



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Joik als Performance. Eine performative  
Untersuchung des samischen Joik im schwedischen  
Lappland.“

Verfasserin

Anna Gabriele Salchner

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag<sup>a</sup>.phil.)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater- Film- und Medienwissenschaften

Betreuerin / Betreuer: Ao. Univ.- Prof. Dr. Brigitte Marschall



*Till Annie och Manfred*





# Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	9
1. Das samische Volk und seine Geschichte.....	13
1.1. Die Samen und ihr Land.....	15
1.2. Christianisierung und Schulsystem .....	18
2. Joik, die Poesie und Volksmusik der Samen .....	22
2.1. Begriffsterminologie .....	23
2.2. Aufbau und die musikalische Seite des Joik .....	24
2.2.1. Melodie und Rhythmus.....	26
2.2.2. Gesangstechnik .....	27
2.2.3. Nord- und Südsamischer Joik .....	28
3. Forschung über Joik.....	29
3.1. Karl Tirén und seine Sammelreisen .....	35
3.2. Weitere Aufnahmeperioden und Aufnahmebedingungen.....	40
4. Kontext.....	44
4.1. Vorchristliche Rituale .....	45
4.1.1. Samischer Schamanismus.....	49
4.1.2. Bärenrituale.....	53
4.2. Joik als eine Art der Kommunikation .....	57

4.2.1. Indirekte Kommunikation .....	58
4.2.2. Spontane Kommunikation .....	60
4.3. Joik als eine Art der Erinnerung .....	65
4.4. Joik als eine künstlerische Ausdrucksform.....	73
 5. Eine orale Tradition.....	76
 6. Schauplätze.....	80
 7. Themen und Inhalt .....	84
7.1. Tiere und Ernährung .....	86
7.2. Natur .....	95
7.3. Menschen.....	99
7.4. Komplexe Joik .....	108
7.5. Epische Joik und die Struktur des Joik .....	112
 8. Dramaturgie des Joik.....	113
8.1. Joik als Gefühlsausdruck .....	114
8.1.1. Gefühle betont durch Gesten und Mimik .....	120
8.2. Improvisatorisches Moment .....	121
8.2.1. Improvisation bei verschiedenen Joik- Formen .....	122
8.2.2. Text- bzw. Melodieimprovisation .....	124
8.2.3. Weitere Stilmittel .....	125
8.2.4. Einzigartigkeit .....	126

9. Joik als Performance – ein theoretischer Rahmen .....	127
9.1. Kompetenz und Beurteilung.....	130
9.2. Rollen .....	131
9.2.1. Tiere und Gegenstände .....	133
9.2.2. Dramatisierung der Rollen.....	135
9.3. Der performative Körper im Joik .....	141
9.3.1. Die Joik Forschung und der performative Körper .....	141
9.3.2. Der performative Körper und sein Repertoire .....	143
9.4. Onomatopoetik und Tonmalerei.....	146
 Resümee .....	 149
Verzeichnis: Joik- Performer .....	153
Literaturverzeichnis .....	161
Zusammenfassung .....	169
Abstract.....	171
Lebenslauf.....	173





## Einleitung

Als ich zum ersten Mal einen Joik hörte und mir dazu die Weiten Lapplands vorstellte, war mein Interesse für diese Kunstform sofort geweckt. Das Gefühl die unendlichen Wälder, die klaren, blauen Flüsse und die wilden Tiere in jedem Ton zu hören, faszinierte mich.

Ich bin in Lappland geboren und mein Großvater gehörte der Minderheit „Meänkieli“<sup>1</sup> an. Eine Bevölkerungsgruppe Nordschwedens, die ursprünglich einen finnischen Dialekt sprach und kein Schwedisch beherrschte. Eine Ahnenaufstellung zeigte außerdem, dass wir samische Vorfahren in der Familie haben. Die Vermischung dieser unterschiedlichen Kulturen, die lange Zeit einer starken Suppression von Seiten des schwedischen Staates ausgesetzt waren, weckte in mir das Bedürfnis mich näher damit auseinander zu setzen. Die Unterdrückung, die Geringschätzung und das Gefühl, dass Lappland nicht mehr zu Schweden gehört ist auch heute noch in den Seelen der Menschen zu spüren. Ich möchte mit meiner Arbeit auf die reiche Kultur der Samen und der „letzten Wildnis Europas“ aufmerksam machen.

