

Zeitschrift: Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

Herausgeber: Association suisse de littérature générale et comparée

Band: - (2022)

Heft: 51: Literarische Glokalisierung = Glocalisation littéraire = Literary glocalization

Artikel: Glokalisierung in der postjugoslawischen Rapmusik

Autor: Popovi, Jelica

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1074487>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 30.03.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Glokalisierung in der postjugoslawischen Rapmusik

La culture hip-hop hors des États-Unis est un exemple typique de phénomène *glocal* : répandue à l'échelle mondiale, elle se manifeste de manière locale dans chaque rap écrit ou prononcé dans la langue maternelle d'un-e auteur-e. D'un point de vue global, la culture hip-hop consiste en une multitude de cultures hip-hop locales distinctes. Hors des États-Unis, berceau et point de départ de cette culture, l'on parle alors d'une situation de recontextualisation. Dans ce contexte, le présent article se concentre sur le rappeur belgradois Juice et son évolution : celle-ci part de l'adaptation de la culture hip-hop états-unienne, dont les thèmes et la musique s'orientent fortement au modèle original, pour intégrer ensuite le Južni Vetar, à savoir de folk oriental, genre musical assez mal vu pendant la période yougoslave. Le rappeur se sert d'un concept qui, en Post-Yougoslavie, se voit diamétralement opposé au hip-hop. Cette approche inclusive vis-à-vis du folk se fonde sur une pratique performative essentielle au hip-hop, la *realness*. Le local ne peut être *real represented* qu'à travers l'inclusion du (turbo-) folk. Le procédé utilisé par Juice a d'une part lancé un nouveau courant de rap post-yougoslave et, d'autre part, fait avancer son processus de recontextualisation.

Die Hiphop-Kultur außerhalb der USA ist *das* Beispiel für ein globales Phänomen: Sie ist global verbreitet, findet aber – angefangen beispielsweise beim Rappen in der jeweiligen Muttersprache – stets ihre primär lokale Ausprägung. Weltweit betrachtet besteht die Hiphop-Kultur somit aus einer Vielzahl unterschiedlicher lokaler Kulturen. Die beiden Linguisten Jannis Androutsopoulos und Arno Scholz verstehen die Situation des Hiphop außerhalb der USA als Rekontextualisierungssituation. Die Transfersituation der Hiphop-Kultur und der Raptexte in Europa haben Androutsopoulos und Scholz in ihrem Aufsatz „Recontextualization: Hip-hop culture and rap lyrics in Europe“ (2006) untersucht. In Anlehnung an John Clarke definieren sie die Rekontextualisierung mit Blick auf die Hiphop-Kultur folgendermaßen: „Cultural objects which have been borrowed from different contexts are integrated in a new social context – thus: re-contextualization – and gain thereby new meanings.“¹ Androutsopoulos und Scholz gehen bei der Transfer- oder Rekontextualisierungssituation von einer aktiven und produktiven Rezeption aus: „Its active and productive side is the fact that the reception

1 Jannis Androutsopoulos/Arno Scholz. „Recontextualization: Hip-hop culture and rap lyrics in Europe“. *Attraktion und Abwehr. Die Amerikanisierung der Alltagskultur in Europa*. Hg. Angelika Linke/Jakob Tanner. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2006. S. 289-304. Hier S. 290.

of globally available cultural products can initiate a locally enacted cultural productivity.“²

Über das Fernsehen oder Radio sind die meisten europäischen Rapper:innen mit der Hiphop-Kultur in Berührung gekommen, bevor sie selbst angefangen haben zu rappen. Nach dem Verständnis des Medienwissenschaftlers John Fiske handelt es sich hierbei um ein Paradebeispiel aktiven Pop-Kultur-Konsums. Fiske versteht auch die rezipierten Texte als „produzierbar“, zudem als „polysem“:

