

Ursula Hemetek

## Das „Eigene“ und das „Fremde“ anhand des Minderheitenschwerpunkts des Instituts für Volksmusikforschung und Ethnomusikologie

An unserem Institut existiert seit nunmehr 13 Jahren ein Schwerpunkt in Forschung und Lehre, der sich mit der Musik von Minderheiten in Österreich beschäftigt. Der Begriff Minderheit ist weit gefasst und schließt sowohl die sog. „autochthonen“ Gruppen als auch die Zuwandererkulturen ein. Da er an einem Institut entstand, das sich seit seiner Gründung primär mit Volksmusikforschung beschäftigt hat, und u.a. durch die Minderheitenforschung eine Erweiterung seines Arbeitsradius in Richtung Ethnomusikologie erfahren hat, war die Definition der beiden Forschungsrichtungen speziell beim Minderheitenthema von Anfang an Gegenstand von Reflexionen und Diskussionen. Ob die These, dass sich Volksmusikforschung mit dem „Eigenen“ und Ethnomusikologie mit dem „Fremden“ befasst tatsächlich haltbar ist, wird im Folgenden reflektiert.

Vorauszuschicken ist, dass man Eigenes und Fremdes von vielen Standpunkten aus interpretieren könnte. Grundsätzlich denke ich, dass jede Feldforschungssituation, egal wo, uns mit etwas Neuem konfrontiert, das verschiedene Stufen der Fremdheit hat, je nachdem inwieweit die Annäherung bereits erfolgt ist. Ganz zu „eigen“ macht man sich das Erforschte wohl nie und die Rolle als Forscher erfordert sicher eine gewisse outsider-Position. Aber das nur am Rande. Denn in der Debatte um Volksmusikforschung und Ethnomusikologie geht es meist um etwas Anderes, wenn von Eigenem und Fremdem die Rede ist, zumindest meiner Wahrnehmung nach: es wird meist kollektive Ethnizität gemeint, auch Nationalität, das Territorium spielt eine Rolle und die musikalische Sozialisation in einem bestimmten System wird als Ausgangspunkt für das Eigene genommen. Was außerhalb liegt, ist fremd. Also wir Österreicher nehmen die österreichische Kultur als die Eigene wahr und alles andere als fremd. Und was ist z.B. mit der Studentin Laura Bradley, deren Vater aus England stammt, Sitar spielt, weshalb sie mit indischer Musik aufgewachsen ist, die an unserer Universität Gitarre studiert und die Österreicherin ist? Musikalisch sozialisiert in mindestens zwei Systemen, Muttersprache Englisch und Deutsch, österreichische Staatsbürgerschaft? Was ist für sie das Eigene?

Ich habe deshalb das „Eigene“ und das „Fremde“ bewusst in Anführungszeichen gesetzt, weil die Begriffe so, in der angesprochenen Konnotation, heute nicht mehr haltbar sind. Dahinter steht gewissermaßen ein holistischer Kulturbegriff, Kultur als Ausdruck von Ethnizität, statisch und klar abgegrenzt, der noch dazu ein klar abgegrenztes Wir gegenüber dem Rest der Welt voraus setzt. Dass das heute in der Wissenschaft generell nicht mehr so gesehen wird, entnehmen wir einer großen Zahl von Publikationen, u.a. auch aus unserem Fach. Hybride Identitäten – auch musikalisch – sind an der Tagesordnung und „imagined communities“ (Anderson 1983) und „invented traditions“ (Hobsbawm 1983) sind Begriffe mit denen auch die Ethnomusikologie arbeitet, auch wenn sie aus anderen Wissenschaftsdisziplinen stammen. Aber ebenfalls unklar oder zumindest vieldeutig sind die Begriffe Volksmusikforschung und Ethnomusikologie. Die Definitionen des Forschungsgegenstandes sind vielfältig und äußerst unterschiedlich. Martin Greve (2002) z.B. meint mit dem Forschungsgegenstand der Musikethnologie außereuropäische, nicht-westliche Kunstmusik. Max Peter Baumann hingegen sagt: „Eine Eingrenzung des Begriffes „Ethnomusikologie auf außereuropäische Kulturen wird hier von vornherein nicht in Erwägung gezogen, setzte sie doch in ethnozentrischer Perspektive das europäische Musikverhalten als grundlegend andersartig voraus“ (1976:18). Er nimmt eine Einschränkung des Faches über die Begriffe „Theorielosigkeit“ der usuellen Musik im Gegensatz zur „Theoriebezogenheit“ der

artifiziellen Musik vor (Baumann 1976:17). Bruno Nettls Definition ist sehr weit gefasst, weil er das Fach danach definiert, was seine Vertreter im Laufe der Geschichte getan haben. Bruno Nettl (1975:11):

1. "The study of non-Western and folk musics.
2. the study of music outside one's own culture
3. the study of music in oral tradition
4. the study of music in culture or as culture
5. the study of contemporary musical cultures
6. the comparative study of musical cultures"

Daraus abgeleitet (Nettl 1983: 358):

"Ethnomusicology as the comparative study of musical systems, as the study of music in culture, as the result of field research, and as the comprehensive study of all sorts of music and musical phenomena."

