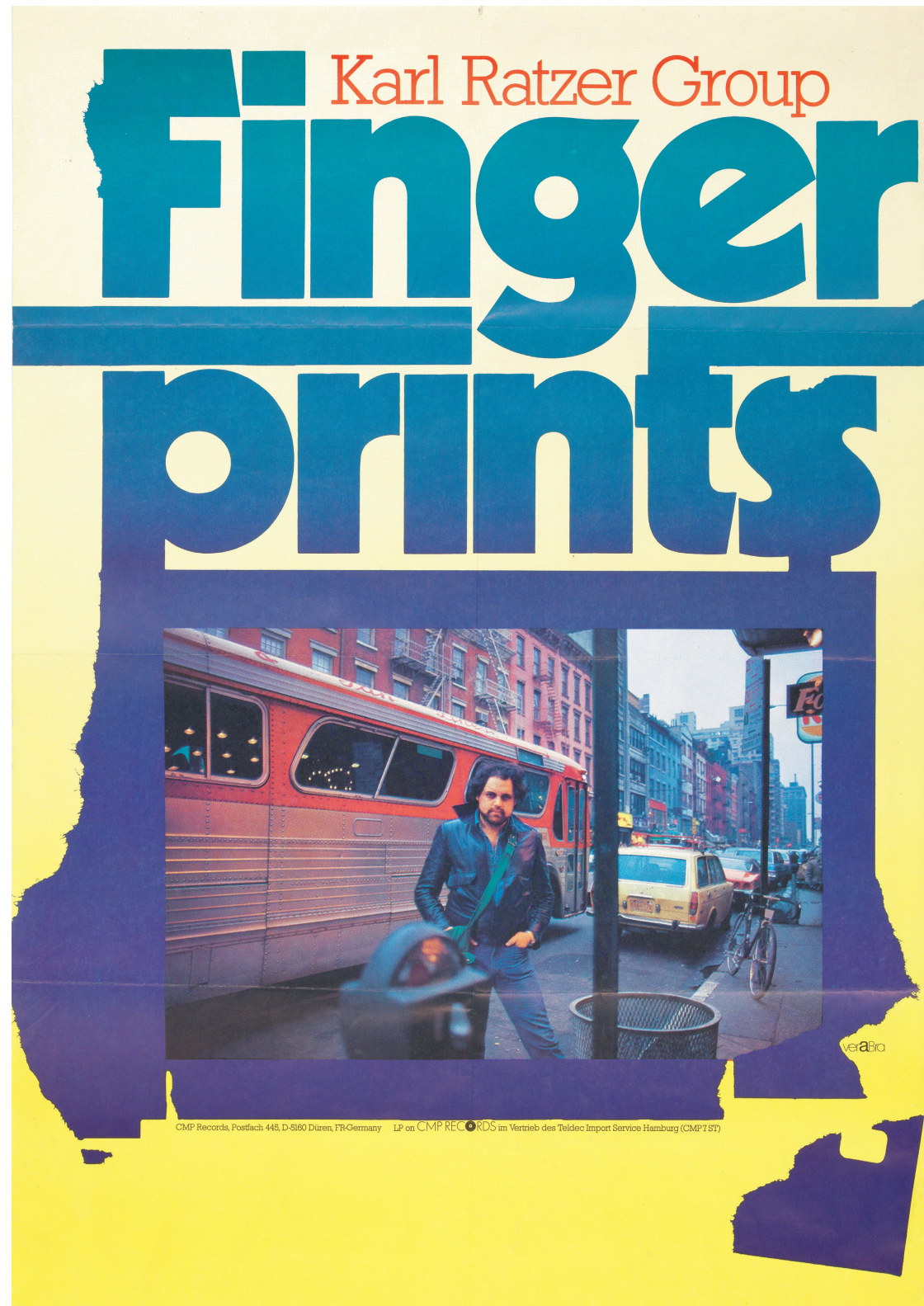




Plakat »Fingerprints« der »Karl Ratzer Group«, 1979, Kat. Nr. 13.49.