Die Textualität von Produkten der Populärkultur [...] zeigt sich u. a. darin, dass sie nicht nur produzierte, sondern (1) produzierbare Texte (producerly texts) sind, die eine besondere Eigenschaft aufweisen, (2) die Polysemie. Diese polysemen Texte der Populärkultur werden von ‚den Leuten‘ (the people) als [...] aktive Rezipienten bzw. aktives Publikum [...] vor dem Hintergrund der sozialen Auseinandersetzungen des Alltags [angeeignet].³

Genau diese Ausgangssituation besteht bei den lokalen Rapper:innen als aktiven Rezipient:innen der US-amerikanischen Hiphop-Kultur: „Hier rückt in den Blick, wie sich die gesellschaftlichen Subjekte populäre Texte in ihrem Alltag aneignen und welche Bedeutungen sie damit produzieren bzw. welche Lebensverhältnisse sie damit artikulieren.“⁴

In Bezug auf die Rekontextualisierungssituation und die Dependenz vom amerikanischen Rap als Ausgangskultur kommen Androutsopoulos und Scholz zum Schluss, dass die europäischen Rapper:innen das amerikanische Vorbild weder vollkommen imitieren noch völlig von ihm emanzipiert seien:

Put in a different way, rap in Europe includes both a centripetal and a centrifugal tendency, i. e. it both retains a connection to its „mother-culture“, and establishes a connection to „local“ discourses, thereby creating a cultural hybrid. Even more importantly, participants eventually *indigenize* this hybrid.⁵

In der folgenden Analyse von Texten und Inszenierungsstrategien des Belgrader Rappers Juice (Ivan Ivanović) steht dieses Spannungsverhältnis von ‚local‘ vs. ‚global‘ im Zentrum.

2 Ebd.

3 Lothar Mikos. „John Fiske: Populäre Texte und Diskurs“. *Schlüsselwerke der Cultural Studies*. Hg. Andreas Hepp/Friedrich Krotz/Tanja Thomas. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2009. S. 156-165. Hier S. 157.

4 Ebd. S. 163.

5 Androutsopoulos/Scholz. *Recontextualization* (wie Anm. 1). S. 302.

I. Ein Beispiel aus Belgrad: Juice

Anhand des Beispiels von Juice, der seit 1993 als MC und Writer aktiv ist, lässt sich die Rekontextualisierungssituation samt den unterschiedlichen Stadien und Entwicklungen, die sie annehmen kann, veranschaulichen.⁶ Wie bei den meisten postjugoslawischen Rappern, lässt sich auch bei Juice in seiner Anfangszeit ein stärkerer Orientierungsgrad am US-amerikanischen Rap feststellen, der im Laufe seiner künstlerischen Entwicklung, wie bei den meisten postjugoslawischen Rapper:innen dieser Generation, abnimmt. Der Transfer der Hiphop-Kultur hat auch bei Juice über das Fernsehen wie beispielsweise die MTV-Sendung *Yo!MTV Raps* und den einschlägigen Film *Boys n the Hood* (1991) sowie über Tonträger von Rap-Musik stattgefunden.⁷

Die Orientierung am US-amerikanischen Rap ist vor allem in früheren Arbeiten von Juice ausgeprägt; die ‚zentrifugale Kraft‘ (Androutsopoulos/Scholz) wirkt verstärkt. Das lässt sich einerseits bei der Sprechhandlung *represent*, bei der sich der MC in Raum und Zeit situiert, feststellen. Dabei verortet sich Juice immer wieder explizit in Belgrader Stadtteilen oder in Serbien. Damit markiert der MC jeweils, ganz nach US-amerikanischem Vorbild, für welche Stadt oder Stadtteile bzw. *'hoods* (von engl. *neighborhood*, Nachbarschaft) er als Sprachrohr fungiert. Zudem gilt die Hiphop-Kultur als ein durch und durch urbanes Produkt, bei dem sich die Inhalte – ausgehend von der ‚Mutterkultur‘ – aus einer (groß-)städtischen Kulisse speisen, die vor allem in Videoclips zum Tragen kommt. Juice orientiert sich insofern an der ‚Mutterkultur‘, dem US-Rap, als er immer wieder Belgrad und das (Über-)Leben in dieser Großstadt textlich verarbeitet. Dadurch *represented* er Belgrad, behauptet sich als MC in seinem Territorium und gewinnt an (lokal-)Reputation.⁸ Auch bei anderen postjugoslawischen MCs ist die Sprechhandlung *represent* in deren frühen Arbeiten, besonders bei denen, die in der zweiten Hälfte der 1990er Jahre mit dem Rappen angefangen haben, sehr stark vertreten. Dies hängt mit der Transfersituation zusammen⁹ und damit, dass die Hiphop-Szenen in Postjugoslawien zu dem Zeitpunkt erst im Entstehen sind. Deshalb dominiert die Sprechhandlung *represent* auf den meisten Erstlingsalben (in der vor-digitalen Zeit)¹⁰, mittels deren ein MC