In den beiden letzten Definitionen ist die Volksmusikforschung, Baumann nennt sie Volksliedforschung, eingeschlossen. Und das finde ich auch sinnvoll.

Dann wäre Volksmusikforschung eine untergeordnete Disziplin zur Ethnomusikologie, die sich mit einer ganz bestimmten Gattung beschäftigt. Denn Volksmusikforschung verwendet eine musikalische Kategorie, eine Gattung, als Bezeichnung der Disziplin, d.h. sie wählt einen Forschungsgegenstand als Fachbezeichnung. Das setzt nun wiederum voraus, dass man definiert, was Volksmusik sei. Aber diese Definitionsansätze füllen viele Bände und sind keineswegs eindeutig. Ich verweise nur z.B. auf Hermann Fritzs Aufsatz im Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerks (Fritz 1993).

Man könnte aber trotzdem sagen: die Volksmusikforscher sind jene, die sich mit der Gattung Volksmusik – mit wechselnden Definitionen - beschäftigen. Dazu kommt aber noch – und das hat mit der Fachgeschichte zu tun und mit den überlagernden Nationalismen, dass es die Volksmusik des eigenen Landes ist, die „eigene“ Volksmusik.

Die Volksmusikforscher nach dieser Definition heißen z.B. im ehemaligen Jugoslawien Ethnomusikologen. Wenn man in Banja Luka Ethnomusikologie studiert, beschäftigt man sich vor allem mit serbischer Volksmusik und das Institut für Ethnomusikologie der slowenischen Akademie der Wissenschaften beschäftigt sich ausschließlich mit slowenischer Volksmusik oder Volksmusik in Slowenien. Als Svanibor Pettan, Ethnomusikologe aus Ljubljana, eine Dissertation über die Romamusk im Kosovo in Ljubljana schreiben wollte, sagte man ihm, er solle doch slowenische Volksmusik sammeln, es gäbe noch so viel zu tun in Slowenien und noch so viele unerforschte Dörfer. Er musste in die USA gehen, um sein Doktorat zu machen.

Die Kategorien des „Eigenen“ im nationalen Sinne und des „Fremden“ sind also in der Praxis doch noch nicht so überholt. Und wenn ich zu Anfang gesagt habe, sie wären nicht mehr haltbar, so gilt das für den wissenschaftlichen Diskurs, nicht aber für die gesellschaftspolitische Praxis. Volksmusik als nationales Symbol wird nach wie vor konstruiert und instrumentalisiert, immer noch als Ausdruck der „Volksseele“ gehandelt, zum Beweis einer nationalen Identität herangezogen, als Mittel der Abgrenzung und der Repräsentation verwendet. Und jene, die wissenschaftlich dazu die Basis liefern, können sich sowohl Ethnomusikologen als auch Volksmusikforscher nennen.

Ich möchte mit diesen Gedankensplittern, die jeglicher Vollständigkeit entbehren, nur demonstrieren, dass die Definitionsvielfalt des Faches groß ist, von regionalen Forschungs- und Lehrtraditionen abhängt und immer auch mit gesellschaftspolitischen Realitäten zu tun hat.

Dies als Voraussetzung dafür, was ich im Folgenden auszuführen gedenke, und was auch nur als Denkanstoß zu sehen ist. Gelöst habe ich das Problem, wohin die musikalische Minderheitenforschung in Österreich gehört, nämlich nicht. Vielleicht liegt es daran, dass solch eindeutige Zuordnungen auch nicht sinnvoll sind. Die Idee von der „Schnittstelle“, wie in der Einladung zu dieser Veranstaltung angesprochen, ist viel versprechender.

Ich gehe von meinen Erfahrungen als Studentin aus, weil mich die natürlich in meiner fachlichen Entwicklung geprägt haben:

