

Ursula Hemetek

Musik der Roma und angewandte Ethnomusikologie: Stufen einer Annäherung

Die folgenden Ausführungen stellen einen kritischen Rückblick auf 24 Jahre meiner eigenen ethnomusikologischen Forschung bei Roma in Österreich dar. Ich möchte anhand dieses Beispiels beleuchten, was Ethnomusikologie/Volksmusikforschung leisten kann, wozu unser Fach gut ist, aber ich möchte auch die Grenzen aufzeigen. Es ist das Privileg des Älterwerdens, das eigene Tun aus einer zeitlichen Distanz heraus kritisch reflektieren zu können, ein Prozess, der durchaus auch schmerzhaft sein kann. Andererseits unterstreicht er aber auch die Möglichkeit der Weiterentwicklung.

Am Anfang meiner Annäherung stand ein Dokumentarfilm, ausgestrahlt vom Österreichischen Rundfunk (ORF) 1988, der den programmatischen Titel trug „Ihr werdet uns nie verstehen“.¹ Es war insgesamt eine sehr einfühlsame Dokumentation, die mir einen Blick auf eine Welt gestattete, von der ich vorher nichts gewusst hatte. Und zwar in eine Welt, die quasi vor meiner Haustüre lag und trotzdem verborgen war. Nicht umsonst hieß das Buch, das auch in diesem Jahr, nämlich 1988 erschienen war, „Wir leben im Verborgenen. Erinnerungen einer Rom-Zigeunerin“, von Ceija Stojka. Es war das erste Mal gewesen, dass eine Romni in Österreich schreibend an die Öffentlichkeit trat und es war die Aufarbeitung ihrer KZ-Geschichte.²

Inwieweit ist Verstehen möglich?

Herr Weinrich, ein Sinto, sagt in der Schlusszene des Films mehrmals und sehr eindringlich „Ihr werdet uns nie verstehen“. Es wird die Welt der Roma und Sinti der Welt

1 Ihr werdet uns nie verstehen. Dokumentarfilm von Bert Breit und Xaver Schwarzenberger, ORF 1988.

2 Ceija Stojka, Wir leben im Verborgenen. Erinnerungen einer Rom-Zigeunerin, Wien 1988.

der Gadsche gegenübergestellt und es wird vermittelt, dass eine Verständigung nicht möglich ist. In einem Film, der dazu gemacht ist, so eine Verständigung zu ermöglichen, werden auch die Grenzen des Verstehens aufgezeigt. Mich hat das damals sehr bewegt. Das hatte sicher auch mit dem Fach zu tun, in dem ich ein Jahr zuvor meine Dissertation abgeschlossen hatte – nämlich in Musikwissenschaft mit Schwerpunkt „vergleichende Musikwissenschaft“, und zwar auch über eine Minderheit, nämlich die Burgenlandkroaten.³ Dafür hatte ich Kroatisch gelernt und mich viele Jahre intensiv mit der Musik auseinandergesetzt. Ich war der Meinung, zumindest zu verstehen, was diese Musik bedeutet.

Die Ethnomusikologie hat sich aus der Vergleichenden Musikwissenschaft entwickelt und ist – wie ihr Name sagt – eine komparatistische Disziplin. Sie betreibt Musikwissenschaft im Vergleich der Kulturen und beschäftigt sich mit Musik im sozialen Zusammenhang.

Regine Allgayer-Kaufmann, die Ordinaria für Ethnomusikologie an der Universität Wien, stellt zum Themenkomplex Verstehen und Interkulturalität folgende Überlegungen an, woraus ich zitiere:

Wenn ich meine Studentinnen und Studenten frage, warum sie sich für die Musik fremder Kulturen interessieren, antworten sie, sie seien fasziniert von der Vielfalt der musikalischen Kulturen und sie wollten verstehen, wie es dazu kommt. Ich kann mich nicht erinnern, dass je einmal jemand dieses Interesse in Frage gestellt hätte, d.h. dass jemand gefragt hätte, ob wir das überhaupt dürfen und wenn ja, mit welchem Recht? Die Frage ist: Ist Verstehen Wollen legitim? Müssen wir es legitimieren? Wie begründen wir es?⁴

Regine Allgayer-Kaufmann geht von der „Fremdheit“ von Kulturen aus und sie spricht davon, dass Studierende z. B. in andere Kontinente reisen, um dort ihre Feldforschungen zu machen. Das war in dem Fach, das heute Ethnomusikologie heißt, auch lange Zeit üblich. Nicht so in der Volksmusikforschung. Diese betrieb ihre Forschungen meist im eigenen Land, bei einer Kultur, die als die „eigene“ betrachtet wurde. Für meine Disser-

3 Ursula Hemetek, Hochzeitslieder aus Stinatz. Zum Liedgut einer kroatischen Gemeinde des Burgenlandes, Dissertation, Wien 1987.