6 Vgl. Ebd. S. 290.

7 Juice im Gespräch mit der Autorin 15.10.2015.

8 Vgl. Murray Forman. „Represent‘: Race, Space and Place in Rap Music“. *Popular Music* 19/1 (2000): S. 65-90. Hier S. 72.

9 Dabei verfahren sie wie die US-amerikanischen Vorbilder, nennen bzw. *representen* ihre *'hoods*, Stadtteile, Städte etc. Es geht darum, dass sie ihre *lokale* Kultur auf der *globalen* Karte der Hiphop-Kultur platzieren.

10 Damals, also in der zweiten Hälfte der 1990er Jahre, als die Hiphop-Kultur in Postjugoslawien am Entstehen war, also vor der Verlagerung des Musikkonsums

sich in der lokalen Szene zu etablieren versucht.¹¹ Auf seinen früheren Alben bedient Juice zudem oft die klassischen Bildfiguren des US-amerikanischen Rap: das Ghetto mit dem Rapper als Sieger vor ebendieser Kulisse. In diesen Texten hat Juice sein Aufwachsen in Belgrad bzw. in Serbien während des Embargos, als Serbien gleichsam zum Ghetto – im US-amerikanischen Sinne – Europas wurde, verarbeitet. Er stilisiert sich zum Sieger, der das Rappen bzw. das Erzählen als Medium gefunden hat, das ihm als Ventil dient und ihn vor der allgegenwärtigen Kriminalität in Belgrad der 1990er Jahre, der viele junge Männer zum Opfer fielen, bewahrt. Juice entwickelt sich im Verlaufe seiner Karriere weiter, indem er zum Turbo-Folk als lokalem Marker greift, also die ‚zentripetale Kraft‘ stärker wirken lässt.

II. *Realness*

Ein wichtiger Aspekt, der eng mit der Rekontextualisierungssituation zusammenhängt, betrifft die Inszenierungsstrategie bzw. den Authentizitätsaspekt. Damit haben sich Gabriele Klein und Malte Friedrich in ihrem Buch *Is this real? Die Kultur des HipHop* (2003) auseinandergesetzt. Darin definieren sie *Realness* als Inszenierungsstrategie im HipHop und als zentrales Qualitätskriterium dieser Kultur: *Real* bezeichnet eine Form der Authentizität; *Realness* sei eine Herstellungspraxis, die den Normenkodex des HipHop performativ bestätige; *real* sei etwas, wenn es glaubhaft in Szene gesetzt werde.¹² Dafür gibt es zwar keine Check-Liste, aber eine Vielzahl von Kriterien wie beispielsweise den Bezug auf die Tradition des HipHop als Ghetto-Kultur ethnischer Minderheiten, das Akzeptieren und Beherrschen der Konventionen bei HipHop-spezifischen Events sowie die Fähigkeiten und Fertigkeiten als DJ, MC, Breakdancer oder Graffiti-Maler:innen und die Glaubwürdigkeit beim jeweiligen künstlerischen Ausdruck.¹³ *Realness* spielt in der vorliegenden Analyse am Beispiel des Rappers Juice eine zentrale Rolle. Wie oben dargelegt, lässt sich aus den frühen Arbeiten von Juice schließen, dass

auf Youtube. Letztere hatte zur Folge, dass seitens der Rezipienten vor allem Lieder und nicht mehr Alben als Einheiten wahrgenommen wurden.