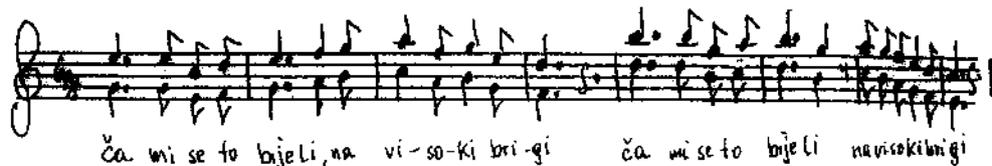
Was für mich als Studentin der vergleichend-systematischen Musikwissenschaft, Teilgebiet Ethnomusikologie bei Franz Födermayr an der Universität Wien so faszinierend war, war die Tatsache, dass man mir vermittelt hat, Musik grundsätzlich als Phänomen im kulturellen Kontext wahrzunehmen und nicht zu bewerten. Kategorien wie „echt“ und „unecht“, „wertvoll“ und „schlecht“, „authentisch“ und „verfälscht“ – in der österreichischen Tradition der Volksmusikforschung damals durchaus üblich - waren kein Kriterium. Es ging darum, jede Musik in ihrem Bedeutungszusammenhang, in ihrer Funktion wahrzunehmen. Eine Einschränkung auf bestimmte ethnische Traditionen oder Stile bestand selbstverständlich nicht, d.h. alle Musik der Welt stand mir offen. Eine Abgrenzung bestand nur zur historischen Musikwissenschaft. Aber diese war mehr methodisch zu sehen und betraf nicht die Musikgattungen an sich. Helen Myers sagt einmal so schön, im Zusammenhang mit Werturteilen: „So ethnomusicologists....find their place of pride as the great egalitarians in musicology“ (Myers 1992: 16).

Ich hätte mit solchen Bewertungen bei meiner damaligen Feldforschung auch wenig anfangen können. Mein Dissertationsthema waren Hochzeitslieder in Stinatz, einer kroatischen Gemeinde des südlichen Burgenlandes (Hemetek 1987). Bei so einer Hochzeit ist die musikalisch-stilistische Palette sehr groß. Diese reicht z.B. von „Ganz in weiß“ von Roy Black über eine umgesungene Version von La Paloma in kroatisch, Schlager aus Kroatien, Totenliedern, Liebesliedern, Tanzliedern aus der regionalen Tradition, zweisprachigen Liedern bis zum Lied von den 12 heiligen Zahlen.

Sich all diese musikalischen Äußerungen, die alle ihre Funktion haben, genau anzuschauen, nicht von vornherein etwas auszuschließen, war der ethnomusikologische Zugang, den man mir vermittelt hat. Der Zugang der Volksmusikforschung, in dem Fall der kroatischen Ethnomusikologen, war – wie ich bald herausfand – mit ganz wenigen Ausnahmen, wie z.B. Jerko Bezić - ein anderer: nämlich nur das wahrzunehmen, was „kroatisch“, „alt“ und „wertvoll“ war. So schreibt z.B. Martin Meršić, der zusammen mit Vinko Žganec 1964 eine wichtige, nach wissenschaftlichen Prinzipien aufgearbeitete Liedsammlung der burgenländischen Kroaten herausgegeben hat: „Glavni moj cilj je bio, da saberem naše hrvatske napjeve. Zato sam izostavio mnoge takove jačke, ke imaju madjarski ili nimški napjev“ (Mein Hauptziel war, dass ich unsere kroatischen Lieder sammle. Deshalb habe ich viele Lieder weggelassen, die ungarische oder deutsche Melodien haben) (Meršić/Žganec 1964:V). Durch eine solche Vorgehensweise wurde ein Bild erzeugt, von einer national-kroatischen Bastion im Burgenland, einer Minderheitenkultur, die sich über Jahrhunderte im Kampf gegen die Assimilation erhalten hat. Das ist aber nun nachweislich ein einseitiges und falsches Bild.

Als ein Beispiel sei La Paloma herausgegriffen, das übrigens in der genannten Liedsammlung nicht vorkommt:

## Ča mi se to bijeli - Stinatzter Hochzeitslied



Text:

1. Ča mi se to bijeli  
na visoki brigi

2. Kad bi snigi bilbi  
davno b'otcurila

3. Ka' b' labudi bili  
davno b'otletili

4. A to je moj mili  
vo bijeloj košulji

5. Va bijeloj košulji  
ku sam mu šivala

6. Kad sam ju šivala  
jako se smijala

7. Kad dam ju davala  
prečlejne plakala

8. Ne plači se mila  
Ča košulju daješ

9. Nek placi se mila  
kad na vojnu projdem

10. Kad na vojnu projdem  
nigdar najzad dojdem.

Freie Übersetzung:

1. Was ist das Weiße da oben in den Bergen?

2. Wenn es Schnee wäre, dann wäre er schon längst weggetaut.

3. Wenn es Schwäne wären, dann wären sie schon längst weggeflogen.

4. Es ist mein Liebster im weißen Hemd.

5. Im weißen Hemd, das ich genäht habe.
6. Als ich es nähte, habe ich gelacht.
7. Als ich es ihm schenkte, habe ich bitterlich geweint.
8. Weine nicht, Liebste, weil du mir das Hemd schenkst.
9. Weine, Liebste, weil ich einrücken muß.
10. Weil ich einrücken muß und nie mehr zurückkomme.