4 Regine Allgayer-Kaufmann, „Mit welchem Recht überschreitest du die Grenze?“ Interkulturalität heißt, Differenzen zuzulassen, in: Franz Niermann/Constanze Wimmer (Hg.), Musiklernen – ein Leben lang, Wien 2004, S. 182–185, hier S. 183.

tation traf beides zu, die „fremde“ Kultur im „eigenen“ Land. Und das Beispiel von den Roma stammte auch aus Österreich. Trotzdem war es fremd.

Regine Allgayer-Kaufmann führt weiter aus, in Hinblick auf Interkulturalität:

Mit dem Wunsch, verstehen zu wollen, geht oft ein totalitärer Anspruch einher, wir machen uns das andere zu eigen, vereinnahmen es mit unseren Begriffen und persönlichen Erfahrungen. Es fällt uns schwer, hier Raum zu lassen für andere mögliche Verständnisse oder auch zuzugeben, dass wir sehr oft einfach nicht verstehen (...) Genau dies ist aber die Geisteshaltung, in der Interkulturalität sich verwirklicht. (...) schließlich gehören Verstehen-Wollen und Verstanden-Werden-Wollen untrennbar zusammen.⁵

Ich glaube, aus dem zitierten Interview geht klar hervor, dass die Roma und Sinti sich damals gegen eine solche Vereinnahmung wehrten und von den Gadsche eben nicht verstanden werden wollten. Allerdings war ich damals zu naiv und die kritischen Reflexionen im Fach noch nicht so fortgeschritten, als dass ich solche Überlegungen angestellt hätte. Ich glaubte an die Möglichkeiten des Verstehens mit den Mitteln der Ethnomusikologie und die Motivation war Faszination.

Faszination als Motivation

Das größte Faszinosum für mich damals war das Lied, das in dem erwähnten Film eine Frau auf einer Brücke singt. Die Brücke ist die Reichsbrücke, das ist erkennbar. Die Frau selbst ist so gekleidet, dass sie einen Gegensatz zur Umgebung darstellt, es ist eine traditionelle Kleidung, inmitten der modernen Welt des Autoverkehrs. Und sie verwendet in ihrem Lied eine Sprache und einen Singstil, die ich beide noch nie gehört hatte. Das Lied wird auch nicht erklärt, es gibt keine Textübersetzung. Die Wirkung funktioniert über andere Parameter als jene des intellektuellen Verstehens. Und das ist natürlich eine Qualität, die Musik generell haben kann. Was mich auch fasziniert hat, war die offensichtliche räumliche Nähe. Dass hier eine Gruppe von Menschen in unmittelbarer Nachbarschaft

5 Ebd. S. 184.

von mir lebt, von der ich – außer den üblichen Vorurteilen – noch nichts gehört hatte. Erinnerungen aus der Kindheit am Land in Niederösterreich wurden wach: als die Schenschleifer gekommen waren und mit ihren Wagen auf dem Rübenplatz beim Bahnhof gelagert hatten und man uns Kindern verbot, auch nur in die Nähe zu kommen, weil diese Menschen gefährlich seien.

1988 war der Informationsstand über „Zigeuner“ in der Öffentlichkeit sehr gering. Selma Steinmetz⁶ (1966) und Erika Thurner⁷ (1983) hatten zwar bereits über die Verfolgungsgeschichte publiziert und Claudia Mayerhofer eine volkskundliche Dissertation über die Burgenlandroma vorgelegt,⁸ aber diese Erkenntnisse verblieben weitgehend im wissenschaftlichen Elfenbeinturm. Das „Bedenkjahr“ 1988 (50 Jahre Anschluss) war jedoch eine relativ gute Ausgangsbasis, denn es wurde auch politisch die Verfolgungsgeschichte von Roma und Sinti im Nationalsozialismus thematisiert. Ich begann mich zu informieren. Zunächst in der Fachliteratur und der Schallplattensammlung des Instituts. Da war einiges aus Ungarn, aber nichts aus Österreich. Ich fragte verschiedene Menschen und kam zunächst nicht wirklich weiter. Das änderte sich, als der erste Rom das Institut betrat: es war Eduard Karoly. Er hatte auch in dem Film mitgewirkt, als einer, der die verrückte Idee hatte, einen Zigeunerverein zu gründen und damit noch ziemlich allein stand. Eduard Karoly hatte von meinem Interesse gehört und wollte mich kennenlernen und auch einschätzen. Ich bestand den Test so weit, als er mir die wohl wichtigste Adresse und Telefonnummer vermittelte, die es zu diesem Thema gab: jene von Mozes Heinschink, der im 3. Wiener Gemeindebezirk lebte. Mozes Heinschink war und ist in der Romabewegung vielfältig aktiv und es gäbe viel über ihn zu sagen, was an anderer Stelle bereits geschehen ist.⁹ Für mich war damals jedenfalls seine riesige Tonträgersammlung an Feldforschungsaufnahmen zur Romakultur, Sprache und Musik ein Argument und eine wirkliche Motivation, das Thema weiter zu verfolgen. Mozes war auch einer, der vermitteln und erklären konnte. Einer, der eine Annäherung durch sein Wissen möglich machte und der auch bereit war, dieses weiterzugeben. Und er konnte mir sagen, wer die Frau in dem Film war, nämlich Ruža Nikolić-Lakatos, wohnhaft im 22. Wiener Gemein-

