen wir besonders auf! Wir haben eine Anzahl der Trachten, die absolut original sind, und für alle andere [gemeint werden Tänze aus anderen Regionen, Bemerkung der Autorin] kaufen wir sie entweder bei einem Hersteller – es gibt schlechtere und bessere Hersteller, es gibt einen in Belgrad, wir haben ein paar handgemachte Strickwesten aus Šumadija gekauft, oder machen wir sie selber! Wir haben einen Jungen in unserem Ensemble, der Trachten fantastisch macht! Alles macht er mit der Hand, wenn ich Ihnen eine Goldstickerei zeige, eine handgestickte Mütze für die Braut für *Banat*, werden Sie nicht glauben, dass sie ein Mann gemacht hat! Wenn wir keine originalen Kostüme haben, dann machen wir Rekonstruktionen, aber so nach dem Original! Die Form, die Farbe, alles nach dem Original – der Stoff, wenn es irgendwie möglich ist, den richtigen Stoff zu finden, weil das auch besonders wichtig ist! Sie dürfen jetzt keinen einzigen Teil des Kostüms, der Tracht, aus einem Stoff machen, der nicht nach dem Original gemacht wurde. Und es ist schwer, ihn zu finden! Wir können heute in unserem Land selten nur schwer Leinen finden und kaufen! Weil alle Fabriken geschlossen sind – früher machte das eine Fabrik in Paraćin, man nannte Leskovac *das serbische Manchester*! Weil es in Manchester berühmte Firmen gibt, die Stoffe produzieren. Bei uns wurden Stoffe hergestellt und dort stand *made in England* geschrieben! Jetzt gibt es so was nicht mehr und man kommt sehr schwer zu diesen Stoffen – wir fahren auch in die Türkei und überall, um richtige Stoffe zu finden, aber na ja, das ist diese Rekonstruktion, es wird vorausgesetzt, dass die Trachten die gleiche Farbe haben, dass die Form gleich ist, dass die Sticke gleich sind, dass die Stoffe gleich sind. Wir schaffen es nicht immer, dies ideal zu machen, aber wir bemühen uns maximal! Es ist wichtig, dass wir wissen, was wir brauchen. Menschen kommen und tanzen in allerlei Trachten, das ist schrecklich!“

Zum Schluss: Was für eine Zukunft prognostizieren Sie für die serbische Folklore?

„Ich denke, dass die serbische Folklore ewig dauern wird! Ich glaube, dass sie immer dauern wird. Vielleicht wird sie nicht immer so massiv verbreitet sein, jetzt gibt es in unserem Land sicherlich 1000 Ensembles! Vielleicht wird dies nicht so sein. Aber die Situation wird auch besser, im Sinne, dass Menschen mehr Geld haben werden, dass Vereine mehr Möglichkeiten haben werden. Eltern spielen dabei eine wichtige Rolle, auch Schulen sind wichtig. Ich beklage immer die Schulen! Weil man in Schulen Kinder dazu erziehen sollte, dass sie die Volkstradition bewahren! Wer macht das besser als Kinder, als Jugendliche?! Die Alten machen das nicht. Alle fragen sich, das ganze Kruševac fragt sich: „Und was wird mit dem 14. Oktober, mit dem Ensemble 14. Oktober, wenn Dragan nicht mehr im Leben ist?“ Das sollte, immer sollte jemand Neues kommen, um zu lernen, weil niemand ewig lebt, weil kein

Mensch ewig lebt! Ich denke, dass Folklore immer leben wird, und wir, die jetzt leben, sind dazu verpflichtet, wie es Vuk Karadžić zu sagen pflegte: „Wenn jeder das macht, was er kann, wird das Volk nicht untergehen!“ Wenn wir uns daran halten, und ich halte mich sehr daran, übrigens wäre ich nicht hier 54 Jahre, unserem Volk ist das eingeboren! Wenn wir ins Ausland reisen, wenn diese Menschen unsere Tänze schauen – sind sie begeistert! In England jedes große Festival im Voraus, ein paar Tänze vorzubereiten und ihre Choreografen aus dem ganzen Großbritannien zu lernen. Ich veranstaltete Seminare während unserer beiden Aufenthalte. Ich spreche Englisch gut genug, um auch ihnen Tanzen beibringen zu können. Wir senden ihnen die Noten, die Musik, alles – Menschen, die älter als ich sind, kommen, aber da gab es auch manche Mitglieder des Ensembles *Opanak* aus Manchester – sie kamen, um serbische Volkstänze zu lernen. Sie tanzten *Moravac* als wären sie ein Teil unseres Ensembles gewesen! Und, ansonsten, verlangten sie die Tracht von uns, sie mochten, dass wir ihnen unsere Röcke verkaufen, ich sagte dann *Das kommt überhaupt nicht in Betracht! Wir können Ihnen nur die Trachten schicken!* Ich möchte sagen, diese Begeisterung ist enorm, weil ihre Folklore arm ist! Sie wissen, Mazedonier, Bulgaren, Serben, Rumänen - das sind die besten Folklorenensembles in der Welt! Insbesondere Mazedonier! Sie kennen diesen Spruch: „Durch Bosnien – singe nicht, durch Serbien – tanze nicht, und durch Mazedonien – tanze nicht und singe nicht!“, ja, Mazedonier sind wirklich traumhaft! Sie sind phänomenal – gut, es gibt auch Nordgriechenland, und sie haben nahezu die ähnliche Folklore Mazedonier. Bulgaren haben eigentlich Vieles von Serben übernommen, alle wissen, wie sie hier gekommen sind – sie kamen und haben sich dort „umgeschmolzen“ [wurden assimiliert, Bemerkung der Autorin] und sie haben die Musik, die der mazedonischen sehr ähnelt, sowie die Schritte, und das alles, sodass Mazedonier, Serben und Bulgaren. Russen haben auch eine phänomenale Folklore, aber das ist eine gelernte Folklore! Das ist mehr eine Gymnastik, diese schrecklichen Akrobationen, usw., es gibt auch volkstümliche Tänze und ich liebe es, diese Tänze anzuschauen, aber dieses Ursprüngliche und Volkstümliche – ich war auch in Skandinavien, in Oslo, wo die Häuser und Schiffe Wikingern gehören, dort gibt es eine Bühne und sie tanzen den ganzen Tag. Touristen, deren Anzahl 3, 5, 6 ist, sitzen und schauen zu. Das ist, unser Ensemble – sogar Kinder würden nicht tanzen! Das ist so komisch, diese Schritte – Kostüme, grau, nichts, da gibt es keine Schönheit, Blume, Kreativität in der Tanzart, aber das ist so ein Volk, so ein Land! Die Atmosphäre schuf die Folklore! Manche Menschen denken sogar, dass der Mensch früher zu tanzen lernte, als zu sprechen! Weil ihn das Terrain lernte, wenn er lief, wenn er in die Jagd ging, machte er diese Bewegungen und danach, durch das irgendwelche Schlagen in den Baum, schuf er manche Musik und ahmte ihr nach. Was ist das

Tanzen überhaupt – eine rhythmische Körperbewegung. Dies hängt vom Gelände ab, und unser Gelände ist verschiedenartig: Es gibt Täler, es gibt Wälder, es gibt Schönheiten aller Art und deshalb haben wir auch verschiedenartige ethnochoreologische Bereiche. In Frankreich, England – genauso, man kann das überhaupt nicht miteinander vergleichen. Die Deutschen haben geschrieben, ich habe es hier gedruckt *Das sind die Blumen aus dem Balkan, die man bewahren muss!* – und dies war zu Zeiten der Sanktionen! *Das sind die Blumen aus dem Balkan, die man bewahren muss!* – sie haben uns mit *Riverdance* verglichen. *Gymnastisch entwickelt, dann diese Schönheit, diese Energie*, usw. Aber dann hatten wir ein besseres Ensemble als jetzt. Viel besseres Jetzt ist es schwierig mit Kindern, sehr schwierig!

6. Interview

Interviewerin: Valentina Miljković; Gesprächspartner: Vera Popović, 42 Jahre alt

Organisatorin/künstlerische Leiterin, kulturell-künstlerischer Verein „Gerasim Vujić“, Konjuh

Datum und Ort des Interviews: 14.06.2019, Pforte der Kirche „Sveti Đorđe“ - Kruševac

Länge des Interviews: 24'37''

Sprache der Interviews: serbisch, ins Deutsche übersetzt von Valentina Miljković

Sagen Sie mir Ihren Vornamen und Nachnamen, Ihr Alter und den Namen des kulturell-künstlerischen Vereins.

„Vera Popović, 42 Jahre alt und den Namen des Vereins ist der kulturell-künstlerische Verein „Gerasim Vujić“ – Konjuh.“

Wie lange sind Sie künstlerische Leiterin des kulturell-künstlerischen Vereins?

Ich bin Leiterin sowie Organisatorin – 9 Jahre lang.

Wie lange existiert der Verein d. h. wann wurde er gegründet?

„Er wurde vor 24 Jahren gegründet, d. h. im Jahr '95. Mit Pausen während des Krieges.“

Von wem haben Sie die ersten Tanzschritte gelernt?

„Von meinem, jetzt schon Kollegen, der im „14. Oktober“ getanzt hat. Er war unser Choreograf im Verein, als ich klein war, und von einer, von einer Frau, die vor mich Organisatorin war.“

Waren Sie jemals Mitglied auch von einem anderen kulturell-künstlerischen Verein?

„Ja, ich war Mitglied des Vereins „Lazarica“ aus Kruševac. Man könnte sagen, dass ich überall tanze, wenn es nötig ist, immer wenn einem Verein ein Tänzer fehlt, mache ich das sehr gerne.“

In welchem Alter sind Mitglieder Ihres kulturell-künstlerischen Vereins und hat sich die Altersstruktur im Vergleich zu Ihren Anfängen geändert?

„Im kulturell-künstlerischen Verein „Gerasim Vujić“ gibt es diese jüngste Gruppe, von etwa 12 Mitglieder, das sind, Kinder bis zur vierten Klasse, d. h. Kinder, die im Alter von bis zu 10 Jahren sind. Dann gibt es diese mittlere Gruppe, genauso ungefähr 15 Mitglieder bis zur achten Klasse und Jugendliche auch sie gibt es etwa 16, 17.“

In welchem Alter beginnt man zu tanzen?

„Ab der ersten Klasse, d. h. im Alter von 7 Jahren. Dann werden die ersten Schritte gelernt.“

Warum sind Sie in diesem Beruf?

„Weil ich die Szene mag, weil ich die Tracht mag, weil ich die Tradition mag. Ich mag eigentlich alles, was serbisch ist!“

Wie wurde der kulturell-künstlerische Verein in der Vergangenheit geführt, und wie heute, welche Probleme müssen Sie bekämpfen?