Die musikalische Grundlage ist "La Paloma", eine Habenera, komponiert von Sebastián Yradier (1809-1865), einem Spanier, der teils in Madrid, teils in Paris lebte, aber auch Reisen nach Kuba unternahm. Er schrieb es wahrscheinlich zwischen 1859 und 1862, während eines Kuba-Aufenthalts (ich danke Helmut Brenner für wichtige Hinweise). Das Original darf ich als bekannt voraussetzen. Angemerkt sei, daß es im 2/4 Takt steht und melodisch natürlich Unterschiede zur Stinatzter Version aufweist. Wie es ins Burgenland zu den Kroaten gekommen ist, läßt sich derzeit nicht belegen. Es wäre aber durchaus möglich, daß die Verbreitung über die Blasmusik geschah. Bernhard Habla gibt als ersten Beleg das Jahr 1896 an, als La Paloma als „spanisches Lied (Serenade) für Harmoniemusik im Verlag Hoffmann's Wwe. aufscheint. Es ist auch in der Volksliedsammlung von Jakob Dobrovich (1964:9) aufgenommen, ebenfalls als "Ča mi se to bijeli". Musikalisch interessant dabei ist, daß es nun in der austerzenden 2-stimmigkeit, einem musikalischen Charakteristikum des Burgenlandes realisiert wird und außerdem im 6/8 Takt steht.

Es wird in dieser Variante mündlich tradiert - obwohl der Komponist des Originals bekannt ist - und hat einen Text, der in burgenländisch-kroatisch gesungen wird. Dieser lehnt sich in den Anfangszeilen inhaltlich an die "Hasanaginica" - eine bosnische Ballade - an und zwar an eine Nachdichtung von Johann Wolfgang von Goethe:

"Was ist Weißes dort am grünen Walde?  
Ist es Schnee wohl oder sind es Schwäne?  
Wär' es Schnee, er wäre weggeschmolzen,  
Wärens Schwäne, wären weggeflogen" ....

(Johann Wolfgang von Goethe, im 8. Band Schriften, Vermischte Gedichte, 1789)

Es ist jedoch nur dieser Anfang übernommen, in der Hasanaginica folgt eine ausführliche Schilderung eines tragischen bosnischen Frauenschicksals. In der Stinatzter Fassung findet sich der Bezug zum realen Leben eines burgenländischen jungen Paares wahrscheinlich vor dem Ersten Weltkrieg oder in der Zwischenkriegszeit: es geht um den Liebsten, der einrücken muß. Also handelt es sich vom Textinhalt her um ein Rekrutenlied.

Das Lied hat bei der Stinatzter Hochzeit einige wichtige Funktion, es wird von Befragten eindeutig als "Hochzeitslied" charakterisiert und auch tatsächlich bei Hochzeiten viel gesungen. Es tritt in der Klusenschen "Primärfunktion" auf, es dient der Unterhaltung und Kommunikation beim Singen am Tisch.

Die austerzende 2stimmigkeit und der 6/8 Takt, dem die Melodie angeglichen wurde - durch Umsingen -, sind, wie gesagt, regional-musikalische Eigenschaften des burgenländischen Raumes.

Es finden sich also die verschiedensten kulturellen Einflüsse, die alle zusammen Ausdruck in einer spezifisch burgenländisch-kroatischen Regionalkultur finden. Ob das Volksmusik ist oder nicht, hängt von den jeweiligen Definitionen ab.

Es gibt eine Vielzahl von Beispielen für solche Akkulturationsprozesse, die für Minderheitenkultur typisch sind. Musikalische Minderheitenidentitäten sind immer multiple, Mehrfachidentitäten. Deshalb löst sich hier auch der Gegensatz zwischen hier österreichische Volksmusik – das Eigene – und dort kroatische Musik – das Fremde von vornherein auf, nämlich auch musikalisch-stilistisch belegbar.

Um dies zu belegen, ist die Einordnung des musikalischen Phänomens notwendig, und dazu muss man das musikalische Bezugssystem kennen, in diesem Fall mehrere Bezugssysteme. Die Bezugssysteme - bei den Burgenlandkroaten kroatische, ungarische und burgenländisch-deutsche traditionelle Musik -, wurden von Volksmusikforschern beschrieben, die ihr Bezugssystem genau kennen und auch die Sammlungen geliefert haben, in denen diese Melodien belegt sind. Volksmusikforscher nach meiner Auffassung sammeln nämlich sehr oft, und liefern dadurch u.a. die Nachschlagwerke, die die obigen Mehrfachzuordnungen überhaupt erst möglich machen. Also wäre die Volksmusikforschung ein wesentliches Referenzsystem zur Einordnung der Musik von Minderheiten.

Das betrifft allerdings nur jene Melodien, die der Volksmusik zuzuordnen sind, z.B. für Ganz in Weiß und die kroatischen Schlager gelten natürlich wieder andere Zuordnungskriterien, die in der Populärmusikforschung liegen.