6 Selma Steinmetz, *Österreichs Zigeuner im NS-Staat* (Monographien zur Zeitgeschichte), Wien/Frankfurt/Zürich 1966.

7 Erika Thurner, *Nationalsozialismus und Zigeuner in Österreich* (Veröffentlichungen zur Zeitgeschichte, Bd. 2), Wien/Salzburg 1983, S. 31–49.

8 Claudia Mayerhofer, *Dorfzigeuner. Kultur und Geschichte der Burgenland-Roma von der Ersten Republik bis zur Gegenwart*, Wien 1987.

9 Ursula Hemetek, 70 Jahre Mozes Heinschink. Grußadresse, in: *Romano Centro*, 65/66 (2009), S. 8–11.

debezirk, – und er war der Taufpate aller ihrer fünf Kinder. Er war bereit, mir Kontakte zu ihr und anderen RomamusikerInnen zu vermitteln. So begann ich mit meiner Feldforschung bei Roma.

Feldforschung bei Roma

Mein erster Kontakt war Ceija Stojka, die durch ihr Buch bereits öffentlich bekannt war und die sich auch als wunderbare Sängerin herausstellte. Bei ihr machte ich meine ersten Tonaufnahmen zur Romamusik im Rahmen von Feldforschungen, der wichtigsten Methode der Ethnomusikologie. Eine der vielen möglichen Definitionen lautet:

Die Ethnomusikologie in ihrem empirischen Bereich verwendet als Grundlage für wissenschaftliche Ergebnisse das Tondokument oder die Videoaufzeichnung. Diese Dokumente werden in der Feldforschung erstellt, die entweder dokumentarisch oder explorativ ausgerichtet ist (vgl. Schüller 1992, 1994).¹⁰ Beide sind unverzichtbare und einander ergänzende Teile einer umfassenden Dokumentation bzw. Betrachtung von Kulturen im Allgemeinen und Musikkulturen im Besonderen. Ich sehe Feldforschung als das Erfahren von Zusammenhängen, in denen Musik eine Rolle spielt, als die Erhebung der Voraussetzungen, Bedingungen und Bedeutungen der Musik selbst und auch deren Bedeutung für die Menschen, die sie produzieren. Durch Ton- oder Videodokumentation werden diese Erfahrungen wiederholbar, belegbar und analysierbar gemacht.¹¹

Explorativ heißt, dass es sich um eine Gesprächssituation handelt, in der Fragen gestellt werden, die Gewährsperson erzählt und singt oder musiziert auch. Viele meiner ersten Aufnahmen zur Romamusik waren solch explorative Feldforschungen.

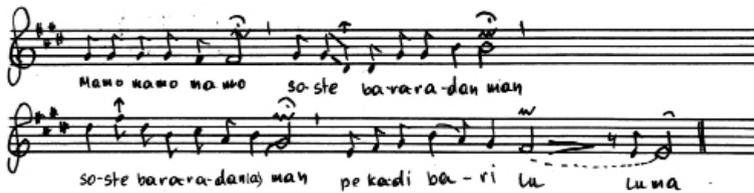
10 Hemetek bezieht sich hier auf Dietrich Schüller, Phonographische Dokumentationsmethoden in der Ethnomusikologie, in: *Sociologica Internationalis, Gesellschaft und Musik*, hg. von Wolfgang Lipp, Berlin 1992, S. 505–517 sowie auf Dietrich Schüller, Mikrophonverfahren für ethnomusikologische Schallaufnahmen, in: *Vergleichend-systematische Musikwissenschaft. Beiträge zu Methode und Problematik der systematischen, ethnologischen und historischen Musikwissenschaft*, hg. von Elisabeth Th. Hilscher/Theophil Antonicek, Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft Bd. 31, Tutzing 1994, S. 119–143.

11 Ursula Hemetek, *Mosaik der Klänge. Die Musik ethnischer und religiöser Minderheiten in Österreich*, Wien 2001, S. 20.

Hier ein Beispiel von Ceija Stojka, die als erste bereit war, mit mir zu sprechen und mir auch Lieder der Lovara vorzusingen. Z. B. dieses, das sie auch im KZ gesungen hatte. Ceija erzählte, dass Lieder ihr halfen, schwere Zeiten im Leben zu bewältigen.