Roma und die Musik

Ursula Hemetek

Zuschreibungen und Rezeption

Eine der häufigsten Zuschreibungen mit denen Roma konfrontiert sind, ist die enge Verbindung zur Musik, eine Musikalität, die ihnen »im Blut liegt«. Letztere Behauptung ist natürlich genauso rassistisch, wie all die anderen negativen Vorurteile, die in der Geisteshaltung des Antiziganismus kursieren: Stehlen, Betteln, Schmutz, sexuelle Freizügigkeit, Kinderraub usw. Klaus-Michael Bogdal stellt in seinem Buch *Europa erfindet die Zigeuner* die positiven Zuschreibungen in eine Reihe mit den negativen, denn beides sind »Erfindungen«, Mythen, die ab dem 15. Jahrhundert nachweisbar sind.¹ »Zigeuner« werden als das Gegenbild zur zivilisierten Mehrheitsgesellschaft konstruiert, sie werden als unzivilisiertes Naturvolk gesehen. Sie sind das ultimativ »Andere«. Dies beinhaltet auch gewisse Sehnsuchtsphantasien, die verstärkt im Zeitalter der Romantik auftreten wie Ungebundenheit, Natürlichkeit, direkter Gefühlsausdruck. Letztere Zuschreibungen sind stark mit der Musik verbunden.

Tatsächlich sind Roma in der europäischen Geschichte relativ oft als BerufsmusikerInnen zu finden. Ob das damit zu tun hat, dass sie die zugeschriebenen Stereotypen übernehmen, ist für die Vergangenheit nicht zu beantworten, sehr wohl aber für die beobachtbare Gegenwart (siehe unten). Wesentlich für die Entwicklung der musikalischen Zuschreibungen ist jedenfalls die Verarbeitung des Topos »Zigeuner« in der europäischen Kunstmusik.

Die Rezeption eines »Zigeuneridioms« in der westeuropäischen Kunstmusik findet sich bereits in der Wiener Klassik. Diese Rezeption ist zwar konstruiert, hat aber doch mit direkter Anschauung zu tun, sprich mit musizierenden Roma, wie z. B. bei Joseph Haydn, der im multikulturellen Raum des heutigen Burgenlandes lebte, wo der Anteil an BerufsmusikerInnen unter den Roma relativ hoch war. »Im Zuge der Verordnungen Maria Theresias Ende des 18. Jahrhunderts, welche auch einen festen Wohnsitz verlangen, wird in den resultierenden Erhebungen deutlich, dass 10 % der im Burgenland angesiedelten Roma ihren Lebensunterhalt als Musiker verdienen. Sie erfüllten die Aufgabe der Tanzmusikunterhaltung in Gasthäusern, auf Jahrmärkten oder ähnlichen öffentlichen oder privaten Ereignissen. Die wichtigsten

Vertreter von Zigeunermusikanten der »Verbunkos«-Ära sind die Violinisten – in späterer Zeit etabliert sich der Ausdruck »Zigeunerprimas« – János Bihari und Czinka Panna.² Die von den ungarischen »Zigeunerkapellen« geprägte Musizierweise wird zur Mode im westpannonischen Raum.

Es ist hier die »Verbunkos-Ära« angesprochen. Dazu Bálint Sárosi: »Wir setzen die Entstehung der heute bekannten Zigeunerkapellen in den Zeitabschnitt, der in der ungarischen Musikgeschichte »Verbunkos-Periode« genannt wird. Dieser Zeitraum beginnt im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts. Das Wort »Verbunkos« stammt aus dem deutschen »Werbung« und bezieht sich hauptsächlich auf die virtuoson ungarischen Männer-tänze, die bei der Anwerbung getanzt wurden, um die Burschen zum Dienst beim Militär zu locken.«³ Die musikalische Gestalt des Verbunkos hat unterschiedliche Interpretationen erfahren. Meist wird festgehalten, dass es sich jedenfalls bei seiner Entstehung um ein Zusammenwirken unterschiedlicher Musiktraditionen handelt, wie der ungarischen, der türkischen, der westlichen Kunstmusik, sowie der Roma-Musik.⁴ Außerdem vermischen sich ländliche und städtische Stile. Getragen wird diese Musik von Roma-Ensembles. Wenn Haydn dieser Musik also begegnet ist, was wahrscheinlich ist, dann wohl ausgeführt von Roma. Es wird in verschiedenen Quellen insbesondere die Spielweise jener Ensembles hervorgehoben, die improvisatorischen Charakter hatte. Auch, dass sie »exotisch« geklungen habe, wird betont. Und hier liegt auch ein Ansatzpunkt für die Verarbeitung in der Wiener Klassik. Gerhard Winkler meint, dass das »All Ongarese« das »Alla Turca« ablöst. Beide haben zwar von ihrer »materiellen Herkunft« nichts miteinander zu tun, aber sie »dürften in der Musik der Klassik eine ähnliche Rolle spielen, indem sie den Platz des exotischen, osteuropäischen folkloristischen Elements,