Die Kunst eines Volkes spiegelt dessen Kultur und Geschichte am besten wieder, vor allem wenn diese von Seiten des Staates fast ausgerottet und dadurch vergessen wurde. Daher kam mein Anliegen den Joik der Samen, die Bevölkerungsgruppe Lapplands, die am meisten unter der „Verdrängungspolitik“ Schwedens zu leiden hatte, näher zu untersuchen.

Um Materialien und Informationen über die performativen Aspekte des Joik zu sammeln habe ich drei Monate in Umeå, Schweden verbracht. Bisher wurde noch nicht über die performative Seite des frühen<sup>2</sup> Joik geschrieben. Daher bestand mein Forschungsaufenthalt hauptsächlich darin die vorhandene Literatur und Materialien in Form von Tagebuchaufzeichnungen, Briefen und akustischen Joik- Aufnahmen Schritt für Schritt durchzugehen und vor allem auf die performativen Aspekte hin zu

---

<sup>1</sup> Begriffserklärung: siehe Kap.: 1.2.Christianisierung und Schulsystem.

<sup>2</sup> Mit frühem Joik meine ich die Anfang des 19. Jh. aufgezeichneten und nicht aktuelle Joik, die sich erheblich von den älteren unterscheiden.

untersuchen. Meine Ausgangspunkte für die Materialrecherchen waren dabei das Institut för språk och folkminnen (DAUM) und die Universität in Umeå.

Zuerst habe ich mich in die grundlegenden Werke über Joik eingelesen. Mein Interesse gilt den Aufzeichnungen von Karl Tirén, welche nun auch die Basis meiner Untersuchungen bilden. Er war Wegweiser für die nachfolgenden Aufzeichnungs- und Forschungsexpeditionen des Schwedischen Radios (kurz SR) und weckte allgemein Interesse für diese ungewöhnliche Kunstform. Der größte Teil der Tirén-Aufzeichnungen sind im DAUM- Institut aufbewahrt. In der Bibliothek der Universität Umeå hatte ich die Möglichkeit zu weiterer Literaturbeschaffung. Außerdem hat man von dort aus Zugriff auf Materialien, die im „Ättje, Svenskt Fjäll- och Samemuseum“ in Jokkmokk aufbewahrt werden. Dabei habe ich mich nicht nur auf schwedische und englische Literatur beschränkt, sondern auch wichtige Werke auf Norwegisch verwendet. Leider konnte ich einige Aufzeichnungen, die nur in samischer Sprache erhalten sind nicht mit einbeziehen, da ich kein Samisch spreche.

Ich bin Schwedin und komme aus Lainio, einem Dorf in der Gemeinde Kiruna, daher hatte ich leichter die Möglichkeit tiefer in die samische Kultur einzudringen. Mein Hintergrund hat mir geholfen das Wesen des Joik und die Aufzeichnungen darüber besser zu verstehen, da mir die nordschwedische Mentalität vertraut ist. Außerdem haben mir zahlreiche Gespräche mit Samen, Verwandten und Einheimischen bzw. Ausstellungen, Konzerte und Theateraufführungen (während meines Aufenthaltes wurde in Umeå u.a. eine „Samische Woche“ veranstaltet) einen einzigartigen Einblick in die fremdartige Welt des frühen Joik und der älteren samischen Kultur verschafft.

### Struktureller Aufbau der Arbeit

Meine Grundthese in dieser Arbeit ist, dass Joik nicht nur als Gesangkunst bezeichnet werden kann, sondern als eine Performance in der etliche Faktoren zusammenspielen und ein einheitliches Ganzes bilden. Ich möchte aufzeigen, dass durch die performative Herangehensweise und Analyse nicht nur die tiefere Bedeutung des Joik deutlicher wird, sondern auch der kulturelle Hintergrund der Samen selbst, da Joik ursprünglich in fast allen Lebensbereichen dieses Volkes mit einfluss. Auf Melodie und Rhythmus gehe ich nicht genauer ein, da genügend Literatur existiert die Joik aus einer musikalischen

Perspektive beleuchtet. Es ist schwer frühe Joik- Melodien mit unseren von der westlichen Musik geschulten Ohren, zu verstehen. Unser Notensystem reicht nicht aus, um den Joik- Melodien gerecht zu werden. Mit dieser Arbeit möchte ich einen erweiternden Einblick zu den schon vorhanden meist musikalischen Untersuchungen des Joik geben.