Ceija Stojka
Bildnachweis: Gerhard Maurer 1991



Mamo, mamo, mamo
Bildnachweis: Aufnahme und Transkription: Ursula Hemetek 1990

Text und Übersetzung:

1. Mamo, mamo, mamo
soste barardan man
soste barardan man
pe kadi de bari luma

2. Mamo, mamo, mamo
soste barardan man
e bare čorimaske
thaj bare gindonge
Übersetzung:

1. Mutter, liebe Mutter,
wozu hast du mich großgezogen
wofür hast du mich großgezogen
auf dieser großen Welt?

2. Mutter, liebe Mutter
wofür hast du mich großgezogen
für die große Armut
und für dieses große Elend?

Auch im KZ hatten die Lieder, besonders die *loke gila*, das sind die langsamen Lieder, eine wesentliche Bedeutung. Die Texte wurden teilweise der Situation angepasst, aber auch die melodische Freiheit ließ Ausdrucksmöglichkeiten zu. Dies ist nun eine ganz besondere Eigenschaft, dass der improvisatorische Charakter so viel an Gefühlsausdruck ermöglicht. Ceija formuliert das so: „In der Melodie, hinauf, hinunter, das Brechen, das ist dann der Ausdruck des Leids; Entsetzen, Angst liegt in der Art, wie ich die Melodie wiedergebe, wie sie rauf und runter geht.“¹²

Der Text war nicht eigens für Auschwitz entstanden, denn eine Tochter klagt auch im normalen Leben der Mutter ihr Leid. Aber, so Ceija: „Für Auschwitz hat's dann original passt“.¹³

Die weitere Bearbeitung der Aufnahmen folgte der ethnomusikologischen Methodik. Die Aufnahme wird protokolliert und einzelne Teile daraus werden transkribiert und analysiert, in unserem Fach meist die musikalischen. Wir versuchen, Musik zu verschriftlichen, um Schlüsse daraus ziehen zu können, aber auch, um Lieder nachsingbar zu machen. Sie lösen sich dadurch von der Person, die sie vorgesungen hat und können

12 Interview vom 18.12.1990.

13 Ebd.

von anderen gesungen werden. Es ist eine Transformation in ein anderes Medium, das auch einen Ablösungsprozess mit sich bringt. Und außerdem ist das Aufschreiben natürlich ein Vorgang, der stark vom eigenen wissenschaftlichen Zugang geprägt ist. Es ist eine wissenschaftliche Technik, mit der wir versuchen zu verstehen. Neben der persönlichen Kommunikation war auch die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Musik selbst eine Möglichkeit, dem Verstehen näher zu kommen.



Ruža Nikolić-Lakatos (im Hintergrund Fatma Heinschink)
Bildnachweis: Birgit Karner 1993

Ruža traf ich erst 1989 zum ersten Mal. Diese Begegnung gestaltete sich folgendermaßen: Zusammen mit Mozes Heinschink war ich bei der Familie eingeladen und sehr nervös. Wir betraten jene Küche im Haus der Familie im 22. Wiener Gemeindebezirk, die als Kommunikationszentrum der Familie diente und in der ich später noch so oft – liebevoll bewirtet – sitzen sollte. Wir wurden begrüßt. Ruža war freundlich, Mišo, der Hausherr, reserviert, aus verständlichen Gründen: Da kommt eine fremde Person daher und möchte die Romamusik erforschen, indem sie Lieder aufnimmt; dringt in die Privatsphäre ein, baut ihre Aufnahmegeräte in der Küche auf, will alles mögliche wissen, eine Person, die eine Gadschi ist.

All dies gab er mir gleich damals zu verstehen. Und es dauerte lange und ich kam oft auf Besuch, bis ich die ersten Aufnahmen machen durfte, bis Ruža mir so weit vertraute, dass sie für mich singen wollte. Ich verstand dann auch warum, denn bei den Lovara werden Lieder den Zuhörern gewidmet, man wird durch ein Lied geehrt und damit beschenkt. Es ist ein intimer Kommunikationsprozess zwischen Sängerin und Zuhörern und dafür braucht es Vertrauen.

Ich lernte und lernte – nebenbei auch weniger erfolgreich die Sprache Romanes bei Mozes Heinschink –, aber vor allem von den vielen Gesprächen und durch die Lieder. Ich protokollierte und transkribierte. Und bei diesen Liedern, mit denen mich Ruža beschenkte, war auch jenes von der Brücke aus dem Film. Ich erfuhr, was es heißt, was es für eine Bedeutung hat, was Ruža damit ausdrücken möchte.



Jaj de kana e loli mol pav

Bildnachweis: Aufnahme und Transkription: Ursula Hemetek 1993

Text und Übersetzung:

1. Jaj de kana e loli mol pav

sa bajura kerav

sa bajura kerav

jaj de terne šejen kamav.