¹ Klaus-Michael Bogdal: *Europa erfindet die Zigeuner. Eine Geschichte von Faszination und Verachtung*, Berlin 2011.

² Marko Kölbl: *Die Musik der Roma im Burgenland und deren historischer Einfluss auf die europäische Kunstmusik*, Manuskript 2007, S. 6.

³ Bálint Sárosi: *Die Anfänge der ungarischen Zigeunerkapellen*, in: *Die Musik der Sinti und Roma, Band 1: Die ungarische »Zigeunermusik«* (Schriftenreihe des Dokumentations- und Kulturzentrums Deutscher Sinti und Roma, hg. von Anita Awosusi), Heidelberg 1996, S. 25.

⁴ Ebd., S. 1–22.

sozusagen das Moment des Nicht-Domestizierten in der Kunstmusik, besetzen.«⁵

Max Peter Baumann hat in einem ausführlichen Artikel die Verarbeitung von »Zigeuner-Themen« in Singspielen und Opern des 18. und 19. Jahrhunderts analysiert. Im 18. Jahrhundert listet er 13 Kompositionen auf, für das 19. Jahrhundert jedoch bereits 69.⁶ Die bekannteste Oper in dieser Reihe ist Bizets *Carmen* (Erstaufführung 1875) sowie die Operette *Der Zigeunerbaron* von Johann Strauß (Erstaufführung 1885). Für das 20. Jahrhundert führt er acht Beispiele an, wobei die Operette *Zigeunerliebe* von Franz Lehar und die *Csárdásfürstin* von Emmerich Kálmán die bekanntesten sein dürften. Keines dieser Werke basiert auf musikalischer Auseinandersetzung mit Roma-Musik, alle sind dem Klischeebild verhaftet und es wird mit musikalischen Versatzstücken gearbeitet. Generell stimme ich mit Baumann überein, der zur Rezeptionsgeschichte der Roma generell festhält: »Parallel zur Geschichte der Verfolgung und Vertreibung der Roma seit dem 15. Jahrhundert zeichnete sich immer auch die idealisierende und romantisierende Kehrseite ab. Zigeuner bleiben innerhalb der Mehrheitsgesellschaft immer eine paradoxe Ursache sowohl für die Vorurteilsbildung und Ausgrenzung als auch für die Faszination und Attraktion. Das Ausgegrenzte wird zugleich auch das Herbeigesehnte in der Kompensation von uneingestanden Gefühlen.«⁷

Aus den vielen anderen möglichen Beispielen sei nur noch Franz Liszt ausgewählt, weil dieses stellvertretend für andere zu sehen ist und die spezielle Rolle Ungarns hervorhebt. Die Roma-Ensembles, die den aus dem Verbunkos entstandenen Stil der ungarischen »Zigeunermusik« spielten, waren äußerst beliebt und trugen diesen Musikstil nach ganz Europa. Franz Liszt war ein Bewunderer der »Zigeunermusiker« und ihrer Musik, die er bereits in seiner Kindheit kennenlernte. Diese romantisierende Rezeption führte nicht nur zur Verarbeitung in seinen Kompositionen sondern auch zu literarischen Äußerungen. Der bekannteste Text ist das Buch *De Bohémiens et leurs musique en Hongrie* (1859). Es ist inzwischen belegt, dass es weitgehend aus der Feder seiner

5

Gerhard J. Winkler: Der »Style hongrois« in der europäischen Kunstmusik des 18. und 19. Jahrhunderts. Ein geschichtlicher Abriss, in: Musik der Roma in Burgenland (Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland, hg. von Gerhard J. Winkler, Band 108), Eisenstadt 2003, S. 66.