„Zu Zeiten der Gründung des Vereins, als er entstanden ist, dann hatten Menschen viel mehr Enthusiasmus und sie strebten danach, etwas Großes, etwas anderes zu machen, das war die einzige Art des Freundschaftmachens. Und jetzt in heutigen Zeiten gibt es so einen Enthusiasmus nicht mehr – es gibt Kinder und Jugendliche, die unsere Kultur und Tradition mögen, und das Problem, die alle kulturell-künstlerischen Vereine generell haben, ist der Mangel an Geld. Die Situation wäre vielleicht anders, wenn wir Geld hätten, weil wir früher eine Genossenschaft hatten, die im Dorf war, die das alles finanziert hat! Weil wir uns mit der Landwirtschaft beschäftigen und die Genossenschaft hatten, die einen eigenartigen Selbstbeitrag hatte, und ein Teil dieses Selbstbeitrags wurde für den Verein ausgegeben.“al

War früher das Interesse größer und wie viele Mitglieder gibt es heute?

„Ja, das Interesse war größer! Das war so, weil man mehr reiste. Wie ich schon sagte, Mitglieder bezahlten nichts. Sie haben die Reisen nicht bezahlt, man reiste einfach – heute fährt man dorthin, also, wir sind dann morgen oder so Gäste, und wir fahren. Ein Tänzer oder eine Tänzerin hatten nur die Aufgabe, ihre Tracht zu packen und loszufahren. Eine Frisur zu machen, sich zu schminken und loszufahren! Heute ist es ein bisschen anders. Wir haben ungefähr 60 Mitglieder. Aber, im gesamten Verein. Dort gehören auch die Dramasektion, die Folkloresektion und die Sängerguppe.“

Wie war das Interesse für Ihre Auftritte früher und wie ist es heute?

„Es gibt immer noch ein Publikum! Früher war es größer, und jetzt geringer. Geringer, aber es gibt ein Publikum.“

Wie reagiert das Publikum auf Ihre Auftritte und wo treten Sie auf?

„Es reagiert positiv! Im Grunde genommen folgen wir alle Programme des Kulturzentrums, diejenigen, die sie veranstalten und zusätzlich bewerben wir uns um verschiedenartige Festivale, wenn wir uns finanziell leisten können, dorthin zu reisen.“

Tänze aus welchen Regionen tanzen Sie am häufigsten?

„Šumadija, Levač, Riljac, Leskovac, Kosovo. Dann Niš, Südserbien, Tänze aus Kosovo, Südserbien und unserem Westserbien. Wenn ich Šumadija sage, denke ich auch an Westserbien, und Tänze aus der Region Zlatibor. Konkret haben wir diese Choreografie. Wir führen Tänze auf, deren Trachten wir besitzen, und ansonsten würde ich sehr gerne Vranje tanzen, dann Banat, ah! Banat – am liebsten! Aber ich habe keine Tracht.“

Welche Tänze sind heute populär?

„In der letzten Zeit tanzen alle so was in der Art von Binačka Morava, Bosilegradsko Krajište und generell Tänze aus Kosovo. Jetzt, warum ist das so – ich meine, das ist generell schön, aber in der Folklore allgemein gibt es keine populären Tänze! Alle sind gleich! Ich meine, alles ist gleich, aber, ich weiß nicht, ob ich beispielsweise Glamočko polje tanzen würde? Für mich ist auch Crna Gora besonders interessant! Man widmet gleiche Aufmerksamkeit den Tanzen Šumadija, Bosilegrad... Der Unterschied liegt in der Tracht und im Tempo...“

Welche Tänze sind heute nicht mehr aktuell?

„*Rugovska svita*, ich denke, dass dieser Tanz in Serbien verboten ist, und Tänze aus Kroatien und einen Teil Bosniens, aus Slowenien und so, sie werden getanzt. Aber, ich kann jetzt nicht sagen, dass sie nicht populär sind, sondern als es zum Zerfall des alten Jugoslawiens kam, tanzten Menschen Tänze aus ihrer Regionen! Trotzdem gibt es auch Vereine, die auch andere Tänze aufführen.“

Was ist ein traditioneller Tanz, seine Eigenschaften?

„Ein traditioneller Tanz ist etwas, ich meine das Wort selbst, etwas, was Tradition begleitet, was aus entstanden ist, generell meine ich das, was von Generationen auf Generationen übertragen wird [gemeint wird die mündliche Übertragung, Bemerkung der Autorin]. Also, er ist etwas Traditionelles, etwas, was in diesem Ort entstanden ist. Und jetzt unterschiedliche Faktoren haben dazu beigetragen, dass er „traditionell“ genannt wird. Soll er aus Kosovo stammen, soll er von Türken gebracht worden sein, soll dies, soll jenes, aber etwas was jahrelang durch die Übertragung verschiedener Generationen lebt, das nennt man einen traditionellen Tanz. Im Grunde genommen, wie wir gelehrt werden und wie wir das untersuchen, sind das einfache Schritte und man tanzte sie nur im Reigen [gemeint wird im Kreis, Bemerkung der Autorin]. Der Kolo wurde nicht unterbrochen, keine Choreografie wurde gemacht! Später kam es zur Stilisierung und der Reigen wurde unterbrochen und beziehungsweise kam es zu diesen *Vorstellungen*, wie dies aussehen sollte. Und später, wenn Menschen im Reigen tanzten, haben sie einfach gemeinsam getanzt! Sie verfolgen einen Kreis oder so was. Der eigentliche Reigentanz ist nicht ein Kreis, sondern ein Halbkreis. Das ist eigentlich so, sie haben einfach getanzt, sie hatten keine Stilisierung. Das war so. Während ein stilisierter Tanz, meiner Meinung nach, eine Kombination aus Tanzen und Ballett ist.“

Haben Sie an manchem Ritual teilgenommen?

„Ja, auf dem Fest Đurđevdan. Auf *Đurđevdanski običaji*. Eigentlich, bei uns im Dorf, finden wir diese Bräuche auf dem Fest Đurđevdan besonders wichtig und es gibt viele von diesen Bräuchen, beziehungsweise führt man diese Rituale auf diesem Fest durch, also sie begleiten eine Hochzeit, das Kennenlernen eines Jungen und eines Mädchens, das Pflücken der heilenden Kräuter, das Heilen durch das Quellwasser, alles wird dem orthodoxen Fest Đurđevdan untergeordnet. Später wurde das nur übertragen, also, wie unsere Vorfahren das gemacht haben, das wurde in den Kolo einbezogen, das ist die Tradition. Die Tradition ist etwas, was existiert und man machte diese Stilisierung und übertrug sie ins Programm. Manche Ritualtänze haben wir auf einem Feld getanzt, genau dieses Blumenpflücken, die

Beschwörung des Regens – *dodole!* Aber, das war mehr einem Tanz ähnlich, wir führten ihn nicht als ein Ritual durch, sondern als einen Tanz. Und dies war nur für die Neugier der Kinder und nicht vor dem Publikum. *Dodole*, die gehen und den Regen zu beschwören versuchen und dabei ein Lied singen, sie sind im Kreis, was besonders spezifisch ist. Das führte man ... draußen auf! Also, sie sind draußen, das ist so ein Ritual, ähnlich wie das Pflücken der Kräuter auf Đurđevdan und das Schmücken der Haustore mit Kräutern. Wir übertragen alle diese rituellen Elemente auf die Bühne und machen das Programm.“

Was ist Ihrer Meinung nach ein idealer Tänzer?

„Ein idealer Tänzer ist ein Tänzer, der verantwortungsbewusst ist! Der bewusst ist, der lernen möchte, der arbeiten möchte, der verantwortungsvoll ist meiner Meinung nach! Das muss nicht bedeuten, dass er der Beste ist, aber wenn er lernen möchte, wenn er darin ist – wird er alles lernen!“

Inwiefern wurde der Volkstanz in den letzten 20 Jahren modifiziert?

„Möglicherweise nicht so viel. Nun, wird der Fuß mehr oder weniger gehoben. Aber, im Grunde genommen, er wurde nicht so viel modifiziert. Wenn wir 20 Jahre betrachten, möglicherweise wurde er überhaupt nicht verändert! Wir alle beobachten, wie das Nationale Ensemble tanzt und beispielsweise, wie ein starker städtischer Verein tanzt. In Kruševac gibt es zwei städtische Vereine, die auch ziemlich gut sind. Das sind „14. Oktober“ und „Lazarica“. Und, wenn wir sie betrachten, weil dort ausgewählte Tänzer sind, bin ich in der Situation, dass ich meine Tänzer nicht auswählen kann, z. B. du bist gekommen und ich muss dich lehren und du bist nicht so gut, aber es ist so! Im „14. Oktober“ sagt man: „Du kannst bei uns tanzen, und du kannst es nicht!“ Dann tanzen sie dort hervorragend und bei ihnen ist es so und dann sagt man: „Oh, das sieht schön aus!“, aber das sieht schön aus, weil man es eingeübt hat. Nichts hat sich geändert, zumindest in den letzten 20 Jahren.“

Welche Tänze aus dem Gebiet Jugoslawiens wurden früher getanzt und welche nach dem Zerfall?

„Man tanzte Tänze aus Kosovo, beziehungsweise aus dieser albanischen Region, d. h. *Rugovska svita*, man tanzte mehr *Crna Gora*, man tanzte *Bosna*, man tanzte *Lindō! Lindō* haben wir auch heute getanzt, aber seltener. Solange ich weiß, am wenigsten tanzte man Tänze aus Kosovo – man führte sie auf, aber nicht so! Später, also nach dem Zerfall Jugoslawiens, wurden Tänze aus Kosovo häufiger aufgeführt und generell aus diesem

südlichen Teil Serbiens und aus Ostserbien, ich meine *Bosilegradsko Krajište*, das ist meiner Meinung nach ein bulgarischer Tanz, aber er ist attraktiv! Aus Kroatien wird selten getanzt! Bei mir persönlich, nur in Paaren! Jetzt haben wir ein Paar aus Slowenien, das in dieser Tracht tanzt, dann aus Kroatien, Bosnien und Montenegro.“

Was beeinflusst am meisten die heutigen Veränderungen, die in Volkstänzen vertreten sind?

„Das Leben, das wir führen, und die Technologie, die jedem zur Verfügung steht, sogar den Kindern! Dabei betreiben Kinder, nicht nur durch das Tanzen im Reigen, sportliche Aktivitäten und auch generell körperliche Aktivitäten immer weniger. Es gibt doch ein paar Ausnahmen, aber das ist ein Problem der Gegenwart, weil Kinder auf ihre Handys schauen und Videospiele spielen.“

Welche Instrumente haben den Reigentanz früher begleitet, und um welche handelt es sich heute?