Es ist also von vornherein eine Vielfalt an musikalischen Bezugssystemen in die Bewertung eines zunächst wertfrei erstellten Repertoires einzubeziehen, die den Radius der Volksmusikforschung übersteigt.

Bis jetzt war nur von rein musikalischen Komponenten die Rede. Doch es geht um „music in culture“, wie das bereits bei Merriam (1964) steht. Das Thema Hochzeit, Hochzeitsbrauch, legt nahe, die Ethnologie einzubeziehen und zwar kroatische, ungarische und deutsche Traditionen. Nicht zu vergessen ist die soziologische und politische Komponente der burgenländisch-kroatischen Musik, nämlich deshalb, weil die Burgenlandkroaten selbst diese Musik als politisches Mittel benutzen, als Marker und Beweis ihrer ethnischen Identität, als Beweis, daß sie anders „fremd“ sind. Aber gleichzeitig sind die Burgenlandkroaten moderne Burgenländer in Österreich, gehören den verschiedensten Berufsgruppen an, haben ganz unterschiedliche soziale Identitäten, wie die anderen Burgenländer auch. Sie heben in manchen Zusammenhängen dieses eine ethnische Merkmal hervor, um sich abzugrenzen und sind selbstverständlich gleichzeitig Teil der österreichischen Gesellschaft. All dies ist in eine umfassende Betrachtung des Phänomens „Musik der Burgenlandkroaten“ einzubeziehen. Es ist also nicht bloß die Vielfalt an musikalischen Bezugssystemen, sondern auch die multidisziplinäre und die gesellschaftspolitische Komponente, die bei der Minderheitenforschung an Bedeutung gewinnt.

Um dieser Vielfalt gerecht werden zu können, denke ich, daß es einen methodischen Zugang braucht, der nach vielen Seiten hin offen ist. In der Feldforschung selbst, also im Gewinnen des Primärmaterials aber auch im Umgang mit und der Auswertung desselben.

Wo dieser offene Zugang zu finden ist, ob in der Volksmusikforschung oder der Ethnomusikologie, dazu möchte ich die Meinung des bereits oben genannten Svanibor Pettan zitieren. Er stellt in einem seiner Aufsätze der bezeichnenderweise „The Others from Within“ (Pettan 2001) heißt, die konservative Volksmusikforschung einer modereneren Ethnomusikologie gegenüber. Sein Hauptansatz dabei ist methodischer Natur, und eng mit der performance verbunden, denn es geht um Romamusiker im Kosovo:

“Dispersed all over the world, having no nation-state of their own, and even lacking a strong sense of belonging to a national (Gypsy) body, Gypsies seem to personify conditions that are as far as possible removed from conditions a (conservative) folk music researcher would wish for his or her own ethnic group. Gypsy musicians do not perform one “Gypsy folk music” and even do not necessarily distinguish between own and adopted music” (Pettan 2001:132).

Wenn wir die Romamusik in Österreich betrachten, finden wir Parallelen. Es vervielfältigen sich die oben angesprochenen Bezugssysteme. Was abgeht ist jegliche mögliche nationale Zuordnung, weil Roma nirgends auf der Welt ein eigenes Land haben, in fast allen Ländern der Welt leben, und in völlig verschiedenen Stilen musizieren.

Die folgende Tabelle führt als Beispiel die Heterogenität der Roma in Österreich an und gibt Herkunftsland, Siedlungsraum und Ansiedlungszeitpunkt wieder. Sie erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit und soll nur der Orientierung dienen. Kommentare finden sich u.a. bei Halwachs 1999 oder Hemetek 2001.

	SINTI	BGLD.-ROMA	LOVARA	KALDERAŠ	ARLIJE
Emigrationsland	<i>S-Deutschland Tschechien</i>	<i>Ungarn</i>	<i>Ungarn Slowakei</i>	<i>Serbien</i>	<i>Mazedonien Kosovo</i>
Immigrationszeit	<i>um 1900</i>	<i>ab 15. Jhd.</i>	<i>2.Hlfte 19. Jhd. 1956</i>	<i>ab 1960er</i>	<i>ab 1960er</i>
Siedlungsraum	<i>primär Städte</i>	<i>Burgenland (oöst. Städte)</i>	<i>primär Raum Wien</i>	<i>Raum Wien</i>	<i>Raum Wien</i>

Abbildung 1  
(aus: Halwachs 1999:125)

Die Musikstile der einzelnen Gruppen sind immer geprägt vom Zuwanderungsland oder vom Gruppenstil (siehe u.a. Hemetek 1994, 1998, 2001).