6

Max Peter Baumann: Roma im Spiegelbild europäischer Kunstmusik, in: Music, Language and Literature of the Roma and Sinti (Intercultural Music Studies 11, hg. von Max Peter Baumann), Berlin 2000, S. 393–445.

7

Ebd., S. 394.

8

Vgl. Klára Hamburger: Franz Liszt und die »Zigeunerromantik«, in: Musik der Roma im Burgenland, hg. von Gerhard J. Winkler, Eisenstadt 2003, S. 83–102.

9

Franz Liszt: Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn. Unter Benutzung der Übersetzung von Peter Cornelius. Neue durchgesehene Ausgabe (Gesammelte Schriften von Franz Liszt. Volksausgabe in vier Bänden), Leipzig 1910, S. 160 und S. 172f.



Ruža Nikolić-Lakatos, 1993, Foto: Birgit Karner

Lebensgefährtin, Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein, stammt⁸, aber es wurde in seinem Namen veröffentlicht und sehr zwiespältig aufgenommen, weil darin die »Zigeuner« als die eigentlichen Urheber der ungarischen Musik bezeichnet werden und die »Zigeunermusik« als die Urquelle der ungarischen Musik gesehen wird. »Die Zigeunermusik ist in unserem Jahrhundert mehr und mehr ein Gegenstand ungarischen Stolzes geworden, und man bezeichnete sie mit Recht oder Unrecht als nationales Eigentum, indem man für den Namen »Zigeunermusik« die Benennung »Ungarische Musik« annahm. [...] Die Magyaren adoptierten die Zigeuner als nationale Musiker.«⁹

Die große Frage, die sich ob solcher Rezeption und Instrumentalisierung ergibt, ist eine, die wir sehr oft im Zusammenhang mit traditioneller Musik und dem europäischen Nationalstaat finden und die das Fach Volksmusikforschung viel beschäftigt hat: Inwieweit repräsentiert traditionelle Musik ein »nationales Erbe« und wer praktiziert diese? Diese Frage ist im Zusammenhang mit Minderheiten generell sehr wichtig und bei den Roma, die oft jene Musik spielen, die als nationales Erbe der Mehrheit gilt, umso mehr. Ist die ungarische »Zigeunermusik« die Musik der Roma oder ist es bloß ein Musikstil, den die Musikanten übernommen haben, um die Erwartungen der ZuhörerInnen zu erfüllen? Gibt es überhaupt eine Musik der Roma?

Die Volksmusikforschung im 19. und am Beginn des 20. Jahrhunderts als eine Fachrichtung, die primär an Musik als Ausdruck der nationalen Identität interessiert war, spricht den Roma eine eigene Musik ab, es wird ein



Tanzende Männer auf einer Hochzeit der Kalderaš, 1990, Foto: Hermann Hemetek

»nationales Element« vermisst. Dies geht bis zu pejorativen Bewertungen, in denen das »Stehlen« von Musik angesprochen wird. Es sei hier nur ein Zitat stellvertretend genannt, nämlich vom prominenten Forscher Béla Bartók, bezeichnenderweise aus Ungarn. »Hungary's Gypsies live an openly parasitic existence. Without a music of their own, Gypsy musicians can offer the Hungarian public only »the melodic distortions of an immigrant nation«, only a deformed and deforming version of Hungarian folk music.«¹⁰

Roma als musikalisch handelnde Subjekte

Den obigen Befunden von Zuschreibungen möchte ich Ergebnisse aus meinen eigenen Forschungen zur Musik der Roma in Österreich (ab 1989) gegenüberstellen. Generell ist festzuhalten, dass es aufgrund der Wanderungsgeschichte der Roma *die* Roma-Musik nicht gibt, sondern sehr viele verschiedene Stile und Gattungen weltweit. Ich habe, im Einklang mit anderen EthnomusikologInnen, in früheren Publikationen unterschieden in Musikstile, die Roma für die jeweilige Mehrheit spielen und jenen, die für die eigene Gruppe gedacht sind. Aufgrund der rasanten Entwicklung der Roma-Musik ist diese Einteilung nicht mehr wirklich haltbar, zumindest stellen sich die Grenzen als fließend dar. Vorauszuschicken ist, dass ich nach dem heutigen Stand der Forschung als Musik der Roma jene Musikstile bezeichne, mit denen sich die verschiedenen Gruppen identifizieren und die sie aktiv ausüben. Es geht mir also – ganz im Gegensatz zu den oben genannten