11 Dies betrifft insbesondere die Arbeiten der Rapgruppe Tram 11 aus Zagreb, die als Pionier des postjugoslawischen Rap gilt, ebenso wie für Juice, der eine ähnliche Rolle für Serbien innehat, und für die frühen Arbeiten des bosnischen MCs Frenkie. Vgl. Jelica Popović. „Ovaj Balkan je ljudi stvoren za rep“ – „Dieser Balkan, Leute, ist für den Rap gemacht“. Balkanbegriff und Balkandiskurs zwischen Aneignung und strategischer Resignifizierung im postjugoslawischen Rap. Dissertation, Universität Zürich, Publikation in Vorbereitung.

12 Vgl. Gabriele Klein/Malte Friedrich. *Is this real? Die Kultur des HipHop*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. S. 9.

13 Ebd. S. 7f.

sein *Realness*-Verständnis vor allem an der starken Orientierung an der US-amerikanischen ‚Mutterkultur‘ abzulesen ist. Nachdem er sich regional als MC etabliert hatte, entwickelte Juice sich im Laufe seines Schaffensprozesses weiter und trieb damit die Rekontextualisierungssituation voran: Mit dem Integrieren der Musikrichtung Turbo-Folk, wie es Juice bereits auf seinem ersten Album *Hiphophium 1* (2002) realisiert hat, läutet er ein neues Subgenre des Rap ein, das sich gegenwärtig großer Popularität in Postjugoslawien erfreut.¹⁴ Bei Juice wird das Lokale unter Einbezug von (Turbo-)Folk *real represented*. Durch diesen spielerischen Kunstgriff Juices wurden zwei antagonistisch angesiedelte lokale Kulturkonzepte fusioniert: Rap und Turbofolk. Um die Tragweite dieser Fusion zu verstehen, müssen die beiden Konzepte kurz erläutert werden.

Der Anthropologe Stef Jansen hat sich mit Antinationalismus in Belgrad und Zagreb befasst und dabei den städtischen Diskurs als einen vom „postjugoslawischen Orientalismus“ geprägten beschrieben, dem spezifische Dichotomien zugrunde liegen: urban/rural, europäisch/balkanisch, zivilisiert/primitiv, modern/rückständig, rational/irrational.¹⁵ Den Dichotomie-Paaren folgend ist Hiphop also als urbane, meist antinationalistische, aus dem ‚Westen‘ transferierte und danach ausgerichtete Kultur zu denken, im Gegensatz zum Turbo-Folk, dem Ruralität, Banalität, Kitsch, Nationalismus zugeschrieben wird. Ferner setzt sich insbesondere eine Raprichtung, der Conscious-Rap, mit sozialpolitischen Themen kritisch auseinander, deshalb schreibt sich diese Richtung ‚Rationalität‘ zu, während dem (Turbo-)Folk (als Phänomen) oft Eskapismus zugeschrieben wird, der mit ‚Irrationalität‘ zusammengedacht wird.

Juices integrierender Umgang mit dem scheinbaren Antipoden hat lokal betrachtet eine stark subversive Note. Juice entzieht sich beim *representen* des Lokalen der von Jansen festgestellten ‚orientalischen‘ Dichotomie, er unterwandert sie und weicht sie dadurch auf. Juice strapaziert damit, intern, also in Postjugoslawien, das Spannungsfeld der zentripetalen und der zentrifugalen Kraft.