„Früher, in meinem Verein – war die Frula, wir hatten einen Dudelsackspieler, ich weiß nicht, ob wir einen Geigenspieler hatten, da ich manche Schriften gelesen habe. Es gab auch Gusle, waren auch vertreten, das ist ein traditionelles serbisches Instrument. Das war es, wenn wir über die Volkstümlichkeit sprechen. Man spielte auch Frula und auch diese Kürbisse – „lejke“, sie gibt es in meiner Region! Lejke“ werden Kürbisse genannt, weil sie in Levač vorkommen. Die Region von Levač, sie haben auch heutzutage ein Orchester, die sie spielt, sie sind ein volkstümliches Instrument, verständlich handgemacht. Blasinstrumente, Schlaginstrumente... Und, heute ist das schon ein Orchester nach dem Vorbild vom Nationalen Ensemble, weil es meistens ein Akkordeon hat, eine Rhythmusmaschine, ein Schlagzeug oder eine Tapan! Ein richtiges Orchester, es gibt da alles, das klingt schön, ein unvermeidlicher Synthesizer.“

Hat Ihr Verein ein Orchester, das Sie ständig begleitet?

„Wir haben kein Orchester, wir leihen es und meistens spielen Musik auf einer CD, auf einem USB-Stick, auf einem Computer ab. Bei Auftritten, wenn wir in der Lage sind, dies zu bezahlen, bezahlen wir es, und wenn nicht – dann ist es so, ich meine, Akkordeon ist Akkordeon, und wenn es bei einem Auftritt live spielt und so, ist es nicht gleich!“

Gibt es heute Änderungen in der Tracht, im Vergleich zu früher?

„Ja! Entfernt wurden Stoffe, aus denen man früher Trachten nähte. Das Hemd war nicht aus Baumwolle, meistens war sie aus Leinen, jetzt ist es irgendwie künstlich, es sieht nur ähnlich aus!. Früher war sie von viel größerer Qualität als jetzt. Man macht jetzt, eigentlich, Kopien! Man kann selten etwas Originales finden – es gibt so was, aber – man macht dies nach dem originalen Vorbild, darin liegt der Unterschied. Zum Beispiel, in der Art des Kämmens bei Mädchen: Mädchen hatten früher Zöpfe, dann Haarknoten, jetzt sind es wieder Zöpfe, dann zusätzliche künstliche Zöpfe, statt einer Blume ist es jetzt ein ganzer Strauß. Das hat nichts mit der Volkstümlichkeit zu tun.“

Zum Schluss: Was für eine Zukunft sehen Sie für die serbische Folklore vorher?

„Sie wird dauern, solange Vereine in Dörfern existieren, aber das ist nicht so, wie es früher war Leider! Ein Staat kann ohne Folklore einfach nicht, Folklore ist ein Bestandteil der Kultur. Sie wird dauern, nicht mit so großem Enthusiasmus.“

7. Interview

Interviewerin: Valentina Miljković; Gesprächspartner: Slobodan Simić, 58 Jahre alt

Künstlerischer Leiter des kulturell-künstlerischen Vereins „Kaonički izvor“, (dt. Kaonik Quelle), Kaonik

Datum und Ort des Interviews: 14.06.2019, Ortsgemeinschaft - Kaonik

Länge des Interviews: 15'24''

Sprache der Interviews: serbisch, ins Deutsche übersetzt von Valentina Miljković

Sagen Sie mir Ihren Vornamen und Nachnamen, Ihr Alter und den Namen des kulturell-künstlerischen Vereins, den Sie momentan führen.

„Slobodan Simić, 58 Jahre alt, Herkunftsverein: kulturell-künstlerischer Verein „14. Oktober“, jetzt künstlerischer Leiter des kulturell-künstlerischen Vereins Kaonik - „Kaonički izvor“ aus Kaonik.“

Wie lange sind Sie künstlerischer Leiter des Vereins?

„Ich beschäftige ich mich damit, also mit dem Tanzen, mit der Choreografie, vom '76 bis heute. Und in diesem Verein, den ich führe, bin ich 10 Jahre und den Rest war ich Tänzer. Ein sehr erfolgreicher Tänzer! Mit zahlreichen Solo-Partien.“

Wie lange existiert der Verein und wann wurde er gegründet?

„Der kulturell-künstlerische Verein in Kaonik besteht seit '88. Leztes Jahr waren es 30 Jahre des Vereins, wobei ich nicht vom ersten Tag anwesend war, ich bin in den letzten 10 Jahren in diesem Verein.“

Von wem haben Sie Tanzschritte gelernt?

„Tanzschritte habe ich von Dragan Nikolić gelernt, der den „14. Oktober“ führt, er ist der Vermittler sozusagen und sonst gehört er zur Schule des gestorbenen Branko Marković, der den Verein „Krsmanović“ führte und auch die meisten Choreografien hinter sich ließ, die im Akademischen kulturell-künstlerischen Verein „Branko Krsmanović“ aus Belgrad getanzte werden.“

In welchem Alter sind Mitglieder des Vereins?

„Es gibt alles, von Pionieren bis Veteranen.“

Hat sich die Altersstruktur imund ich Vergleich zu den Anfängen verändert?

„Nein, es gibt nur weniger Interesse. Das Interesse ist deutlich geringer!“

Warum sind Sie in diesem Beruf?

„Das ist etwas, was ich arbeiten mag, ich habe das Schöne und Nützliche verknüpft! Ich lebe davon, ich beschäftige mich damit mein ganzes Leben lang, das ist etwas, was ich vielleicht am besten im Leben machen kann! Tanzen an andere Generationen übertragen!“

Wie wurde der kulturell-künstlerische Verein in der Vergangenheit geführt, und wie heute, welche Probleme müssen Sie bekämpfen?

„Wie üblich, die meisten Probleme sind finanzieller Natur, wenn es um Kostüme, Ausrüstung geht. Im Zusammenhang damit ist das Interesse geringer, das heißt es gibt keinen Amateur-Geist mehr, keine Enthusiasten! Das alles ist irgendwie – gezwungen! Weil, wenn Kinder zu tanzen beginnen sollen, dies auf Initiative der Eltern passiert. Nun, jemand infiziert sich

damit, jemand macht weiter, aber ein großer Teil hört auf! Einfach ist ihnen das nicht ist ihnen das nicht im Blut, wie in vielen anderen Bereichen!“

Sind Sie ein geschulter Tänzer und gibt es geschulte Tänzer im Verein?

„Ich besuchte ein paar Seminare bei eminenten Choreografen. Ich habe jahrelang Choreografien von sehr bekannten Choreografen getanzt, also in erster Linie vom gestorbenen Branko Marković, wenn es um die Bildung geht!“

War früher das Interesse für das Tanzen im kulturell-künstlerischen Verein größer und wie viele Mitglieder gibt es jetzt?

„Natürlich war es das Interesse war viel größer, und jetzt ist das alles nur auf die Einschreibung der neuen Tänzer reduziert, das sind jetzt circa 15, 20, wobei es früher manchmal auch zehnmal mehr gab. In den letzten, sagen wir mal, 10 Jahren ist das unvergleichbar weniger, wenn es um das Interesse geht. Manche andere Trends gewannen die Oberhand.“

Wie viele Mitglieder haben Sie jetzt?

„Momentan – circa 70 Mitglieder, in vier Altersgruppen, und das bedeutet Anfänger, Pioniere, Jugendliche – d. h. die Vorführgruppe und Veteranen! Veteranen, natürlich, kommen wegen ihrer privaten Verpflichtungen ab und zu zusammen, weil wir im Dorf leben, wenn es keine Saisonarbeiten gibt, dann sind sie, aktiv.“

Wie war das Interesse des Publikums für Ihre Auftritte früher, und wie ist es jetzt?

„Meistens sind das Freunde; Eltern, Verwandte der Kinder, die am Programm teilnehmen, ansonsten gibt es kein größeres Interesse, wenn es um breitere Massen geht. Früher wurde immer ein Ticket mehr für das Theater in Kruševac gesucht. Jetzt haben wir Probleme, wir laden Verwandte, Freunde ein, verteilen kostenlose Tickets, um Säle also vollzumachen.“

Wie reagiert das Publikum auf Ihre Auftritte?

„Diejenigen, die kommen, die anwesend sind, begeistert, immer! Weil sie das mögen, kommen sie auf alle Konzerte und sind wirklich begeistert!“

Wo treten Sie auf?

„Wir haben, hier in Kruševac eine Veranstaltung namens „Takmičenje sela“ (dt. Wettkampf der Dorfer), in der Gemeinde Kruševac. Dieser Wettkampf umfasst auch manche andere Disziplinen – Gesundheitswesen, Schulwesen, Landwirtschaft, Viehzucht usw., und ein Segment davon ist auch kulturell-künstlerischer Verein. In der letzten Zeit gibt es viele Veranstaltungen – *Gulašijade*, dann *Igra kolo pod Ozrenom*, *Zdrav Fest*, verschiedene Wettbewerbe in der Organisation von manchen kulturell-künstlerischen Vereinen, das ist die Gelegenheit für unser Engagement, für Auftritte.“

Und außerhalb des Landes?

„Die Republika Srpska hat leider kein Geld, wir waren letzten Herbstes in Slowenien – Žalec und Celje. Engagement ist kein Problem, auf Festivals zu fahren, irgendwohin, das Problem ist finanzieller Natur. In anderen Zeiten, Festivals des CIOFFs waren selbstverständlich, die Ankunft ins Land, welches das Festival organisiert, und alle Kosten trugen die Veranstalter des Festivals. Jetzt hat sich das ein bisschen verändert – vielleicht wegen zahlreicher Sponsoren, wegen zahlreicher Unternehmen, die viele Vereine finanziert haben, die wiederum im Rahmen der Fabriken gegründet wurden, wie das der Fall mit dem „14. Oktober“ war.“

Tänze aus welchen Regionen tanzen Sie am häufigsten?

„Am häufigsten tanzen wir Tänze aus unseren Gebieten, die uns, natürlich, die nächsten sind. Wir akzeptieren sie am leichtesten, für uns sind sie vielleicht – auch die schönsten! Und jetzt, wenn es um die Attraktion geht, in den letzten Jahren herrschen manche Tänze aus dem Osten Serbiens vor, schnelle Tänze, die natürlich eine größere Herausforderung für das Publikum darstellen! Sie sind attraktiver!“

Was ist nicht aktuell?