Tendenzen der »nationalen« Volksmusikforschung – nicht um bestimmte musikalische »Roma-Charakteristika«, sondern darum, welcher Musikstil innerhalb einer Romagruppe Akzeptanz findet und ausgeübt wird. Sozialer Zusammenhang und historischer Kontext von Musik, beides unverzichtbare Aspekte in ethnomusikologischen Forschungen, erscheinen bei der Musik der Roma von noch größerer Bedeutung zu sein, aufgrund der großen Vielfalt an Gruppen und Stilen. Die Zuwanderungszeiten der verschiedenen Romagruppen in Österreich sind unterschiedlich, ebenso wie die Länder, aus denen sie zugewandert sind. Es ist aber jeweils das vorletzte Gastland, das in der Musikausübung Spuren hinterlassen hat.

Als ich meine Forschung begann, existierten in der Öffentlichkeit wenige Informationen über Roma, die Roma »lebten im Verborgenen«. Meine Forschung begann mit Ceija Stojka, bei der ich die ersten Feldforschungsaufnahmen machte. Sie war als erste Romni aus der »Verborgeneheit« herausgetreten, mit dem Buch: *Wir leben im Verborgenen – Erinnerungen einer Rom-Zigeunerin*.¹¹

10

Katie Trumpener: Béla Bartók and the Rise of Comparative Ethnomusicology: Nationalism, Race Purity, and the Legacy of the Austro-Hungarian Empire, in: Music and the Racial Imagination, hg. von Ronald Radano, Philip Bohlman, Chicago/London 2000, S. 403–434.

11

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

	Emigrationsland	Immigrationszeit	Siedlungsraum
Sinti	S-Deutschland, Tschechien	um 1900	primär Städte
Bgld.-Roma	Ungarn	ab 15. Jhdt.	Burgenland (östöst. Städte)
Lovara	Ungarn, Slowakei	2. Hälfte 19. Jhdt., 1956	primär Raum Wien
Kalderaš	Serbien	ab 1960er	Raum Wien
Arlije	Mazedonien, Kosovo	ab 1960er	Raum Wien

Ceija Stojka stand am Beginn der Romabewegung in Österreich, die 1989 in der Gründung des ersten Roma-Vereines in Oberwart eine rechtliche Grundlage fand. Mit mir teilte sie ihre Erinnerungen an die Zeit im KZ, als sie ihr Leid so besungen hatte:

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

Mamo, mamo, mamo
soste barardan man
e bare čorimaske
thaj bare gindonge

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

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

1990 lernte ich auch Ruža Nikolić-Lakatoš kennen, die meine wichtigste musikalische Quelle und Partnerin in vielen Vorhaben werden sollte. Die Zusammenarbeit mit ihr resultierte in verschiedensten Publikationen, unter anderem in der CD *Amare gila*.¹² Ich nahm auch an Hochzeiten der aus Serbien zugewanderten Roma teil. Ich begann einen gewissen Überblick über die Vielfalt zu bekommen. Die Tabelle, in der die größten Gruppen von

¹² Ursula Hemetek (Hg.): *Amare gila – Unsere Lieder*. Ruža Nikolić-Lakatos, CD mit Beiheft. Wien 1994/1998.

¹³ Tabelle 1, aus: Dieter W. Halwachs: *Romani in Österreich*, in: Dieter W. Halwachs u. Florian Menz (Hg.): *Die Sprache der Roma*, Klagenfurt 1999, S. 112–147.

¹⁴ Mozes F. Heinschink kann als das Zentrum der Roma-forschung in Österreich bezeichnet werden. Er ist ein Sprach- und Romakundiger im besten Sinne des Wortes und stand auch als wichtigster Kontakt am Beginn meiner Forschungen.