III. Der Rückgriff auf den ‚orientalischen‘ Folk: Južni Vetar

In einigen Liedern von Juice¹⁶ lassen sich Reminiszenzen an die Sänger:innen erkennen, die sich Mitte der 1980er Jahre rund um die Band Južni Vetar

14 Zu nennen ist beispielsweise der Rapper und Produzent Coby oder die Rapperin Mimi Mercedes.

15 Vgl. Stef Jansen. *Antinacionalizam*. Beograd: Biblioteka XX vek, 2005. S. 115f.

16 Dies betrifft den Refrain des Rap-Liedes „Moj bol“, vor allem aber Juices Gesang in seinen Turbo-Folk-Liedern, die als Singles nur im Netz erschienen sind, „Gataj mi gataj“ („Wahrsage mir“) und „Ti si moja vila“ („Du bist meine Fee“).

(Südlicher Wind) versammelten. Diese Band setzte sich aus einem dreiköpfigen Musiker- und Produzententeam¹⁷ sowie fünf Sänger:innen¹⁸ aus Bosnien, Serbien und Makedonien, teils mit Roma-Hintergrund, zusammen.¹⁹ Die Musikologin Ljerka Vidić Rasmussen beschreibt Južni Vetar folgendermaßen:

„Južni Vetar‘ emerged as the major exponent of modern orientalism, incorporating multiple ethnic idioms accentuated by the Bosnian, Gypsy and Serbian backgrounds of different singers. The group set the pattern of NCFM²⁰ style in the 1980s by capitalising on a syncretic and diffused music emblematic of an oriental Balkan continuum with local and cross-cultural axes: South Serbia, Bosnia, Macedonia and Turkey. The orientalism of Južni Vetar was manifested primarily in the performance styles of its singers, featuring highly melismatic treatment of tunes, nasal timbre (evocative of Islamic religious practices) and rhythmic variety in the form of mixed metres²¹.

Južni Vetar haben Mitte der 1980er Jahre eine ‚orientalische‘ Welle in der jugoslawischen Musiklandschaft ausgelöst, auf welche Juice zurückgreift.

Über das Medium Rap äußern sich nach Halifu Osumare meist „unterdrückte“, „marginalisierte“ Stimmen.²² Hier lässt sich eine Analogie zu Južni Vetar feststellen, wie Ljerka Rasmussen konstatiert: „The group’s core audience, Bosnian, Albanian, Serbian and Macedonian, represented a cross-section of low income, rural and urban proletariat“.²³ Die Sänger:innen entstammten teils ländlichen Gegenden und, sozial gesehen, unteren Schichten bzw. prekären sozialen Milieus, zudem wurden die Band und ihre

17 Die Band setzte sich aus dem Gründungsmitglied Miodrag M. Ilić „Mile Bas“, dem Bassisten, Produzenten und meist Textschreiber, Sava Bojić an der Gitarre und Perica Zdravković am Akkordeon zusammen.

18 Vgl. Ljerka Vidić Rasmussen. *Newly Composed Folk Music in Yugoslavia*. London: Routledge, 2002. S. 124.

19 In den 1980er Jahren zählten zur ‚großen Fünf‘, die unter dem gleichen Namen auf Tourneen gingen, die Sängerinnen Dragana Mirković und Šemsa Suljaković sowie die Sänger Sinan Sakić, Kemal Malovčić und Mile Kitić. Auch die Turb-Folk-Sängerin Mina Kostić, mit der Juice das Duett „Pridi mi polako“ auf dem Konzept-Album *Brate minli* (2006) realisiert hat, hat mit Južni Vetar 2008 das Lied „Lažu me oči zelene“ („Die grünen Augen lügen mich an“) aufgenommen.

20 Akronym für: *Newly Composed Folk Music*.

21 Ljerka Vidić Rasmussen. „Newly Composed Folk Music of Yugoslavia“. *Popular Music* 14/2 (1995): S. 241-256. Hier S. 248.

22 Halifu Osumare. „Beat Streets in the Global Hood: Connective Marginalities of the Hip Hop Globe“. *Journal of American and Comparative Cultures* 24/1-2 (2001): S. 171-181. Hier S. 173.