2. Jaj de kana e parni mol pav

pale bajo kerav

pale bajo kerav

jaj de šingalen malavav.

Apal phendas:

3. Ande pelem mamo

ando vesedelmo

ando vesedelmo

jaj de maškar le falura.

4. Jaj de le ma avri šeje
po Del me mangav tu
na muk čore, na muk
jaj de terno te xasajvav.

5. Jaj de mamo, mamo, mamo
de la šel koroni
te šaj činel peske
jaj de o lolo de panri.

6. Jaj de te šaj žukarel pe
jaj de e terne šavenge
e terne šavenge
jaj de le mate gaženge.

7. Jaj de žutisar ma Devla
naj de na muk te xasajvav
te šaj žav me khere
jaj de maškar muro nipo.

8. Ke phari mamo phari
phari e robija
bešlem ande šeje
jaj de but le beršora.

Apal phendas:

9. Šingol tele šeje
jaj de le Bečesko podo
te na phires pra les
jaj de pala e mate gaže.

Freie Übersetzung:

1. Wenn ich roten Wein trinke, mache ich Dummheiten und liebe junge Mädchen.
2. Wenn ich weißen Wein trinke, beginne ich Streit und raufe mit Polizisten.
3. Ich bin ins Gefängnis gekommen, Mutter, umgeben von hohen Mauern.
4. Hol mich heraus, Mädchen, ich bitte dich in Gottes Namen, Mädchen, verlass mich nicht, lass mich in meiner Jugend nicht zugrunde gehen.
5. Mutter, gib ihr hundert Kronen, dass sie sich rote Seide kauft.
6. Sie soll sich schön machen für die jungen Burschen und die betrunkenen Gadsche.
7. Hilf mir, Gott, lass mich nicht zugrunde gehen, dass ich nach Hause gehen kann zu meiner Familie.
8. Schwer ist es, schwer, Mutter, im Gefängnis, denn ich war schon so viele Jahre drinnen.
9. Mädchen, einstürzen soll sie, die Wiener Brücke, dass du, Mädchen, nicht immer über sie zu den betrunkenen Gadsche gehen kannst.¹⁴

Es ist eines von den sogenannten *loke ğila*, den langsamen Liedern. Diese haben bei den Lovara die Funktion, Ereignisse festzuhalten, zu beschreiben und zu überliefern. Dies geschieht mit ganz bestimmten Textformeln, es ist aber auch viel Improvisation involviert. Der melodische Bau ist charakteristisch, so wie der verhauchte Schlussston. Es geht hier um einen Burschen, der im Gefängnis ist, darüber klagt und meint, dass seine Frau ihn betrügt. Und deswegen soll auch die Brücke einstürzen, über die seine Frau immer zu den betrunkenen Gadsche geht. Statt *Bečesko podo* (Wiener Brücke) kann natürlich auch eine andere Brücke eingesetzt werden. Ruža lebt in Wien und sang deshalb immer

¹⁴ Ursula Hemetek, *Amare ğila – Unserer Lieder*. Ruža Nikolić-Lakatos. Eine Dokumentation der Lovaraliedkultur am Beispiel der Familie Nikolić-Lakatos. Tondokumente zur Volksmusik in Österreich, Vol. 4, hg. Rudolf Pietsch, CD mit Beiheft, Wien 1994, zweite Auflage Wien 1998.

von der Wiener Brücke. Bekanntlich stürzte im Jahre 1976 die Reichsbrücke wirklich ein. Seither heißt es bei den Roma scherzhaft, dass Ruža mit ihrem Lied die Brücke zum Einstürzen gebracht hat.

Ich lernte, dass hinter einem solchen Text eine Lebensphilosophie, die Geschichte eines Volkes, ein ganzes Universum stehen kann. Ich begann zu verstehen, warum mich das Lied beim erstmaligen Hören im Film nicht mehr losgelassen hat. Diesem Stil ist eine große Expressivität eigen und manchmal vermitteln sich auch Inhalte über Melodie und Singstil, ohne dass man den Text versteht; ich habe das öfter erlebt. Aber insbesondere liegt es an Ružas individueller Art zu singen.

Ich lernte auch viel über die Gesamtzusammenhänge. Die Lovara sind eine jener verschiedenen Roma-Gruppen, die in Österreich leben, und sie waren ursprünglich Pferdehändler. Ich lernte, dass jede dieser Gruppen eine andere Variante des Romanes spricht, sich mit anderen Musikstilen identifiziert, andere Traditionen hat und dass die Vielfalt und Heterogenität ein Merkmal des Volkes der Roma ist.

In Österreich leben Angehörige verschiedener Gruppen, die zu unterschiedlichen Zeitpunkten zugewandert sind. Dieter W. Halwachs¹⁵ gibt in Form einer Tabelle einen Überblick über Zuwanderungszeit, Auswanderungsland und Lebensraum von fünf der wichtigsten Gruppen im Jahre 1999.