¹⁵ Mehr Information zu dieser großen Persönlichkeit der Romabewegung u. a. im Nachruf auf Ilija Jovanović: Ursula Hemetek: »Meine Heimat ist dort wo ich bin«. Ilija Jovanović 1950–2010, in: *Stimme*. Zeitschrift der Initiative Minderheiten (Frühjahr 2011) 78, S. 24.

Roma in Österreich genannt und nach Emigrationsland, Immigrationszeit und Siedlungsraum kategorisiert werden, wurde viel später publiziert, stimmt aber durchaus mit meinen ersten Kontakten überein.¹³

Alle diese Gruppen identifizieren sich mit sehr unterschiedlichen Musikstilen. Ich kategorisierte die verschiedenen Stile damals in regionale Stile, Gruppenstile und ethnic mainstream, eine Einteilung, die nach heutigem Stand sicher der Erweiterung vor allem um die der jeweiligen Mode unterliegenden Populärmusikstile bedarf, aber grundsätzlich als Zugang geeignet ist. Regionale Stile sind vor allem von der jeweils umgebenden Mehrheitsmusik geprägt, Gruppenstile werden von Angehörigen einer Romagruppe unabhängig von ihrem Lebensraum ähnlich praktiziert. Ethnic mainstream ist eine Kategorie, die sich aufgrund der Popularität bestimmter ethnisch gefärbter Musikstile als identitäts-tragende Gattung entwickelt hat. Auf die einzelnen Romagruppen in Österreich bezogen ergibt sich folgendes Bild: Für die burgenländischen Roma war es die »ungarische Zigeunermusik« (ethnic mainstream), für die Sinti der Gypsy Swing (ethnic mainstream), für die Lovara die sogenannten »loke gila«, die alten, mündlich überlieferten, langsamen Lieder, aber auch neue Lieder (Gruppenstil), für die Kalderas die serbische Roma-Musik (Regionalstil), für die Arlije der makedonische Stil (Regionalstil).

Die mögliche gesellschaftspolitische Anwendung meiner Forschung begann mich sehr bald zu beschäftigen, denn es schien angesichts der massiven Diskriminierung auf der einen Seite und der Aufbruchstimmung einer Romabewegung auf der anderen nachgerade absurd, eine Wissenschaft im Elfenbeinturm zu betreiben. In diesem Sinne begann ich, gemeinsam mit Mozes F. Heinschink¹⁴ und Ilija Jovanović¹⁵ an öffentlichen Präsentationen von Roma-Kultur zu arbeiten. Die großen Events, die wir veranstalteten hießen: *Ausnahmsweise Zigeuner* (1990), *Volk ohne Rechte* (1991), *Romano Centro* gem. mit dem *Amerlinghaus* und *Roma Mythos und Wirklichkeit* (1994, *Romano Centro* gem. mit der *Initiative Minderheiten*). Ich wurde zur Roma-Aktivistin und es ging uns darum, durch die öffentliche Wahrnehmung von Roma-Kultur, Vorurteile und Diskriminierung abzubauen, also soziale Verantwortung wahrzunehmen und gegen soziale Ungerechtigkeit aufzutreten. Wir

wollten die Romabewegung unterstützen, kooperierten zunächst mit dem ersten Roma-Verein in Oberwart und gründeten dann den Wiener Roma-Verein *Romano Centro* (siehe www.romano-centro.org).

Musik war wichtiger Bestandteil dieser Veranstaltungen, neben anderen kulturellen Äußerungen, wie bildender Kunst, Literatur und Film. Auch politische Akzente wurden gesetzt. Sie waren gut besucht und bekamen große öffentliche und mediale Aufmerksamkeit. Insofern haben sie sicher auch politisch etwas in Richtung »Anerkennung der Roma als Volksgruppe« bewirkt. Wenn man sich aber heute die damals verwendeten Plakate anschaut, kann man nicht anders als kritisch dazu stehen, besonders das erste ist von Klischees geprägt: Es zeigt ein tanzendes »Zigeunermädchen«, die Grundlage war die Photographie einer Ethnologin (Eva Davidova). Aus heutiger Sicht ist dies politisch völlig unkorrekt, außerdem eine klare Ethnisierung und auch Exotisierung.