„Früher gab es *Bunjevačke Tänze*, die heute einfach vergessen sind. Wir haben Tänze aus allen Regionen getanzt, wie zum Beispiel *Linđo*. Manche Tänze charakteristisch für getrennte Teile Jugoslawiens tanzen wir natürlich nicht mehr, wie *Rugova*, *Šota* usw., und natürlich – am attraktivsten sind schnelle Tänze! Und diese zeichnen Ostserbien und Mazedonien aus.“

Was ist ein traditioneller Tanz, welche Eigenschaften hat er?

„Eigenschaften der traditionellen Tänze befinden sich eigentlich im Tanzstil! Jeder Tanz hat seine Charakteristiken, weil die wichtigsten Charakteristiken mit der Tanzart zusammenhängen [gemeint wird der Tanzstil, Bemerkung der Autorin]. Manche Tänze

werden energisch getanzt, auf den Fingern, mit einer großen Anzahl von mit großen Veränderungen, mit einer großen Anzahl von Figuren im Reigentanz, und manche traditionelle Tänze werden meistens im Halbkreis und im Kreis getanzt. Wir haben auch charakteristische Arten der Haltung, gekreuzte Arme nach vorne oder einfach, Arme neben dem Körper. Die schwierigsten Tänze sind Synchronisation, wo sich gleichzeitig Engagement und Tanzen miteinander verbinden, natürlich Beine und Arme! Synchronisation.“

Was ist ein stilisierter Tanz?

„Das ist eine Abweichung vom ursprünglichen Tanz, und diese Abweichung wird darauf reduziert, dass eine Attraktivität für das Publikum geschaffen wird. Früher tanzte man im Kreis und Halbkreis, während wir jetzt verschiedenartige „Lese“ haben, „nadigravanje“, „preigravanje“ (alles Bezeichnungen für unterschiedliche Tanzstile), wegen ausschließlich wegen der Attraktion.“

Was ist Ihrer Meinung nach ein idealer Tänzer?

„Ein idealer Tänzer muss in erster Linie ein Enthusiast sein! Ein Amateur muss ins Tanzen verliebt sein! Aus diesem Grund, also, übt er fleißiger und erzielt einen viel größeren Erfolg so gewinnt er auch an Qualität usw.“

Inwiefern wurde der Reigentanz in den letzten 20 Jahren geändert?

„Ich glaube, dass er in den letzten 20 Jahren überhaupt nicht, nicht geändert wurde!“

Was beeinflusst am meisten die Änderungen, die heute im Reigentanz vertreten sind?

„Das Interesse immer geringer wird, werden Modifikationen in der Attraktivität des Tanzes durchgeführt, um natürlich die Aufmerksamkeit zu gewinnen um die Aufmerksamkeit des Publikums, der Zuschauer zu lenken und heranzuziehen.“

Welche Instrumente hatten den Reigentanz früher begleitet und welche sind es heute?

„Wir haben traditionelle Instrumente wie Dudelsack, Frula, Okarina, Diple, primitive Schlagzeuge, während wir jetzt natürlich wissen, welche Instrumente in der Folklore primär sind, also: Violine, Kontrabass, Akkordeon...“

Hat Ihr Verein ein eigenes Orchester?

„Ein Mitglied, d. h. einen Musiker, der auf allen Proben anwesend ist, und die anderen sind honorär tätig, wenn wir sie brauchen und wenn wir auftreten wegen der Qualität, selbstverständlich!“

Sind Musiker geschult?

„Ja, sie sind – derjenige, der Akkordeon spielt, ist in der Musikschule schon seit Jahren. Er war auf vielen Wettbewerben, und ist wirklich ein guter Junge und ein toller Instrumentalist!“

Gibt es Veränderungen in der Tracht im Vergleich zu früher?

„Alle versuchen nichts zu verändern, vor allem wegen der Authentizität. Jetzt, da gibt es auch das Problem des Mangels an adäquaten und authentischen Stoffen! Aber, Repliken werden gemacht, um, ich sage es so, möglichst nahe der traditionellen Tracht zu sein.“

Zum Schluss, was für eine Zukunft sehen sie für das serbische Folklore vorher?

„Ehrlich zu sein, eine nicht so glückliche! Weil, ich sagte es schon, andere Trends sind Kinder leben in einer virtuellen Welt sind sehr inert geworden, inerte Kinder; haben keinen Geist, keinen Willen, keinen Wunsch – haben keinen Wettkampfsgeist, was mich am meisten stört. Ihnen ist es ganz egal, wenn wir an einem Wettbewerb teilnehmen, ob sie gute Ergebnisse erzielen und sogar wenn sie gute Resultate erzielen, da gibt es keine große Freude, sie nehmen es einfach an!“

8. Interview

Interviewerin: Valentina Miljković; Gesprächspartner: Evica Đorđević, 53 Jahre alt

Organisatorin des Programms, kulturell-künstlerischer Verein „Radomir Jakovljević-Jakša“, Velika Lomnica

Datum und Ort des Interviews: 14.06.2019, Ortsgemeinschaft in Velika Lomnica

Länge des Interviews: 13'24''

Sprache der Interviews: serbisch, ins Deutsche übersetzt von Valentina Miljković

Sagen Sie mir Ihren Vornamen und Nachnamen, Ihr Alter und den Namen des kulturell-künstlerischen Vereins.

„Ich heiße Evica Đorđević, bin 53 Jahre alt. Ich arbeite als Organisatorin des Programms im kulturell-künstlerischen Verein „Radomir Jakovljević-Jakša“ in Velika Lomnica.“

Wie lange sind Sie Mitglied des kulturell-künstlerischen Vereins?

„Ich bin hier seit 2000, seit dann beschäftige ich mich mit diesem Beruf, und ansonsten war ich in einem anderen Verein seit dem Jahr '86.“

Wie lange sind Sie in diesem Beruf?

„Wenn man das insgesamt betrachtet, dann sind es 32 Jahre. Und sonst bin ich Amateurin seit meinem 11., 12. Lebensjahr.“

Wie lange existiert der Verein und wann wurde er gegründet?

„Der Verein arbeitete mit Unterbrechungen und wurde im Jahr '52 gegründet, dann gab es eine Pause, danach arbeitete er wieder seit '97 und dauert noch immer.“

Von wem haben Sie die ersten Tanzschritte gelernt?

„Die ersten Schritte als Amateurin habe ich in der Grundschule in Žabare gelernt. Dann hatte die Folkloresektion unser Sportprofessor geleitet, Sveta.“

Waren Sie jemals Mitglied auch von einem anderen kulturell-künstlerischen Verein?

„Ich war Mitglied im kulturell-künstlerischen Verein „Vuk Karadžić“ in Žabare, und jetzt bin ich Mitglied hier in diesem Verein.“

In welchem Alter sind Mitglieder Ihres kulturell-künstlerischen Vereins und hat sich die Altersstruktur im Vergleich zu Ihren Anfängen geändert?

„Nein! Hier ist es meistens so, dass Kinder ab der ersten Klasse ihre ersten Tanzschritte lernen, also im Alter von 7 Jahren, und das älteste Mitglied hier, das sich mit dem Tanzen aktiv beschäftigt, ist 40 Jahre alt.“

Warum sind Sie in diesem Beruf?

„Dieser Beruf ist sehr herausfordernd, kreativ und ich mag ihn. Neben dieser Folkloresektion gibt es auch die Musiksektion und die Dramasektion und noch Vieles mehr und die Ethno-Sektion und noch viel Schönes.“

Was machen Sie in der Ethno-Sektion?

„In der Ethno-Sektion gibt es Frauen, die sich mit Handarbeit beschäftigen, dann verkaufen wir diese Arbeiten auf Messen. Wir haben Frauen dabei, die weben, stricken, häkeln.“

Wie wurde der kulturell-künstlerische Verein in der Vergangenheit geführt, und wie heute, welche Probleme müssen Sie bekämpfen?

„Früher haben mit diesen Sektionen Menschen gearbeitet, die auch Amateure waren! Das heißt, man arbeitete, partiell, wenn man Zeit hatte und wie man es konnte. Und jetzt arbeitet man das ganze Jahr lang und alle Mitglieder sind das ganze Jahr lang aktiv.“

Gibt es geschulte Tänzer im Verein und sind Sie eine geschulte Tänzerin?

„Nein, hier in meinem Verein gibt es sie nicht, ich habe mich dafür nicht geschult. Es gab ein paar Seminare, was diesen Bereich betrifft, aber das waren nur Seminare, die man besuchte, nur um manche Tanzschritte zu verbessern.“

War früher das Interesse für die Mitgliedschaft im Verein größer und wie viele Mitglieder gibt es heute?

„Früher war es unmöglich, dass ein Schulkind keine Folkloresektion oder keine Musiksektion oder Dramasektion besucht! Und jetzt interessieren sie sich dafür gewissermaßen bis zur Sekundarschule und danach hört es auf, jetzt ist die Anzahl der aktiven Mitglieder ungefähr 50.“

Wie ist das Interesse für Ihre Auftritte, war es früher größer und jetzt geringer?

„Es war größer, wenn es Veranstaltungen gab, „Wettbewerbe der Dörfer“, welche die Stadt organisiert, also, früher konnten die Säle alle Interessierten nicht empfangen und jetzt ist das auf etwa 100 verkaufte TVickets reduziert.“

Wann gab es dieses größere Interesse, in welchem Zeitraum?

„Sagen wir mal seit den '80-ern, '90-ern bis vor etwa 15 Jahre.“

Wie ist die Reaktion des Publikums auf Ihre Auftritte?

„Sie werden immer bemerkt und wir haben schöne Auftritte und das Volk ist immer zufrieden! Besucher, die kommen – sind mit dem Auftritt und mit dem gezeigten Programm zufrieden.“

Wo treten Sie auf?

„Wir haben unseren Saal, wo, wir im Laufe des Jahres auftreten, und wir besuchen auch andere Veranstaltungen, zu denen wir eingeladen werden und für die wir uns qualifizieren! Meistens hierzulande, und in den letzten zwei Jahren hatten wir Auftritte in Mazedonien, in Ohrid, mit ihrem Folklorenensemble „Filigrani“.“

Haben Sie vor dem Zerfall Jugoslawiens in diesen ehemaligen jugoslawischen Ländern häufiger aufgetreten als heute?

„Ich bin seit dem Jahr hier und wir hatten nur einen Auftritt in Mazedonien, sowie in Slowenien! Wir sind nicht sehr viel gereist. Meistens durch Serbien!“

Haben Volkstänze aus Serbien ähnliche Elemente, Eigenschaften mit Tänze aus der benachbarten Regionen?