	SINTI	BGLD-ROMA	LOVARA	KALDERAŠ	ARLIJE
Emigrationsland	S-Deutschland Tschechien	Ungarn	Ungarn Slowakei	Serbien	Mazedonien Kosovo
Immigrationsland	um 1900	ab 15. Jhdt.	2. Hälfte 19. Jhdt./ 1956	ab 1960er- Jahre	ab 1960er- Jahre
Siedlungsraum	primär Städte	Burgenland oöst. Städte	primär Raum Wien	Raum Wien	Raum Wien

Die Sinti kamen aus Süddeutschland und Tschechien nach Österreich, und zwar um 1900. Ihre traditionellen Berufe waren das Schaustellergewerbe (Zirkus), die Musik, aber auch die Steinbearbeitung. Sie sind eine sehr abgegrenzte und eigenständige Gruppe, die besonders auf Einhaltung bestimmter Tabuvorschriften Wert legt. Ihre Romanes-

¹⁵ Dieter W. Halwachs, Romani in Österreich, in: Dieter W. Halwachs/Florian Menz (Hg.), Die Sprache der Roma, Klagenfurt 1999, S. 112–147, Tabelle S. 115.

Variante weist durch den langen Aufenthalt (länger als 600 Jahre) im deutschsprachigen Raum viele deutsche Lehnworte auf. Der Sinti- oder Zigeuner-Jazz ist, neben Liedern in Romanes, die identitätstragende Musik dieser Gruppe.

Die Burgenlandroma kamen ab dem 15. Jahrhundert vorwiegend aus Zentralungarn (ab 1921 Burgenland) in ihr heutiges Siedlungsgebiet. Ihre traditionellen Berufe waren Metallarbeiter (Schmiede), Scherenschleifer sowie Musiker. Ihre Romanes-Variante ist das Burgenlandroman, der prägende Musikstil die sogenannte ungarische Zigeunermusik.

Für die Zuwanderung der Lovara finden sich erste Belege aus den 80er-Jahren des 19. Jahrhunderts. Vor der NS-Zeit lebten viele Lovara-Familien im Burgenland, die Überlebenden und ihre Nachkommen ließen sich vor allem im Großraum Wien nieder. Sie waren vorwiegend als Pferdehändler tätig, jedoch konnten sie während und nach dem Zweiten Weltkrieg nicht mehr von diesem Gewerbe leben. Eine zweite Gruppe Lovara kam 1956 während des sogenannten „Ungarnaufstandes“ nach Österreich.

Die Kalderaš immigrierten ab den 1960er-Jahren im Zuge der „Gastarbeiterbewegung“ aus Serbien nach Österreich; eine Mehrheit lebt heute in Wien. Sie arbeiteten vor allem in der Metallbearbeitung, insbesondere als Kupferschmiede. Deren Romanes-Variante ist die am besten dokumentierte, weil noch viele kompetente Sprecher zur Verfügung stehen. Musik und Bräuche dieser Gruppe sind stark vom serbischen Einfluss geprägt, woran auch der gemeinsame serbisch-orthodoxe Glaube einen Anteil hat.

Die Arlije kamen aus Mazedonien, ebenfalls im Zuge der „Gastarbeiterbewegung“, und haben ein muslimisches Glaubensbekenntnis. Ihre Romanes-Variante ist vom Türkischen geprägt, auch die Musik weist diesen Einfluss auf. Sie leben im Raum Wien.

Ich lernte diese verschiedenen musikalischen Welten mit der Zeit kennen und dokumentierte Hochzeiten der Kalderaš, arbeitete mit Zipflo Weinrich, einem Vertreter des Sinti-Jazz und mit Adolf Papai aus dem Burgenland, der mit seinem Ensemble die ungarische Zigeunermusik spielte.

Ich begegnete auch RomamusikerInnen, die keine Romamusik spielten, sondern z. B. Jazz, Soul oder deutsche Schlager. Bei einer burgenländischen Romahochzeit, die ich dokumentierte, war z. B. der volkstümliche Schlager „Herzlein, du sollst nicht traurig sein“ das meist gesungene Lied.

Ich lernte auch Romedijs Mungenast kennen, den Tiroler Jenischen, der damals viel in Romakreisen verkehrte. Später durfte ich auch seine Lieder aufnehmen.

Ich lernte über die Geschichte, über die Verfolgung und Vernichtung im „Dritten Reich“, und mir wurden die Augen geöffnet über die Vorurteile und die massive Diskri-

minierung bis heute, unter denen Roma und Jenische gemeinsam leiden. Ich erlebte die Vorurteile und die Diskriminierung auch durch Reaktionen meines beruflichen Umfeldes. Wenn ich begeistert von meinem neuen Forschungsfeld berichtete, begegnete ich oft zweifelnden Blicken und es ging so weit, dass ich gefragt wurde, ob ich nicht Angst hätte, mit „solchen Leuten“ zu kommunizieren, schließlich wüsste jeder, dass Zigeuner stehlen und kriminell sind.