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, also eine dialogische Wissensproduktion. Außerdem war es eine Möglichkeit, den MusikerInnen eine Kooperation anzubieten, die für beide Seiten fruchtbringend sein konnte, denn es handelte sich um bezahlte Auftritte. Aber: Unsere Auswahl der Musikstile basierte auf den sogenannten traditionellen Stilen, auf ethnischer Musik. Es war die Differenz, die im Vordergrund stand, die ethnische Besonderheit. 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, die ja tatsächlich 1993 auch erfolgte. Aber vor dem Hintergrund der Zuschreibungen in der Geschichte und Bogdals oben erwähntem Buch, stellt sich bei kritischer Distanz zu den damaligen Aktionen doch die Frage, ob wir nicht auch zur »Erfindung« beigetragen haben. Die Stereotypisierung hat sich über die Jahrhunderte verfestigt und wirkt zurück auf die Roma selbst. Zweifellos haben wir damals auch zu einer Tendenz beigetragen, die Carol Silverman in ihrem Buch *Romani Routes* von 2012 folgendermaßen benennt, indem sie die Frage stellt: »When Roma [...] deliver the stereotype that is expected, are they reinscribing ethnic and racial norms or subverting them?«¹⁶ Sie beantwortet diese Frage mit einem Gedanken in dem es um die transformative Kraft der Performanz geht, die imstande ist, neue Subjektivitäten zu kreieren, Subjektivitäten, die abseits essentialistischer Zuweisungen von außen liegen. Auf der anderen Seite wird jedoch auch »strategischer Essentialismus« von Roma-MusikerInnen eingesetzt, um politische Ziele zu erreichen: »Marginalized groups such as Roma often engage in what Gayatri Spivak (1988) has termed »strategic essentialism« in the course of mobilization.«¹⁷ Diese Ansätze lassen sich gut auf die weitere Entwicklung der Roma-Musik in Österreich anwenden, die hier nicht im Einzelnen geschildert werden kann. Ich denke, was sich in der österreichischen Szene seit 1990



Plakat der ersten Veranstaltungsreihe im Celeste, 1990

grundlegend geändert hat, ist, dass es Roma selbst in die Hand genommen haben, die Wege und Formen ihrer Repräsentation zu wählen. Die Entwicklung geht von der Präsentation durch Nicht-Roma zur Selbst-Repräsentation durch Roma. Und vor allem ist es wichtig, dass Roma sich selbst die Definitionsmacht nehmen, als was für eine Art von MusikerIn sie wahrgenommen werden wollen. Manche wollen Roma-MusikerInnen sein, weil sie in einem bestimmten musikalischen Genre tätig sind und weil das als Vermarktungsstrategie günstig ist. Andere lehnen das ab und wollen nicht primär aufgrund der ethnischen Zugehörigkeit eingeordnet werden. Dies formuliert der Musiker Adrian Gaspar, der in vielen verschiedenen Genres professionell tätig ist, folgendermaßen: »Ich will mir das selber einteilen, ich will nicht Adrian Gaspar der Gypsy-Musiker sein, sondern ich will der Musiker sein.« (Adrian Gaspar im Gespräch mit Hande Sağlam, 2009).

Ursula Hemetek, Ao. Univ. Prof.ⁱⁿ Dr.ⁱⁿ, Leiterin des Instituts für Volksmusikforschung und Ethnomusikologie der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. 1987 Dr.ⁱⁿ phil. Musikwissenschaft, 2001 Habilitation an der Universität Wien (Ethnomusikologie). Forschungsschwerpunkte: Musik von Minderheiten in Österreich, insbesondere Roma, burgenländische Kroaten und Bosnier sowie MigrantInnen in Wien. Kulturarbeit im Minderheitenbereich, zahlreiche Publikationen im Bereich Ethnomusikologie.

¹⁶ Carol Silverman: *Romani Routes*. Cultural Politics & Balkan Music, in: *Diaspora*, Oxford New York 2012, S. 5.

¹⁷ Ebd. S. 51f.