Da die Roma überall Minderheit sind und waren, ergeben sich vielfältige Interferenzen mit den jeweiligen Stilen, auch mit der österreichischen Volksmusik, wie z.B. bei den Sinti (siehe Heinschink/Juhsaz 1993), oder mit der ungarischen bei den Lovara (siehe Kertész-Wilkinson 1997), oder mit serbischen oder makedonischen Regionalstilen.

Zu all diesen Stilen Beispiele zu bringen, würde definitiv den Rahmen dieses Artikels sprengen. Deshalb sei nur eines angeführt, das den Willen zur Erneuerung deutlich macht, die Konzessionen ans Publikum und somit auch einen Veränderungsprozeß veranschaulicht. Die Sängerin ist die Lovarkinja Ruša Nikolić-Lakatos, die 1956 als 12jähriges Mädchen aus Ungarn nach Österreich flüchtete, mit dem serbischen Rom Mišo Nikolić verheiratet ist, 5 Kinder hat und eine meiner wichtigsten Gewährsfrauen in der Romakultur ist (siehe auch Hemetek 1994/1998) Der musikalische Veränderungsprozeß innerhalb von 8 Jahren hat verschiedene Gründe. Einer der wichtigsten ist, dass Ruša 1989 erstmals begonnen hat, für Nichtroma zu singen und dass sich dadurch mit der Veränderung des Publikums auch eine Veränderung des Stils ergeben hat. Wenn sie früher davon ausgehen konnte, dass jedes Wort ihrer Lieder vom Publikum verstanden wurde, und die Zuhörenden auch der Kultur adäquat in einen Interaktionsprozess eintreten konnten, indem sie mit ihr in einen Dialog traten, so sitzen heute hauptsächlich Menschen im Publikum die kein Wort verstehen. Da für Ruša die Interaktion mit dem Publikum aber nach wie vor ein wichtiger Faktor einer Performance ist, musste sie Mittel und Wege finden, um diese „Unfähigkeit“ des Publikums zu überwinden. Wenn ein österreichisches Publikum mitsingen soll, dann kann das nicht in Romanes erfolgen, sondern man muss neutrale Silben verwenden. Außerdem kann man das Publikum zum Mittanzen bewegen, wenn man einen einfachen Rhythmus verwendet.

Im Folgenden sind zwei Versionen eines Liedes wiedergegeben, die erste von 1993, die zweite von 2001. Dazwischen liegt die Zeit der musikalischen „Erneuerung“ aufgrund der Anforderungen des Publikums, aber auch, weil die junge Generation, nämlich Rušas Söhne, die seit 1994 im Ensemble mitspielen, ihren Einfluss geltend machten.

Tela veš o baro  
 „alte“ Version

Te-la veš o ba-ro, e Ro-ma be-še-nas  
 e vo-ja ke-re-nas, e ša-ve khe-le-nas  
 e ša-ve khe-le-nas, še-ja ġi-la-be-nas  
 e phu-re ro-men-ge, pa-čiv si-kha-ve-nas  
 e ša-ve khe-le-nas, še-ja ġi-la-be-nas  
 e phu-re ro-men-ge, pa-čiv si-kha-ve-nas.

Gesang: Ručica Nikolić-Lakatos, Gitarre: Mišo Nikolić

Aufnahme: Ursula Hemetek, anlässlich eines Besuchs im Haus der Familie Nikolić, 1993

1. Tela veš o baro, e Roma bešenas  
 e voja kerenas, e šave khelenas  
 |: e šave khelenas, šeja djilabenas  
 e phure romenge, pačiv sikhavenas.:|
2. E cigne šavora, puranges phirenas  
 varisave ande vurdonas sovenas  
 |: e romnà bešenas, taj i jag kerenas  
 e khajnan pekenas, anglaj Rom šuvenas.:|
3. Xanas taj pijenas, e voja kerenas  
 jek avrenge šukar vorbi von phenenas  
 |: te aven baxtale, šeja taj e šave  
 save kate khelen taj i voja kerenas.:|

Freie Übersetzung:

1. Am Rande des großen Waldes lagerten die Roma. Sie unterhielten sich, die Burschen tanzten, die Mädchen sangen, und sie erwiesen den Alten Ehre.
2. Die kleinen Kinder liefen barfuss, und einige schliefen in den Wagen, die Frauen

saßen, kochten und machten Feuer. Sie brieten und servierten den Männern Hühnchen.

3. Sie aßen und tranken und bereiteten einander Freude. Sie sagten einander schöne Worte: Seid glücklich, Mädchen und Burschen, die ihr tanzt und uns Freude bereitet.