23 Rasmussen. *Newly Composed Folk Music in Yugoslavia* (wie Anm. 18). S. 135.

Sänger:innen von den offiziellen jugoslawischen Medien boykottiert²⁴, also an den Rand gedrängt. Juices musikalischer Rückgriff auf Južni Vetar korrespondiert demnach mit der Eigenschaft des Rap als Medium der ‚Unterdrückten‘. Außerdem knüpft Juice in seinen Liedern an eine Musikströmung an, die zu Zeiten Jugoslawiens laut Rasmussen als subversiv galt: „While borrowing from the ‚West‘ had hardly ever been posed as an aesthetic issue in Yugoslav music, the impact of ‚Južni Vetar‘ was disputed as culturally subversive“.²⁵ Ein paralleler Bezug, den Juice selbst (im Interview mit der Autorin) nennt, findet sich im Liedtext „Ulica rađa grešnike“²⁶ („Die Straße bringt Sünder hervor“) des Južni Vetar-Sängers Srećko Sušić. In Sušićs Lied, das die Straße, den wohl dominantesten Rap-Topos überhaupt, bedient, meldet sich eine Verlierer:innen-Figur.

Wie Uroš Čvoro richtig konstatiert, entsprach die ethnische Zusammensetzung der Sänger:innen rund um Južni Vetar ganz dem „Bratstvo i jedinstvo“-Prinzip.²⁷ Ihnen wurde jedoch vorgeworfen, ‚orientalisch‘, also rückständig resp. ‚falsch‘ ausgerichtet zu sein. Das Subversive lag gerade in der ‚orientalischen‘ Ausrichtung, die mit Rückständigkeit assoziiert wurde, da Jugoslawien sich nach Westen orientierte. Deshalb wurde die Musik von Južni Vetar als das ‚Fremde im Eigenen‘ wahrgenommen.²⁸ Genau in dieser Konstellation liegt wohl die Brisanz, insofern Južni Vetar die inneren resp. regionalen ‚Differenzen‘, die kulturelle Vielfalt Jugoslawiens an der Schnittstelle zwischen Ost und West, sichtbar machten und diese Zwischenposition spielerisch bedienten, was auch Juice im Rückgriff auf diese Band realisiert. Dass diese Zwischenposition als kulturell ambivalent zu gelten habe, bekam die Band und ihre Musiker vor allem in der zwiespältigen Rezeption zu spüren: In den offiziellen Medien wurde ihnen kein Raum gewährt, gleichzeitig erzielten sie beim Publikum immense Erfolge, abzulesen an den

24 Vgl. Ljerka Vidić Rasmussen. „The Southern Wind of Change: Style and the Politics of Identity in Prewar Yugoslavia“. *Returning Culture: Musical Changes in Central and Eastern Europe*. Hg. Mark Slobin. New York: Duke University Press, 1996. S. 99-116. Hier S. 99.

25 Rasmussen. *Newly Composed Folk Music of Yugoslavia* (wie Anm. 21). S. 249.

26 Srećko Sušić i Južni Vetar. „Ulica rađa grešnike“. *Ulica rađa grešnike*. Aleksandrovac: Diskos, 1992.

27 „Bratstvo i Jedinstvo“ (Brüderlichkeit und Einheit) ist das jugoslawische Gründungsnarrativ. Dazu schreibt Emilija Mančić: „Die Grosserzählung von Brüderlichkeit und Einheit erzählte die Geschichte, die eine klare Erklärung der gemeinsamen Herkunft lieferte, aus der nationale Eigenschaften und Werte abzuleiten waren und die eine Verpflichtung für die Zukunft setzte.“ Emilija Mančić. *Umbruch und Identitätszerfall. Narrative Jugoslawiens im europäischen Kontext*. Tübingen: Francke, 2012. S. 98.

28 Vgl. Uroš Čvoro. *Turbo-Folk Music and Cultural Representations of National Identity in Former Yugoslavia*. London/New York: Routledge, 2014. S. 50.

Plattenverkäufen²⁹, die mit den regen Konzertauftritten und Albumreleases in Zusammenhang stehen.