Dies forderte mein Gerechtigkeitsempfinden heraus und ich begann, mir Strategien zurechtzulegen, um die Ethnomusikologie im Sinne der Betroffenen einzusetzen. Wir nennen diese Richtung im Fach heute „Angewandte Ethnomusikologie“.

Angewandte Ethnomusikologie

Maureen Loughran sieht angewandte Ethnomusikologie „as a philosophical approach to the study of music in culture with social responsibility and social justice as guiding principles“.¹⁶

Es geht also um soziale Verantwortung und soziale Gerechtigkeit. Weder diese Definition noch die Bezeichnung an sich existierten damals in der ethnomusikologischen Literatur. Was nicht heißt, dass es nicht anwendungsorientierte Zugänge im Fach gab. 1989 war mit der Gründung des ersten Romavereins in Oberwart auch eine politische Bewegung der Roma entstanden. Und das Heraustreten aus dem Verborgenen war damit vorprogrammiert sowie auch das Verstanden-werden-wollen, zumindest bis zu einem gewissen Grad. Die Roma strebten die Anerkennung als österreichische Volksgruppe an. Allerdings war dafür – laut Volksgruppengesetz von 1976 – u. a. der Nachweis eines eigenen „Volkstums“ notwendig. Der Wissensstand über die Romakultur in der Öffentlichkeit war äußerst gering, deshalb schien es angebracht, in diese Richtung zu arbeiten. Und die musikalische Welt, die sich mir soeben eröffnet hatte, schien dafür sehr geeignet.

Ich begann, gemeinsam mit Mozes Heinschink und Ilija Jovanović¹⁷ an öffentlichen Präsentationen von Romakultur zu arbeiten. Die großen Events, die wir veranstalteten,

16 Maureen Loughran, „But what if they call the police?“ Applied Ethnomusicology and Urban Activism in the United States, in: Applied Ethnomusicology. Musicological Annual, hg. von Svanibor Pettan, 44, 1 (2008), S. 51–66, hier S. 52.

17 Mehr Information zu dieser großen Persönlichkeit der Romabewegung im Nachruf auf Ilija Jovanović: Ursula Hemetek, „Meine Heimat ist dort wo ich bin“ Ilija Jovanović 1950–2010, in: Stimme. Zeitschrift der Initiative Minderheiten, 78 (2011), S. 24.

hießen: „Ausnahmsweise Zigeuner“ 1990, „Volk ohne Rechte“ 1991 und „Roma Mythos und Wirklichkeit“ 1994. Ich wurde zur Roma-Aktivistin und es ging mir und den anderen darum, durch die öffentliche Wahrnehmung von Romakultur Vorurteile und Diskriminierung abzubauen, also soziale Verantwortung wahrzunehmen und gegen soziale Ungerechtigkeit aufzutreten. Wir wollten die Romabewegung unterstützen, kooperierten zunächst mit dem ersten Romaverein in Oberwart und gründeten dann den Wiener Romaverein Romano Centro.

Ich kann nicht im Einzelnen darauf eingehen, was die Inhalte der Veranstaltungen waren, jedenfalls war Musik immer ein wichtiger Bestandteil. Sie waren gut besucht und bekamen große öffentliche und mediale Aufmerksamkeit. Insofern haben sie sicher etwas bewirkt.

Wenn man sich heute die damals verwendeten Plakate anschaut, kann man allerdings nicht anders als kritisch dazu stehen, besonders das erste ist von Klischees geprägt.



Plakat zur ersten Roma-Kulturpräsentation in Wien 1990

Bildnachweis: Plakatentwurf: Herman Hemetek, Photomotiv: Eva Davidová

Es zeigt ein tanzendes Zigeunermädchen, die Grundlage war die Photographie einer Ethnologin. Aus heutiger Sicht ist dies politisch völlig unkorrekt, außerdem eine klare Ethnisierung.

Für mich waren diese Veranstaltungen Möglichkeiten, mit vielen MusikerInnen zu arbeiten und zu diskutieren, was sie als „ihre“ Musik betrachten und was auf der Bühne präsentiert werden sollte. Außerdem war es eine Möglichkeit, den MusikerInnen eine Kooperation anzubieten, die für beide Seiten fruchtbringend sein konnte, denn es handelte sich um bezahlte Auftritte. Unsere Auswahl der Musikstile basierte auf den sogenannten „traditionellen Stilen“, auf ethnischer Musik. Ich suchte nicht jene Sänger auf, die „Herzlein“ als ihre Musik betrachteten oder die Soul spielten, sondern SängerInnen wie Ruža, die noch die „alten“ Lieder sangen. Es war die Differenz, die im Vordergrund stand, die ethnische Besonderheit. Ich würde das heute als Ethnisierung und Kulturalisierung einer Minderheit betrachten und wahrscheinlich vieles anders machen. In der damaligen politischen Situation war diese Vorgangsweise vielleicht notwendig und wurde von den Roma selbst mitgetragen, weil die Gesellschaft und die Politik ethnische Marker für die Anerkennung als Volksgruppe erwartete.