(aus Hemetek 1994/1998: 61-62)

NB 3

Tela ve□ o baro

„Modernisierte“ Version

Gesang: Ru□a Nikoli□-Lakatos, Gitarre: Mi□o Nikoli□, Rhythmusgitarre: Mischa Nikoli□, E-Baß: Sascha Nikoli□. Aufnahme: Ursula Hemetek am 3.3.2001 im Wiener Interkulttheater

Während die erste Version im Stil der loke □ila, der langsamen Lieder realisiert wird, freirhythmisch und mit langen, mit Vibrato versehenen Zeilenschlusstönen, wird in der zweiten Version ein Tanzlied daraus. 2/4 bzw. 4/4 Takt wird unterlegt, wobei die Melodie, die zwar die gleichen Tonhöhen beinhaltet, diesem Rhythmus angepasst wird. Der „beat“ wird durchgehend durch einen Synthesizer realisiert. Neu dazugekommen ist der Refrain auf „la la la la la“, der in der alten Version nicht existierte. Er ist dazu da, das Publikum aktiv singend mit einzubeziehen, und das funktioniert auch meistens sehr gut.

Diese neue Version ist durchaus kreativ gestaltet und entspricht den Anforderungen eines Publikums, das kein Wort versteht, und durch die eingängige Moll-Melodie und den bekannten 2/4 bzw. 4/4 Takt sich quasi „zu Hause“ fühlt. Für die Sängerin ist das Bedürfnis, mit dem Publikum in Interaktion zu treten, befriedigt.

Anzumerken wäre, dass Ru□a auch auf die neue Version stolz ist, weil Erneuerung und Veränderung positiv gesehen werden. Aber: wenn man das Lied in der neuen Version hört, denkt man musikalisch-stilistisch wohl kaum an traditionelle Romamusik. Deshalb wäre diese zweite Version ein Horror für einen Folkore-Veranstalter, der Romamusik in der „ursprünglichen, authentischen“ Form präsentieren will und genauso für den konservativen Volksmusikforscher, der das ethnisch Eindimensionale sucht.

Dieses Beispiel entspricht durchaus jenem Willen zur musikalischen Veränderung, jener Offenheit für das Neue, die Svanibor Pettan bei den Romamusikern im Kosovo beobachtet hat. Am Ende seines Artikels setzt er die Romamusiker und ihre Einstellung zu Veränderung und Ethnizität, also den Forschungsgegenstand, in Beziehung zum Forschertyp. Er stellt den „konservativen Volksmusikforscher“ und den „offenen, modernen Ethnomusikologen“ gegenüber und damit verbunden verwendet er die Gegensätze „Folkloreensemble“ und

„Romamusiker“. Charakteristische Einstellungen zum „Anderen“, zum „Nationalen“, aber auch die wissenschaftliche Zugangsweise sowie die Identitätskonstruktion werden schlagwortartig angeführt. Mir erscheint dieser Versuch, die Wissenschaftstradition und die Erforschten in einen direkten Zusammenhang zu setzen und ihnen gewisse Schlüsselbegriffe zuzuordnen außerordentlich mutig und interessant.

Conservative folk music researcher folklore ensemble	modern ethnomusicologist Gypsy musicians
responsibility for own national roots national self-sufficiency interest in survival of products	openmindedness towards the “other” global framework openness interest in processes: acculturation, globalization, identity construction
characteristic “we” pattern	“I”-pattern, individuality

(vgl. Pettan 2001: 132)

Nun ist diese Gegenüberstellung wohl ein wenig überzeichnet, besonders, was den konservativen Volksmusikforscher betrifft. Aus der Sicht Svanibor Pettans und besonders im Zusammenhang mit der Romamusikforschung ist der Ansatz jedoch vollkommen nachvollziehbar. Gerade ein Forschungsgegenstand, wie die Musik der Roma bringt ideologische Positionen oft in den Vordergrund, auch ungewollt. Wenn man sich mit der Musik einer Gruppe beschäftigt, die gesellschaftlich gesehen eine sehr niedrige Position und ein äußerst schlechtes Image hat und sich noch dazu (musikalisch) nicht „national“ zuordnen lässt, da stößt man schon auf interessante Reaktionen von KollegInnen, die oft das Misstrauen, das den Roma entgegengebracht wird, auf den Forscher übertragen. Das auch deshalb, weil insbesondere die Romamusik sich all den Mustern der „nationalen Konstruktionen“ verschließt, die in der konservativen Volksmusikforschung nach wie vor eine Rolle spielen.