Indem Juice an Južni Vetar anknüpft, bezieht er das ‚Orientalische‘ im postjugoslawischen Kulturraum, das als osmanisches Vermächtnis zu qualifizieren ist, in sein musikalisches Schaffen mit ein. Das schlägt sich im Refrain des Liedes „Moj bol“ („Mein Schmerz“) auf dem Album *Hiphopium 3* nieder, der ganz in Južni Vetar-Manier, d. h. melismatisch und mit gedehnten Vokalen, gesungen ist. Zudem werden einige einschlägige Ausdrücke aus dem Folk-Genre verwendet:

Moj bol niko ne zna, sad za stolom sedim sam
Ni jedan reper nije u lovi, pa zar vas nije blam
A ja ću uvek da jurim ške, sa drugovima pijem sve
*Burne noći bez svanuća*³⁰, ma samo gledajte³¹

Meinen Schmerz kennt keiner, bin alleine am Tisch
Kein Rapper hat Geld, schämt ihr euch nicht
Werde mich immer ums Geld kümmern und mit Freunden trinken
Stürmische Nächte, kein Morgengrauen, seht nur her

Gleichzeitig ist diese Passage eine trotzige Replik, eigentlich ein ‚Diss‘³² von Juice gegenüber seinen Kritikern, die ihm vorwerfen, sich verkauft zu haben.³³ Das Ich dreht den Spieß um und ‚disst‘ die anderen Rapper aufgrund des ausbleibenden finanziellen Erfolgs.

29 Vgl. Rasmussen. *Newly Composed Folk Music in Yugoslavia* (wie Anm. 18). S. 135.

30 Die beiden Ausdrücke „burne noći“ („stürmische Nächte“) sowie „svanuća“ („Morgengrauen“) werden häufig in Turbo-Folk Texten verwendet, deshalb können sie an dieser Stelle als Marker für das Genre Turbo-Folk-Text verstanden werden. Kontrastierend dazu stehen die Slangphrase „biti u lovi“ (wörtl. „im Geld sein“, gemeint ist: „Geld haben“) sowie der Slangausdruck „ške“, der šatrovački-Ausdruck des Anglizismus „keš“ für Geld, die das Rapgenre der gesprochenen Sprache markieren. Bei „šatrovački“ handelt es sich um das serbokroatische Äquivalent zum französischen Verlan, also der Silbenverkehrung der Wörter. Das heißt, durch diese beiden Marker wird auch auf sprachlicher Ebene ein textlicher Hybrid – bezogen aus dem Rap- und dem (Turbo-)Folk-Genre – realisiert.

31 Juice. „Moj bol“. *Hiphopium 3*. Belgrad: IDJTunes, 2015.

32 ‚Dissing‘ oder das Dissen ist eine gängige Sprechhandlung im Rap. Dabei geht es um die rituelle Herabsetzung eines Gegenübers. Vgl. Jannis Androutsopoulos. „HipHop und Sprache: Vertikale Intertextualität und die drei Sphären der Popkultur“. *HipHop: Globale Kultur – lokale Praxis*. Hg. ders. Bielefeld: Transcript, 2003. S. 111-136. Hier S. 116.

33 Turbo-Folk ist in Postjugoslawien die Mainstream-Musik: „Turbo-folk was the most popular and the most present music on media in 1990s Serbia and it has

Dass Juice das vom US-amerikanischen Rap initiierte Medium bedient und darin gerade die ‚orientalischen‘ Einflüsse miteinbezieht, qualifiziert diese Lieder als hybride wie auch als spielerische Neuschöpfungen. Juice repräsentiert also sowohl das ‚Orientalische‘ wie auch das ‚Westliche‘ bzw. ‚Europäische‘. Dieser Kulturraum ist von beiden Traditionen geprägt, und Juice gelingt es, diese vermeintlichen Gegensätze zu verbinden und dadurch die Tradition des jugoslawischen Kulturraums weiterzutreiben, wenn nicht in der Gegenwart neu zu erfinden.