„Nein! wir halten uns an die Tradition, d. h. – aus welcher Region Tänze kommen, solche Schritte werden getanzt! Wir mischen keine anderen Tänze ein.“

Welche Tänze sind heute populär?

„Populär sind momentan die Tänze *Bosilegradsko Krajište, Igre iz okoline Beograda* (dt. Tänze aus der Umgebung von Belgrad), traditionell *Šumadija*, die mehrere Choreografien haben, abhängig davon, wer was mag, *Binačka Morava, Tänze aus Vranje*.“

Welche Tänze sind nicht mehr interessant für das Publikum?

„Das sind *Tänze aus Kosovo*. Früher tanzte man *Igre sa Kosova* (dt.Tänze aus Kosovo), die jetzt seltener aufgeführt werden, wegen der Politik! Wer wird jetzt hier mit diesem „kečet“ [Art der albanischen Mütze, Bemerkung der Autorin].“

Was ist ein traditioneller Tanz?

„Ein traditioneller Tanz ist ein Tanz, der von einer Frula begleitet wird, von einem traditionellen Instrument! Und sie werden mit dem ganzen Fuß getanzt, nach dem Lied.“

Was ist ein stilisierter Tanz?

„Stilisiert bedeutet Choreografien, Choreografien werden gemacht, es gibt ein ganzes Orchester mit eingefügten Synthesizer.“

Haben Sie an manchem Ritual oder an manchem Ritualtanz teilgenommen?

„Nein – wir bereiten Programme thematisch vor! Bräuche, die bei einer Geburt, bei einer Taufe, am Weihnachten vorkommen. Hochzeitsbräuche – dazu gehören auch Tänze, die für den Empfang der Gäste vorgesehen sind. Bei der Braut, wenn Gäste für sie kommen. Dann gibt es Tänze, die aufgeführt werden, wenn die Braut aus dem Haus hinausgeführt wird – immer weiß man, was getanzt wird.“

Was ist Ihrer Meinung nach ein idealer Tänzer?

„Jemand, der tanzen will und der alle Tänze tanzt und nichts unterschätzt, auch soll er regelmäßig tanzen, so. Ideal, das gibt es nicht, wenn im Kreise der Amateure ideal überhaupt vorkommt.“

Inwiefern wurde der Reigentanz in den letzten 20 Jahren modifiziert?

„Im Grunde ist er dasselbe geblieben, der Kolo ist der Kolo. Es gibt den stilisierten Reigentanz und den üblichen Kolo. Den volkstümlichen, wie es sagen, Kolo. Der Reigentanz, der volkstümlich gespielt und auch so getanzt wird, der auf Hochzeiten, auf Festen getanzt wird.“

Was beeinflusst am meisten die Veränderungen, die heute vorkommen?

„Die Politik, die Zeit, der Mangel an Geld für Kostüme, für die Tracht! Für die Auftritte!“

Welche Instrumente haben den Reigentanz früher begleitet, und um welche handelt es sich heute?

„Früher war er traditionell: Frula, Akkordeon, Bass oder Tapan. Jetzt sind Synthesizer da.“

Hat Ihr Verein ein Orchester, das Sie ständig begleitet?

„Wir verwenden Aufnahmen für unsere Proben, und für die Auftritte haben wir ein Orchester, das ich sage mal Orchester – das sind zwei Akkordeons und Frula, die uns bei Auftritten begleiten.“

Sind das Musiker des Vereins?

„Nein! Der Mann, der Frula spielt ist unser, und diejenigen, die Akkordeon spielen, sie kommen aus Kruševac. Sie kommen, und wir bezahlen sie!“

Gibt es Änderungen in der Tracht, im Vergleich zu früher?

„Wir finden uns zurecht, wenn es um diese Trachten geht mit bestimmten ähnlichen Stoffen, sie sind nicht authentisch! Dann nähen wir sie selbst, wir finden sie nicht unterwegs. Beispielsweise muss man für ein authentisches Kostüm viel bezahlen! Und dann nähen wir sie, damit sie ähnlich werden! Eine Imitation.“

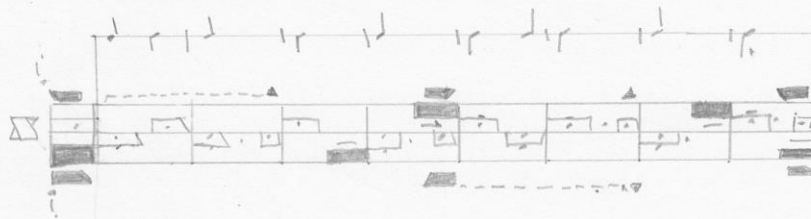
Zum Schluss: Was für eine Zukunft prognostizieren Sie für die serbische Folklore?

„Sie sollte nicht verschwinden, sie ist eigentlich etwas, was unser ist und was Serbien präsentiert – sowohl diese Trachten als auch die Folklore. Wir versuchen, das alles aufrechtzuerhalten, und dass unsere Nachfolger das von uns erben und auch, dass sie sich selbst damit beschäftigen!“

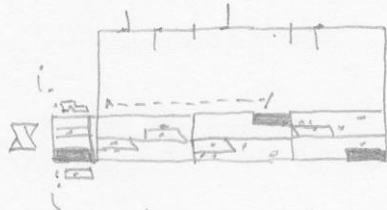
APPENDIX B: Tanzdialekte der dörflichen Tänze in Serbien¹⁶⁸

¹⁶⁸ Vasić, Olivera: „Osnovni igrački obrasci Srbije“ [„The main dance patterns of Serbia“], in: Perković, Radak Ivana / Stojanović, Novičić Dragana (Hrsg.), *Muzika kroz misao. Zbornik radova IV godišnjeg skupa nastavnika i saradnika Katedre za muzikologiju i etnomuzikologiju*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2002, S. 156–177.