Wichtig ist auf jeden Fall, hervorzuheben, dass Svanibor Pettan die Begriffe Volksmusikforschung und Ethnomusikologie durch Attribute erweitert, die die eigentliche Aussage tragen, nämlich „konservativ“ und „modern“. Wenn ich, ihm folgend, den „moderenen“ Ansatz mit openmindedness beschreibe, so ist dieser für die musikalische Minderheitenforschung unabdingbar: ein breiter, offener Zugang ist notwendig, wie die verwendeten Beispiele zeigen. Was die Offenheit den musikalischen Stilen gegenüber betrifft, so sind aber auch in der „Volksmusikforschung“ heute bereits durchaus solche Ansätze zu finden (siehe z.B. Hochradner/Fink/Nußbaumer 2003). Es ist also die Frage, ob wir nicht beginnen sollten, die Gegensätze aufzulösen. Dass sie, besonders historisch betrachtet, bestehen, ist eine Tatsache, sowohl was den Forschungsgegenstand als auch was die Methodik betrifft. Die Minderheitenforschung braucht jedenfalls beides, die „national“ inspirierten Sammler, um auf sie als Referenzsystem zurückzugreifen ebenso wie die „openmindedness“ und die Offenheit, die in globaleren Rahmenbedingungen denkt. Insofern könnte die musikalische Minderheitenforschung in Österreich also tatsächlich eine jener Schnittstellen sein, die sowohl vom Forschungsgegenstand als auch von der Methodik her die historischen Gegensätze aufhebt.

Literatur:

- Anderson, Benedict. 1983. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London
- Baumann, Max Peter. 1976. *Musikfolklore und Musikfolklorismus. Eine ethnomusikologische Untersuchung zum Funktionswandel des Jodels*. Amadeus: Winterthur
- Fritz, Hermann. 1993. "Untersuchungen über Volksmusik- und Volksliedbegriffe". In: *Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerks Bd. 42/43*, 1993/1994, 92-145
- Greve, Martin. 2002. „Writing against Europe. Vom notwendigen Verschwinden der ‚Musikethnologie‘.“ In: *Die Musikforschung*. 55. Jg./Heft 3. 239-251
- Halwachs, Dieter W. 1999. „Romani in Österreich“. In *Die Sprache der Roma*. Drava: Klagenfurt, 112-147
- Heinschink F. Mozes/ Christian Juhasz. 1993. „Koti d□al o mulo...Lieder österreichischer Sinti.“ In *Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerks Bd. 41*, 1993, 63-88
- Hemetek, Ursula. 1987. „Hochzeitslieder aus Stinatz. Zum Liedgut einer kroatischen Gemeinde des Burgenlandes.“ Phil. Diss. 1987
- Hemetek, Ursula. 1994. "Zur Vielfalt der Romamusikstile". In *Vergleichend-systematische Musikwissenschaft. Beiträge zu Methode und Problematik der systematischen, ethnologischen und historischen Musikwissenschaft*. Ed. Elisabeth T. Hilscher/Theophil Antonicek. (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft, Bd.31), Tutzing, 495-521
- Hemetek, Ursula. 1994/1998. *Amare □ila – Unsere Lieder. Ru□a Nikoli□-Lakatos. Eine Dokumentation der Lovaraliedkultur am Beispiel der Familie Nikoli□-Lakatos* (= Tondokumente zur Volksmusik in Österreich, Vol. 4) CD mit Beiheft, Wien , 1. und 2. Auflage
- Hemetek, Ursula. 1998. "Roma, Sinti, Manush, Calé". Artikel in *MGG SAchteil 8*. Bärenreiter: Kassel/Basel/London/New York/Prag, 443-457
- Hemetek, Ursula. 2001. *Mosaik der Klänge. Musik der ethnischen und religiösen Minderheiten in Österreich*. (= Schriften zur Volksmusik Bd. 20), Böhlau: Wien/Köln/Weimar
- Hobsbawm, Eric. 1983. "Inventing Traditions". In: *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University, 1-14
- Hochradner, Thomas/Evelyn Fink/Thomas Nußbaumer. 2003. *Zur musikalischen Volkskultur im Lammertal. Feldforschung 2001*. Salzburg 2003
- Kertész-Wilkinson, Irén. 1997. *The Fair is Ahead of Me. Individual Creativity and social contexts in the Performance of a Southern Hungarian Vlach Gypsy Slow Song*. (= Gypsy Folk Music of Europe 4), Institute for Musicology of the Hungarian Academy for Sciences: Budapest
- Merriam, Alan P.1964. *The Anthropology of Music*. Evanston

Meršić, Martin/Žganec, Vinko. 1964. *Jačkar. Hrvatske narodne jačke iz Gradišća*. Novinsko-izdavačko i štamparsko poduzeće: Čakovec

Myers, Helen. 1992. "Ethnomusicology". In: *Ethnomusicology. An Introduction*. Ed. Helen Myers. W.W.Norton&Company: New York/London, 3-19.

Nettl, Bruno.1975. "Ethnomusicology Today". In: *the world of music 17*, 1975, H.4, 11-15

Nettl, Bruno. 1983. *The Study of Ethnomusicology. Twenty-Nine Issues and Concepts*. Urbana/Chicago/L.

Pettan, Svanibor. 2001. "Ecounter with 'The Other from Within': The Case of Gypsy Musicians in Former Yugoslavia." In *Folk Music in Public Performance* (= the world of music 43, 2 +3/2001), p. 119-137