Genauso wie die Band und ihre Sänger:innen während ihrer größten Popularität in Jugoslawien als subversiv wahrgenommen wurden, muss auch das subversive Potenzial von Juices Songs im Kontext der Hiphop-Szene postjugoslawienweit betrachtet werden. Gerade im Rückgriff auf die ‚orientalische Welle‘ des Folk der 1980er Jahre und im Weitertreiben einer lokalen Variante von Rapmusik. Hier wirkt im Rekontextualisierungsprozess vor allem die ‚zentripetale Kraft‘. Juice schöpft daraus sein kreatives und subversives Potenzial: Turbo-Folk mit seinen ‚orientalischen‘ Einflüssen tritt in eine kulturelle Spannungsbeziehung mit dem Rap, insofern er sich auf der anderen diskursiven Seite der dichotomischen Ordnung (urban/rural, europäisch/balkanisch, zivilisiert/primitiv, modern/rückständig, rational/irrational etc.) ansiedelt. Der Rapper bringt die dichotomische Ordnung, das ‚orientalische‘ Konzept durcheinander und unterwandert spielerisch die Grenzen zwischen Ost und West, zwischen Orient und Okzident, bringt sie zum Fließen, indem er die ‚zentripetale Kraft‘ potenziert. Juice weigert sich offenbar, diese Dichotomie weiterzuschreiben, treibt sein Spiel mit ihr.

IV. Fazit

Festzuhalten ist, dass Juice in seinen Arbeiten das ‚Europäische‘ in Form des transferierten globalen Genres ‚Rap‘ und das Lokale durch den Rückgriff auf ‚orientalische‘ Stränge des Folk zusammenbringt und dadurch eine globale Form/Richtung des Rap schafft.

Wie Maria Todorova in ihrer einschlägigen Studie *Imagining the Balkans* (1997) gezeigt hat, wird dem ‚Balkan‘ aufgrund seiner geographischen Zugehörigkeit zu Europa und seines osmanischen Erbes eine Zwischenlage oder Übergangsposition, also eine Art ‚Unvollständigkeit‘ vonseiten der

kept its position until the mid 2010s. Its immense popularity outlived Slobodan Milosevic and his ideology, and it still represents mainstream music in 2015.“ Jovana Papović/Astrea Pejović. „Revival without Nostalgia: The ‚Dizel‘ Movement, Serbian 1990s Cultural Trauma and Globalised Youth Cultures“. *Eastern European Youth Culture in a Global Context*. Hg. Matthias Schwartz/Heike Winkel. London: Palgrave Macmillan, 2016. S. 81-93. Hier S. 83.

‚Westeuropäer‘/‚Westeuropas‘ zugeschrieben.³⁴ Gerade im Bedienen des ‚westlichen‘ Genres und dem Miteinbeziehen des Turbo-Folks als lokalem Marker kommt Juice der hybriden kulturellen Situation Postjugoslawiens am nächsten. Ganz im Sinne von: dieser Kulturraum ist zugleich europäisch, spricht westlich, als auch durch ein osmanisches Vermächtnis geprägt. Juices Verfahren in Bezug auf das *Real-Representen* des Lokalen gewinnt somit an Authentizität und erfüllt dadurch die Maxime der Aufführungspraxis der Hip-hop-Kultur. Die Fusion von Rap und Turbo-Folk bei Juice legt sein weiterentwickeltes *Realness*-Verständnis offen: Während er sich zu Beginn seiner Karriere stark am US-amerikanischen Original orientierte, entwickelte er sich musikalisch insofern weiter, als er den *local represent* nicht mehr bloß verbal, sondern auch konzeptuell realisiert.

34 Vgl. Maria Todorova. „Historische Vermächtnisse als Analysekategorie. Der Fall Südosteuropa“. *Europa und die Grenzen im Kopf*. (= Wieser Enzyklopädie des europäischen Ostens, Bd. 11). Hg. Karl Kaser et al. Klagenfurt: Wieser Verlag, 2003. S. 227-252. S. 234.