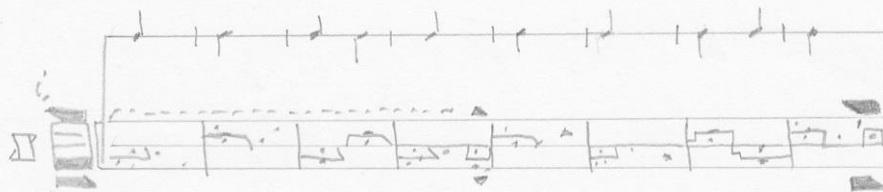
Beispiel 1: Kolo



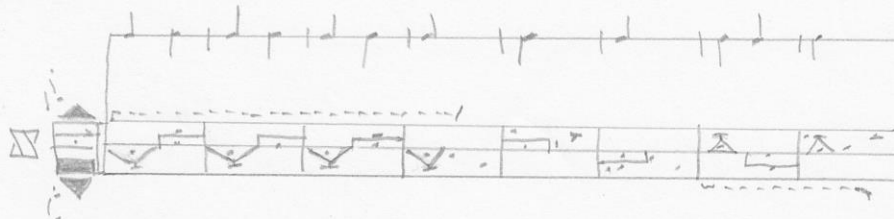
Beispiel 2: Stbijanka



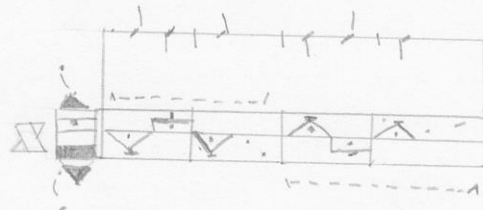
Beispiel 3: Šetnja



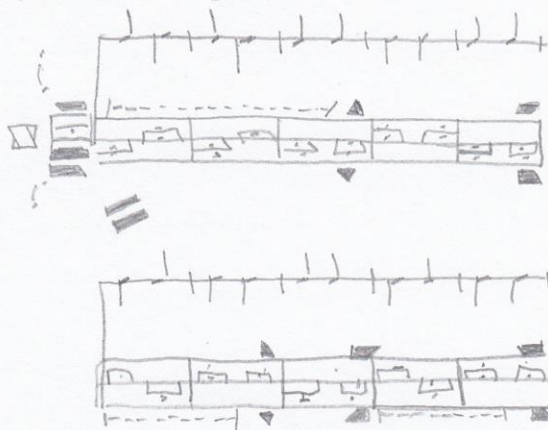
Beispiel 4: Vlaina



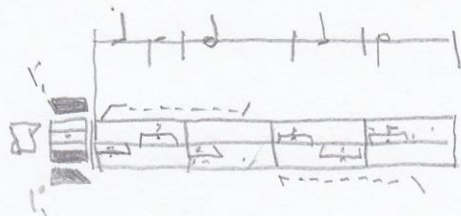
Beispiel 5: Malo kolo



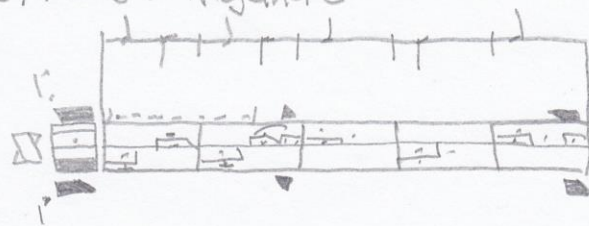
Beispiel 6: Čačak



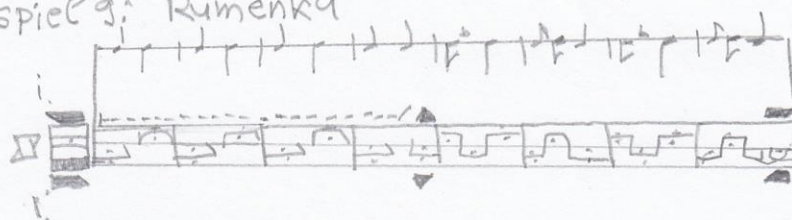
Beispiel 7: Starinska včaina



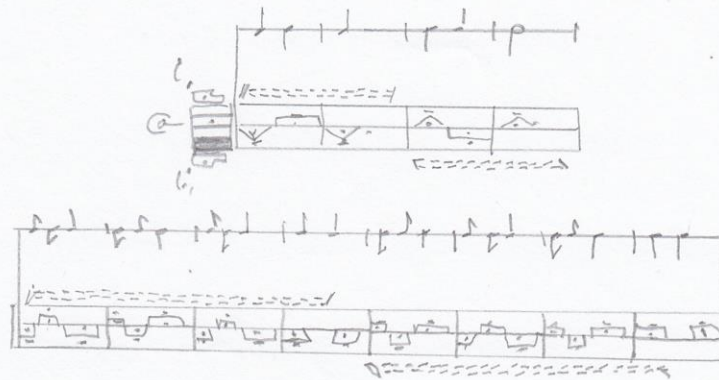
Beispiel 8: Trčjanac



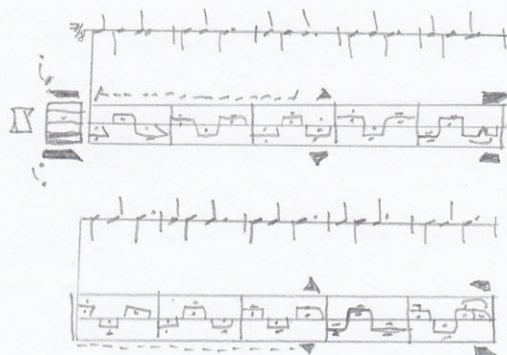
Beispiel 9: Rumenska



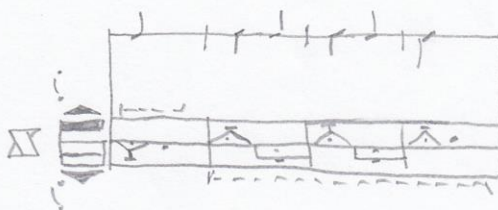
Beispiel 10: Podroje



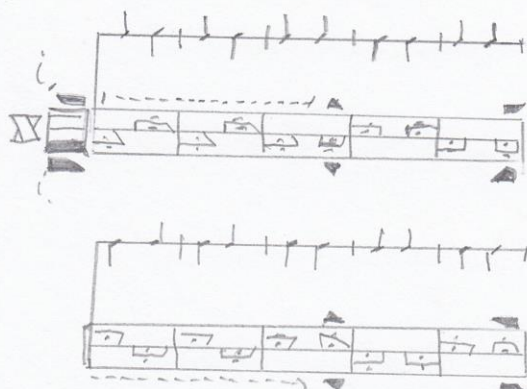
Beispiel 11: Bugarska



Beispiel 12: Veliko kolo



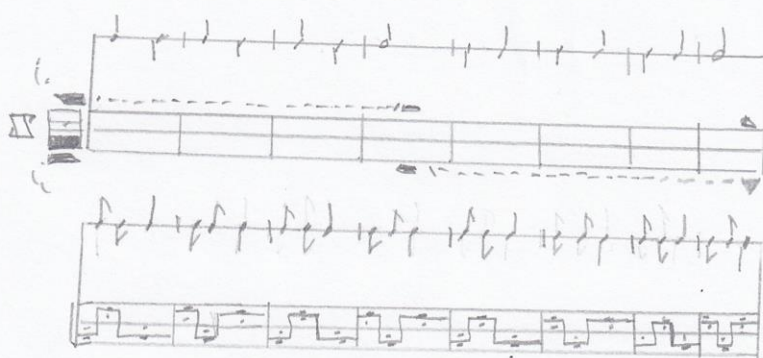
Beispiel 13: Vlasinka



Beispiel 14: Četvorak



Beispiel 15: Osmica



APPENDIX C: Stilistische Analyse eines Teils im Repertoire des
kulturell-künstlerischen Vereins „14. Oktober“

Wie bereits erwähnt ist der älteste kulturell-künstlerische Verein auf dem Territorium der Stadt Kruševac „14. Oktober“. Dieser amateurhafte Verein wurde im Jahr 1926 im Rahmen einer Waggonfabrik gegründet, die nach dem Zweiten Weltkrieg zu einer Fabrik der Schwerindustrie geworden ist und dessen Namen der Verein auch heute trägt. Dieser Verein hat neben der Kontinuität in der Arbeit auch zahlreiche Aufzeichnungen bzw. Preise, internationale Auftritte, Tourneen, Festivals usw.

Die zentrale Persönlichkeit und der Mann, der in hohem Maße für alles Genannte Verdienst hat, ist der künstlerische Leiter und Choreograf dieses Vereins - Dragoslav Nikolić. Er befindet sich an dieser Stelle fast sechs Jahrzehnte und mit der Folklore beschäftigt er sich deutlich länger. Wie er selbst anführt, passierte alles, was er über die Folklore gelernt hat, während seines Studiums in Belgrad, als er Mitglied/Tänzer des Akademischen kulturell-künstlerischen Vereins „Branko Krstić“ war, und seitens des Choreografen Branko Marković. Gerade diese Art der Arbeit und Stilisierung der Folklore ist etwas, was auch heute das Tanzen des Vereins „14. Oktober“ kennzeichnet, aber auch das Repertoire bzw. das Aussehen der Choreografien fast aller Ensembles, mit deren Leitern ich gesprochen habe.

Es wurde erwähnt, dass es in Bezug mit der Anzahl der Choreografien, die sich in den Repertoires der Vereine befinden, die erforscht und die zwischen 8 und 12 Choreografien beträgt, zu erwarten ist, dass das, was in Kruševac und seiner Umgebung getanzt wird, wesentlich verschiedenartiger wird, aber der reale Zustand ist anders. Das Verdienst dafür hat D. Nikolić selbst bzw. die Tatsache, dass die Gesprächspartner selbst unmittelbar von ihm oder mittelbar von ehemaligen Mitgliedern dieses Vereins aus Kruševac gelernt haben. Wenn man auch die Angabe berücksichtigt, dass sowohl D. Nikolić als auch andere, jüngere Leiter im Grunde genommen fast nichts verändert haben, außer der Tatsache, dass sie das bereits Gelernte auf jüngere Generationen übertragen haben, bekommt man ein klares Bild darüber, von welcher „Tradition“ die Rede wirklich ist.

Für eine stilistische Betrachtung der Tänze, die in fast allen Folkloreensembles dieser Region getanzt werden, hat B. Marković indirekt Verdienst, dessen Prinzipien und den Stil der Darstellung des Tanzes auf der Bühne D. Nikolić nicht nur aufgeführt, sondern auch (buchstäblich) auf amateurhafte Vereine in Kruševac und seiner Umgebung übertragen hat. In diesem Sinne wird der kulturell-künstlerische Verein als ein Paradigma aufgestellt, durch die betrachtet wird, auf welche Art und Weise und durch welche Interventionen die Stilisierung der Folklore passierte, die auch heute anwesend ist und die dieser vor mehreren Jahrzehnten entspricht. Am Ende dieses analytischen Teils wird auch ein kurzer Vergleich derselben

Choreografie gezeigt, die in beiden Ensembles vertreten ist, damit bemerkt wird, in welchem Maße Überlappungen und Unterschiede bei der Aufführung der beiden Vereine vorkommen.

Das Kostüm: Im Bezug auf die Kostüme gehört der kulturell-künstlerische Verein „14. Oktober“ zu den am besten ausgestatteten Vereinen, nicht nur in dieser Region, sondern auch auf breiterer Ebene. Die Kostüme sind meistens authentisch und sie sind vielleicht der wertvollste Teil der Tanzpraxis dieses Vereins. Für diesen Zustand ist teilweise die Tatsache verantwortlich, dass wieder dank der Dauer, aber auch den Entscheidungen der Verwaltung, eine große Menge der Trachten aus dem originalen Gebiet rechtzeitig angekauft wurde, als dies relativ durchführbar und möglich war. Diese Trachten werden mit einer besonderen Aufmerksamkeit bewahrt, wenn man die Rarität und den Wert betrachtet, die sie heute darstellen.

Die musikalische Begleitung: Die musikalische Begleitung der Tänze erscheint als: instrumentale und vokal-instrumentale. Die Erstere ist allerdings die meist vertretene und musikalische Arrangements sind orchesterartig. Diese Vereine haben ständig angestellte Musiker, was noch eine Ausnahme von der Regel ist, dass sie nur für besondere Gelegenheiten angestellt werden. Das Orchester, das im letzten Jahrzehnt das Tanzen auf der Bühne begleitet, variiert nach seinem Gehalt und Instrumenten, aber meistens handelt es sich um: Schlagzeuge, Synthesizer, Gitarre, Violine, zwei Akkordeons und Frula. Nach dem Aufgezählten lässt sich bemerken, dass alle anderen Instrumente außer Frula nicht-traditionelle bzw. maschinell hergestellte, moderne Instrumente sind, die den größten Teil der Orchester aller Genres der Volksmusik ausmachen.

Das Repertoire: Dieser Verein hat in seinem Repertoire eine größere Anzahl der Choreografien und ist der einzige Verein, der sein Repertoire im Zeitpunkt vor dem Zerfall des ehemaligen Jugoslawiens (fast) überhaupt nicht verändert hat. Die Ausnahme ist nur *Rugovska svita* mit ausgeprägten albanischen Merkmalen, die heute definitiv nirgendwo mehr aufgeführt wird! Auf der anderen Seite, im Vergleich zu Vereinen, die nur einen Teil des Repertoires der Völker, mit denen Serbien keinen offenen Konflikt hatte (Mazedonien, Montenegro, Slowenien), hat dieser Verein auch Tänze aus Kroatien (*Lindō*). Der Grund dafür sind teilweise die Kostüme, welche die Gesellschaft in ihrem Fundus hat, im Unterschied zu anderen, die nicht imstande sind, sie anzuschaffen.

Es folgen die Titel der konkreten Choreografien und Herkunftsländer: *Lindō* (Kroatien); *Zetsko kolo*, *Crminičko oro* (Montenegro); *Bunjevačke igre* (Vojvodina); *Igre iz Banata*

(Vojvodina); *Igre iz Šumadije* (Zentralserbien); *Igre iz Vranja, Velika čočekča igra, Igra iz Ponišavlja, Igra sa juga Srbije, Šopsko Trojno* (Südostserbien); *Makedonsko oro* (Mazedonien).

Der Stil und die Technik des Tanzens: Nach dem Niveau der Verarbeitung gehören diese Tänze zur hochstilisierten Folklore. Die größte Beziehung zur Tradition wurde durch Kostüme verwirklicht, dann durch originale Melodien, die das Tanzen begleiten, und schließlich in der Form vom choreologischen Schema, das größtenteils beachtet wurde. Hier sollte auch die Tatsache über die Choreografie *Šopsko Trojno* erwähnt werden, die mit dem Dreiländereck Serbien-Mazedonien-Bulgarien verbunden ist, wobei es noch immer die Polemik der Folkloretänzer aus den genannten Ländern gibt, deren Tanz hier wirklich gezeigt wird, aber es gibt auch keine Angaben, dass auf dem Gebiet, mit dem die Choreografie verbunden ist, eine Aufzeichnung von etwas Ähnlichem existierte, weil es sich um ein männliches Solotanz der Hirten mit wettkämpferischem Charakter handelte. In diesem Sinne könnte dies bedingt als ein „Ausdenken der Tradition“ aufgefasst werden, wo für die Bedürfnisse der Szene ein Tanz geschaffen wird, der im Geist des Traditionellen steht, aber nicht traditionell und an sich verifiziert ist.