Ruža Nikolić-Lakatos ist heute eine bekannte Romasängerin, die bei vielen Festivals auftritt und auch schon mehrfach in Innsbruck gastiert hat. Bis Ende der 1980er-Jahre hatte sie allerdings immer nur für Roma gesungen, meist bei Familienfesten. Der Film war eine Ausnahme gewesen. Als ich sie 1989 bat, bei einer öffentlichen Veranstaltung, die ich kuratierte und moderierte, mit ihren traditionellen Lovara-Liedern aufzutreten, lehnte sie ab. Ceija Stojka sang damals im offiziellen Programm und Ruža und Mišo waren im Publikum. Mišo beschreibt in einem seiner Bücher die folgenden Szenen so:

Die Veranstaltung begann, Ceija sang mehrere Lieder, einige mit, einige ohne Begleitung. Da ich zwei oder drei Krügel Bier getrunken hatte, bekam ich Mut und sagte zu Ruža, dass sie noch besser singen kann und deswegen soll sie auch singen heute, nur zwei Lieder, ein langsames und ein schnelles, zu dem ihr Bruder und ihre Cousine tanzen könnten. Ruža lehnte noch immer ab, aber ich bestand darauf und schließlich ging sie doch zur Frau Uschi und sagte ihr, dass sie bereit sei, etwas zu singen. Diese war froh darüber (...)¹⁸

18 Mišo Nikolić, Landfahrer. Auf den Wegen eines Rom, Klagenfurt 2000, S. 132.

Der Auftritt wurde ein großer Erfolg und damit begann die öffentliche musikalische Karriere Ružas.

Fazit

Ich sehe diese Aktivitäten heute zum Teil kritisch. Wir ForscherInnen haben einen Anteil daran, wie sich Communities musikalisch identifizieren, wir beeinflussen das „Feld“ durch unsere Fragen, Aufnahmen und Publikationen und die Frage, ob wir nicht damals gewissermaßen Tradition und Ethnizität der Roma „miterfunden“¹⁹ haben, ist offen. Was ich inzwischen gelernt habe, ist, den individuellen musikalischen Ausdruck als solchen wahrzunehmen und mir nicht kollektive Interpretationen anzumaßen. Ich arbeite nach wie vor mit Ruža zusammen, verschaffe ihr Auftritte und bitte sie, meinen Studierenden etwas zu vermitteln. Diese Begegnungen sind meist sehr eindrucksvoll für die Studierenden und oft auch der erste persönliche Kontakt mit Roma. Außerdem ist es eine Freundschaft geworden.

Begonnen hat das alles mit dem Film „Ihr werdet uns nie verstehen“. Ich lerne immer noch von Ruža, und sie vielleicht von mir. Wir kommunizieren schon lange nicht mehr ausschließlich in den Rollen von Forscherin und Gewährsperson. Und auf dieser menschlichen Ebene verstehe ich Ruža. Was sie mit ihren Liedern ausdrücken möchte, habe ich inzwischen auch verstanden, weil ich den gesamten Entwicklungsprozess hautnah miterlebt habe. Ich glaube auch, ihre Lieder zu kennen, und ich habe versucht, mit den Mitteln der Ethnomusikologie zu verstehen, wie diese Musik gebaut und gemeint ist, was ihre Funktion ist. Aber mein Verstehen verbleibt in einem begrenzten Rahmen und ich maße mir nicht mehr an, „die Roma“ verstehen zu wollen. Also hat Herr Weinrich zum Teil recht behalten, aber die persönliche Beziehung zu Ruža und zu anderen Roma hat es mir ermöglicht, in einen Prozess des Lernens einzutreten, der bis heute andauert und der nach wie vor spannend ist.

19 „erfunden“ bezieht sich auf Eric Hobsbawms und Terence Rangers Buch „The Invention of Tradition“, insbesondere auf die Einleitung: Eric Hobsbawm, Introduction: Inventing Traditions, in: *The Invention of Tradition*, hg. von Eric Hobsbawm/Terence Ranger, o. O. 1983, S. 1–14. Außerdem hat der Ethnomusikologe Timothy Cooley in seinem Buch „Making Music in the Polish Tatras“ sehr eindrucksvoll die „Erfindung“ der Ethnizität der Goralen in der Hohen Tatra beschrieben: Timothy J. Cooley, *Making Music in the Polish Tatras. Tourists, Ethnographers, and Mountain Musicians*, Bloomington 2005.