Ein hoher Grad der Verarbeitung und Stilisierung spiegelt sich darin wider, dass sich die Tänze nur teilweise auf traditionelle Wurzeln verlassen, während sie im anderen Teil vielmehr dem Ballett ähneln, sogar auch der Gymnastik – all dem, was dem originalen Stil der Volkstänze aus diesen Gebieten fremd ist. Man besteht auf einer großen Präzision und Ausgeglichenheit der Tänzer, auf dem richtigen und schnellen Tanzen der Schritte, auf einer steifen Körperhaltung, hochgehobenen Beinen und Sprüngen, energischeren Kopf- und Armbewegungen – sodass Tänze eine strengere und betontere Form im Vergleich zum natürlichen und spontanen Tanzen der Völker in der Vergangenheit bekommen. Als das ausgeprägteste Beispiel der Stilisierung und Entfernung vom traditionellen Tanz kommt das volkstümliche Oper-Ballett *Ero s onog svijeta* vor. Die Handlung ist auf einer volkstümlichen Geschichte basiert, die Akteure haben volkstümliche Kostüme und die Choreografien stellen Tanzketten mit einem großen Zufluss der Ballettelemente dar. Die Choreografie schuf B. Marković und das *Kolo* aus der letzten Szene wird heute unabhängig von der Oper aufgeführt, als ein Teil der Repertoires verschiedener Vereine und auch des „14. Oktobers“.

Die Tanzformen: Die größten Veränderungen hat gerade dieser Teil im Choreografieren des Volkstanzes für die Bühne erlebt. Der Kreis und Halbkreis sind allerdings anwesend und mindestens in der Hälfte jeder Choreografie vertreten, aber man versucht, ihre einfachste

Form mit manchen zusätzlichen szenischen Effekten oder mit der Kombinierung im Sinne der Reihenfolge und Bewegung der Tänzer zu bereichern. In der Dynamik der Veränderung von „Bildern“ bzw. Formationen der Tänzer auf der Bühne wurde meistens nicht übertrieben, aber sie sind dennoch häufig und Formen, die im originalen Kontext eines bestimmten Tanzes nicht vorkommen, werden eingeführt. Die beliebtesten szenischen Effekte in diesem Bereich werden durch das „Unterbrechen des Reigens“ in kleinere Einheiten, die Einteilung des Tanzes nach Geschlechtern, das Solotanz und Tanzen in Paaren im Reigen, parallele oder diagonale Linien in Bezug auf die Bühne sowie die Auftritte in der sog. „rampa“ bzw. im vorderen Teil der Bühne, in der Richtung des Publikums, was immer von seinem Beifall begleitet wird.

Am Ende dieses Anhangs wird ein kurzer Vergleich der charakteristischen Choreografie *Crničko oro* in der Aufführung des Akademischen kulturell-künstlerischen Vereins „Branko Krsmanović“ aus Belgrad und des kulturell-künstlerischen Vereins „14. Oktober“ aus Kruševac gemacht. Im Prinzip lässt sich ein hoher Grad der Übernahme und der Gleichartigkeit in fast allen Elementen feststellen, da diese Choreografie original von einem Belgrader Komponisten stammt: in Kostümen, in der Reihenfolge der Tänze, in den choreologischen Schemata, Tanzformen, sogar auch in der musikalischen Begleitung. In der Choreografie erscheint auch ein Teil, den abwechselnd mit der Begleitung des Orchesters Tänzer und Tänzerinnen singend aufführen. Im mittleren Teil wurde ein Trinkspruch rezitiert und danach folgt ein spezifischer Kontrast zwischen dem weiblichen und männlichen Tanz: Während Frauen springend im Halbkreis tanzen, werden Männer halbseitenweise in ein paar diagonale Linien verteilt, wo sie ihre Gesänge und typische energische Bewegungen mit ihren Armen machen. Dies alles wurde auch in der Aufführung dieser Choreografie aus Kruševac kopiert. Die einzigen bemerkbaren Unterschiede liegen in der Zusammensetzung des Orchesters und in Teilen, die ein Guslespieler solistisch aufführt (am Anfang und in der Mitte der Choreografie), während es in der Version des „14. Oktobers“ keinen Guslespieler gibt!

Dieses Beispiel wurde als charakteristisch ausgewählt, weil es sich um montenegrinischen, und nicht um serbischen Tanzstil handelt, damit die Ähnlichkeiten und (in diesem Fall) geringere Unterschiede zwischen ihnen deutlicher erkannt werden. Obwohl der Gesprächspartner behauptete, dass er im Laufe der Zeit Choreografien verbessert und modifiziert, ist dies hier nicht der Fall, da sich der einzige Unterschied in der Auslassung der Elemente als ein technisches Problem bei der Aufführung erwiesen hat (weil die Praxis der

Guslespieler für die Bevölkerung in Kruševac nicht typisch ist), die auf diese Weise vernachlässigt wurde.

Zum Vergleich verwendete Audiovisuelle Quellen:

akud spanac, Confolens 1984 Crmnicki oro, in: YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=SscI_6Bchgk&t=340>, veröffentlicht am 18. 08. 2009, letzter Zugriff: 13. 07. 2020.

Ero s onoga svijeta - Gotovac - Tv adaptacija 1982, in: YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=8tI9Wx7_xwA>, veröffentlicht am 31. 07. 2014, letzter Zugriff: 14. 07. 2020.

KUD 14. Oktobar - Crmnicki Oro, Igre iz Crne Gore, in: YouTube, <<https://www.youtube.com/watch?v=QMqVmOqejz4>>, veröffentlicht am 13. 02. 2019, letzter Zugriff: 14. 07. 2020.

Quellenverzeichnis

Sekundärliteratur

Djerić, Gordana M.: „Mitski aspekti srpskog identiteta“, in: *Filozofija i društvo* XIX-XX/2001-2002 (2002), S. 247-266.

Golemović, Dimitrije: „Narodna pesma: od obreda do spektakla“, in: Ders., *Čovek kao muzičko biće*, Beograd: Biblioteka XX vek, Knjižara Krug, 2006, S. 219-224.

Hofman, Ana: „Music of 'Working people'“, in: Veselinović, Hofman Mirjana (Hrsg.), *Musical Folklore and the creation of Yugoslav identity. Musical Folklore as Vehicle*, Belgrade: Faculty of Music, 2008, S. 59-67.

Hofman, Ana: *Staging Socialist Femininity. Gender Politics and Folklore Performance in Serbia*, Leiden: Koninklijke Brill NV, 2010.

Ilić, Buda: *Istorija Kruševca 1371-1941*, Kruševac: Istorijski arhiv Kruševac, 1971.

Ivančan, Ivan: „Prilozi istraživanju socijalne uloge plesa u Hrvatskoj“, in: *Narodna umjetnost* 2/1 (1963), S. 97-106.

Ivančan, Ivan: „Geografska podjela narodnih plesova u Jugoslaviji“, in: *Narodna umjetnost* 3/1 (1964), S. 17-38.

Janković, Ljubica / Janković, Danica: *Dances of Yugoslavia. Handbooks of European national dances* 24, London: Max Parish & Co. Limited, 1952.

Maners, Lynn D.: „Utopia, Eutopia and E.U.-topia“, in: Jill, Buckland Theresa (Hrsg.), *Dancing from Past to Present: nation, culture, identities*, Madison: The University of Wisconsin Press, 2006, S.75-96.

Ober, Loren: *Muzika drugih*, Beograd: Biblioteka XX vek, Knjižara Krug, 2001.

Petkovski, Filip: „Professional folk dance ensembles in Eastern Europe and presentation of folk dance on stage“, in: Melish, Liz / Green, Nick / Zakić, Mirjana (Hrsg.), *Music and Dance in Southeastern Europe. New scopes of research and action (Fourth Symposium of the ICTM Study Group on Music and Dance in Southeastern Europe)*, Belgrade: Faculty of Music, University of Arts, 2012, S. 173-178.

Rakočević, Selena: „Tracing the discipline: eighty years of ethnochoreology in Serbia“, in: *New Sound* 41/1 (2013), S. 58-86.

Rakočević, Selena: „Contribution of Ljubica and Danica Janković to Establishment of Ethnochoreology in Serbia as an Academic Scholarly Discipline“, in: *Musicology* 17 (2014), S. 219-244.

Rihtmann, Auguštin Dunja: „Položaj tradicionalne kulture u suvremenom društvu“, in: *Narodna umjetnost* 8/1 (1971), S. 3-17.

Rihtman, Cvijetko: „O mjestu i ulozi tradicionalne narodne umetnosti u našem savremenom društvu“, in: *Народно стваралаштво-Фолклор- Орган Савеза удружења фолклориста Југославије* 14/53-56 (1975), S. 105-108.

van Ginkel, Rob „The Dangers of Dancing Foreign vs. Folk Dances and the Politics of Culture in the Netherlands 1918–1955“, in: *Ethnologia Europaea* 38/2 (2008), S. 46-65, <<https://ee.openlibhums.org/article/id/1040/>>, letzter Zugriff: 07. 08. 2020.

Vasić, Olivera: „Osnovni igrački obrasci Srbije“ [„The main dance patterns of Serbia“], in: Perković, Radak Ivana / Stojanović, Novčić Dragana (Hrsg.), *Muzika kroz misao. Zbornik radova IV godišnjeg skupa nastavnika i saradnika Katedre za muzikologiju i etnomuzikologiju*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2002, S. 156–177.

Wayland, Barber Elizabeth: *The Dancing Goddesses. Folklore, Archeology, and the Origins of European Dance*, New York: W.W. Norton & Company, Inc., New York, 2014.

Zebec, Tvrtko: „Experiences and dilemmas of Applied ethnohoreology“, in; *Narodna umjetnost* 44/1 (2007), S. 7-25.

Zebec, Tvrtko: „Folklore, stage and politics in the Croatian context“, in: Stavelova, Daniela / Jill, Buckland Theresa (Hrsg.), *Folklore Revival Movements in Europe post 1950. Shifting Contexts and Perspectives*, Prague: Institute of Ethnology of the Czech Academy of Sciences, 2018, S. 183-196.

Анђелковић, Јелена: „Традиционална игра на сцени. на примеру српске традиционалне Игре“, in: Dies., *Зборник београдске отворене школе. Радови студената, генерација 2005/2006*, Београд: Београдска отворена школа, 2007, S. 69–78.

Бајић, Весна: *Од оригиналног записа традиционалне музике и игре ка прерадим обради и композицији. музичко и играчко наслеђе у културно-уметничким друштвима и образовним институцијама у Србији*, дипломски рад Факултет музичке уметности- Београд Катедра за етномузикологију 2006.

Цвијић, Јован: „Метанастасичка кретања, њихови узроци и последице“, in: *Насеља и порекло становништва* 12 (1922), S. 1-96.

Илијин, Милица: „Развој етнокореологије“, in: Ђурић, Клајн Стана (Hrsg.), *Српска музика кроз векове*, Београд: Галерија Српске академије наука и уметности, 1973, S. 203-213.

Иванова, Найберг Даниела: *Съставът за народни танци като културно явление в България. Bulgarian Folk Dance ensemble as a cultural phenomenon*, София: Издателство Марс-09, 2011.

Јанковић, Љубица С.: *Народне игре I*, (gesammelt und beschrieben von Љубица С. Јанковић и Даница С. Јанковић), Београд: Народна библиотека Србије, 2016, (Београд: Ретро принт), 1934.

Јанковић, Даница С.: „Психолошки моменти у нашим народним играма“, in: *Српски књижевни гласник* за 16. фебруар (1936), S. 281-294.

Јанковић, Даница С.: „Жена у нашим народним играма“, in: *Гласник етнографског музеја у Београду* 12 (1937), S. 4-19.

Јанковић, Љубица С. / Даница, Јанковић С.: *Народне игре V*, Београд: Просвета- Издавачко предузеће Србије, 1949.

Јанковић, Љубица С. / Јанковић, Даница С.: *Народне игре VI*, Београд: Просвета- Издавачко предузеће Србије, 1951.

Јанковић, Љубица С. / Јанковић, Даница С.: *Прилог проучавању остатака орских обредних игара у Југославији*, Београд: Српска академија наука, 1957.

Јанковић, Љубица С. / Јанковић Даница С.: *Народне игре VIII*, Београд: Просвета, 1964.

Красин, Маја: „Традиционална игра на сцени“, in: *Етнолошко-антрополошке свеске* (2011), S. 105-121.

Красић, Матић Маја / Бајић, Стојиљковић Весна: *Меастро Бранко Марковић*, Београд: Агенција Кореос, 2017.

Марјановић, Весна: „Игра као концепт инверзне реалности у обредима Србије“, in: Жунић, Драган (Hrsg.), *Традиционална естетска култура 'Игра'*, Ниш: центар за научна истраживања САНУ и Универзитета у Нишу, 2011, S. 83-93.

Марјановић, Весна: „Тихомир Ђорђевић и народне игре“, in: *Фолклористика* 3/2 (2018), S. 67-79.

Миловановић, Спасоје Ж.: *Све је спремно на извол'те: водич кроз манифестације КПЗ Крушевац*, Крушевац: Културно-просветна заједница Крушевац, 2008.

Милићевић, Милан Ђ.: *Кнежевина Србија*, Београд: Државна штампарија, 1876.

Милићевић, Милан Ђ.: *Краљевина Србија*, Београд: Краљевска српска државна штампарија, 1884.

Михаиловић, Славица / Миљковић, Живојин: „Народне игре у Левчу и Грузи“, in: Васић, Оливера / Големовић, Димитрије (Hrsg.), *Народне игре Србије (Грађа)* 20, Београд: Центар за проучавање народних игара Србије, 2001, S. 93-150.

Рабреновић, Михајло: *Аматеризам у култури*, Београд: Демократска странка / Истраживачко-издавачки центар, 2008.

Ракочевић, Селена: „Сестре Јанковић и Лабанова кинетографија“, in: *Музикологија* 24 (2018), S. 151-172.

Станковић, Саша: „Идентитет у контексту разумевања културног наслеђа“, in: Марјановић, Весна (Hrsg.), *ГЕМ 76*, Београд: 2012, S. 175–182.

Стојановић, Драгана: „О народној игри каквом је знамо из усмених (у једном тренутку записаних) српских народних поетских форми“, in: Грујић, Тамара (Hrsg.), *Зборник Високе школе струковних студија за образовање васпитача у Кикинди*. 8/2, Кикинда: Висока школа струковних студија за образовање васпитача у Кикинди, 2013, S. 157-184.

Васић, Оливера: „Игра и њен преображај- на примеру игара Чочек и Шота“, in: Dies., *Етнокореологија. опстајање*, Београд: Арт график, 2005, S. 51-56.

Васић, Оливера: „Народне игре Централне Србије“, in: Dies. / Големовић, Димитрије (Hrsg.), *Народне игре Србије (Грађа)* 27, Београд: Центар за проучавање народних игара Србије, Београд, 2005, S. 5-46.

Васић, Оливера: „(Не)променљивост играчког обрасца у зависности од његових носилаца, прилика у којима се изводи и музичке пратње“, in: Dies., *Етнокорееологија. опстајање*, Београд: Арт график, 2005, S. 71-79.

Васић, Оливера: „Постојаност играчког обрасца. снага традиције или немаштовитост њених носилаца“, in: Dies., *Етнокорееологија. опстајање*, Београд: Арт график, 2005, S. 5-11.

Васић, Оливера: „Сећање- Даница и Љубица Јанковић“, in: Dies., *Етнокорееологија. сећање*, Београд: Арт график, 2005, S. 5-16.

Васић, Оливера: „Тротактни играчки образац у орском наслеђу Јужних Словена“, in: Dies., *Етнокорееологија. опстајање*, Арт график, Београд, 2005, S. 57-70.

Васић, Оливера: „Утицаји Истока и Запада на градске игре Србије“, in: Dies., *Етнокорееологија. сећање*, Београд: Арт график, 2005, S. 51-58.

Васић, Оливера: „Играчки дијалекти сеоских игара Србије у колу“, in: Големовић, Димитрије О. (Hrsg.), *Србија. музички и играчки дијалекти*, Београд: Факултет музичке уметности, 2011, S. 91-178.

Вукановић, Маша: *Културно-уметнички аматеризам. Снага културе*, Београд: Завод за проучавање културног развитака, 2012, S. 21.

Зечевић, Слободан: *Народне игре Србије. порекло и развој*, Београд: Вук Караџић и Етнографски музеј, 1983.

Ђорђевић, Тихомир Р.: „Српске народне игре“, in: *Српски етнографски зборник* 9 (1907), S. 1-82.

Ђукић, Славиша: „Народне игре у Крушевачкој жупи“, in: Васић, Оливера / Големовић, Димитрије (Hrsg.), *Народне игре Србије (Грађа)* 8, Београд: Центар за проучавање народних игара Србије, 1995, S. 135-167.

Шурбановић, Марија: „Аматеризам и фолклор- феномен, проблематика, локална пракса“, in: *Путеви културе* 21 (2013), S. 142-153.

Persönliche Mitteilungen

Djordjević, Evica: persönliches Interview geführt von Interviewerin Valentina Miljković, Audioaufnahme, Velika Lomnica (Serbien), 14. Juni 2019.

Ivanović, Ivan: persönliches Interview geführt von Interviewerin Valentina Miljković, Audioaufnahme, Kruševac (Serbien), 11. Juni 2019.

Ivanović, Radojko: persönliches Interview geführt von Interviewerin Valentina Miljković, Audioaufnahme, Meševo (Serbien), 11. Juni 2019.

Nikolić, Dragoslav: persönliches Interview geführt von Interviewerin Valentina Miljković, Audioaufnahme, Kruševac (Serbien), 13. Juni 2019.

Popović, Vera: persönliches Interview geführt von Interviewerin Valentina Miljković, Audioaufnahme, Kruševac (Serbien), 14. Juni 2019.

Simić, Slobodan: persönliches Interview geführt von Interviewerin Valentina Miljković, Audioaufnahme, Kaonik (Serbien), 14. Juni 2019.

Todosijević, Goran: persönliches Interview geführt von Interviewerin Valentina Miljković, Audioaufnahme, Žabare (Serbien), 12. Juni 2019.

Ćirić, Predrag: persönliches Interview geführt von Interviewerin Valentina Miljković, Audioaufnahme, Žabare (Serbien), 12. Juni 2019.

Onlinequellen

Ladias, Danniell: „Artizam“, in: Veliki rečnik manje poznatih reči i izraza, <<https://velikirecnik.com/2017/04/09/artizam/>>, veröffentlicht am 09. 04. 2017, letzter Zugriff: 30. 06. 2020.

Nikolić, Aleksandar: „Zalutali među ustanove od nacionalnog značaja. Čemu služi Kulturno-prosvetna zajednica?“, in: *Tageszeitung „Blic“*, <<https://www.blic.rs/kultura/vesti/zalutali-medu-ustanove-od-nacionalnog-znacaja-cemu-sluzi-kulturno-prosvetna-zajednica/pt34jke>>, veröffentlicht am 18 .05. 2003, letzter Zugriff: 21. 03. 2020.

N. N.: „Izveštaj o rezultatima komparativnog istraživanja izdvajanja za kulturu u zemljama regiona jugoistočne evrope i njihovim glavnim gradovima“, in: *Nezavisna kulturna scena Srbije*, <[https://www.kulturpunkt.hr/sites/default/files/IZVESTAJ_NKSS - FINANSIRANJE KULTURE U REGIONU.pdf](https://www.kulturpunkt.hr/sites/default/files/IZVESTAJ_NKSS_-_FINANSIRANJE_KULTURE_U_REGIONU.pdf)>, veröffentlicht am 06. 2019, letzter Zugriff: 10. 05. 2020.

N. N.: „Kruševac od A do Š. Industrija 14. oktobar“, in: *Radio Televizija Kruševac*, veröffentlicht am: Mittwoch, 19. 12. 2018, <<https://www.rtk.rs/98748/krusevac-od-a-do-s-industrija-14-oktobar/>>, letzter Zugriff: 25. 04. 2020.

N. N.: „O nama“, in: *Kulturni centar Kruševac. Offizielle Webseite*, <<http://www.kck.org.rs/onama.htm>>, letzter Zugriff: 22. 03. 2020.

N. N.: „Počeli 46. Susreti sela grada Kruševca“, in: *Radio Televizija Kruševac*, veröffentlicht am 31. 03. 2019, <<https://www.rtk.rs/101984/poceli-46-susreti-sela-grada-krusevca/>>, letzter Zugriff: 22. 03. 2020.

N. N.: „Scenska narodna igra i muzika“, in: *Institut za umetničke igre, scenska narodna igra i muzika*, <http://iui.rs/wp-content/uploads/2014/05/brosura_IGRA_preview_FINAL.pdf>, letzter Zugriff: 30. 03. 2020.

N.N.: „The Origins“, in: *Ensemble Kolo. Offizielle Webseite*, <<http://kolo.rs/istorijat/>>, letzter Zugriff: 15.03. 2020.