Die performative Analyse bezieht sich dabei hauptsächlich auf Joik aus Schweden, wobei ich hier zur grundlegenden Orientierung den Unterschied zwischen nord- und südsamischen Joik angebe. Im Laufe der Arbeit verwende ich Beispiele aus beiden Gebieten und gebe nicht jedes Mal an, ob es sich um einen süd- oder nordsamischen Joik handelt, da dies für diese Arbeit und der Untersuchung der performativen Aspekte des Joik irrelevant ist. Ich gebe jedoch immer die Herkunftsorte der Sänger an, und somit kann sich der Leser ein Bild des Ursprungs des jeweiligen Joik machen. Weiters verwende ich teilweise Joik, die von Armas Launis aufgenommen wurden, also finnische Joik bzw. Joik, die Ola Graff<sup>3</sup> für seine theoretischen Analysen aufgezeichnet hat. Mein Hauptschwerpunkt liegt in der Untersuchung der Joik aus Schweden, aber durch die grundlegenden Arbeiten von Graff und Launis<sup>4</sup>, sind auch deren Joik-Aufnahmen und -Analysen von Bedeutung für eine Analyse der schwedischen Joik.

Dabei untersuche ich Joik, die im Zeitraum von ca. 1890–1950 aufgenommen wurden, da zu dieser Zeit die Hauptsammelperioden von Joik in Schweden stattfanden und diese Aufnahmen und Dokumentationen zu den ersten ausführlicheren Bestrebungen, Joik in Schweden zu dokumentieren, zählen. Bei den vorchristlichen Ritualen sind die angegebenen Joik natürlich älter und der einzige Teil in dieser Arbeit, indem ich mich auch auf zeitgenössische Joik beziehe um den Kontext, in dem Joik verwendet werden kann zu vervollständigen bzw. die schwerwiegende Bedeutung von diesem für das samische Volk zu betonen, ist im Kapitel „4.4.Joik als künstlerische Ausdrucksform“.

Einleitend habe ich die Samen und ihre Geschichte kurz skizziert, vor allem ihre Geschichte in Bezug zum schwedischen Staat. Dies ist wichtig um die spärliche Quellenlage und die daraus resultierenden Forschungsunterlagen auf denen diese Arbeit

---

<sup>3</sup> Vgl.: Ola, Graff: *”Om kjaersten min vil jeg joike”. Undersøkelser over en utdødd sjøsamisk joiktradisjon*. Vaasa 2004.

<sup>4</sup> Vgl.: Armas, Launis: *Lappische Juoigos- Melodien*. Northern Series No. 3. Helsingfors 1908.

basiert, zu verstehen. Im Zuge dieser ersten Vorstellung des samischen Volkes habe ich eine einführende Erklärung des Joik gegeben, um dann auf die allgemeine Forschungslage und die Joik- Aufnahmen einzugehen.

Die darauffolgenden Kapitel der Arbeit bilden die Bausteine einer Joik- Performance, wobei die Grundlage für diese Bausteine der Text von Richard Bauman „Verbal Art as Performance“<sup>5</sup> ist. Angefangen mit dem Kontext in dem Joik verwendet wird bis hin zur genaueren Analyse der Joik- Performance an sich.

Joik kann in unterschiedlichen Formen und Situationen auftreten. Um die vielseitige Verwendung aufzuzeigen bin ich im Kapitel „4.Kontext“ auf die unterschiedlichen Situationen eingegangen, bei denen Joik verwendet werden kann. Dabei möchte ich hier betonen, dass ich im Kapitel „4.1.Vorchristliche Rituale“ mich nicht genauer mit dem vorchristlichen Götterglauben beschäftigt habe, da dies den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde. Es ist mir jedoch wichtig auf die vorchristlichen Rituale in Verbindung mit dem samischen Schamanismus einzugehen, da dieser Kontext ausschlaggebend für das Verständnis und die performative Bedeutung des Joik ist. Vertieft wird die Kontextfrage noch im Kapitel „8.1.Joik als Gefühlsausdruck“. Ich habe dieses Kapitel jedoch gesondert von den anderen „Kontext- Kapiteln“ behandelt, da die Gefühlsebene alle anderen Situationen mit einschließt bzw. noch einmal tiefer in den Kern des Joik eindringt und den dramaturgischen Aufbau bildet. Ein weiteres dramaturgisches Merkmal und die Formenvielfalt bzw. die Zusammensetzung des Joik wird im Kapitel „8.2.Improvisatorisches Moment“ näher besprochen. Im Kapitel „9.Joik als Performance – ein theoretischer Rahmen“ werden die Bausteine und dessen Bedeutung bzw. die Forscher auf die ich mich beziehe theoretisch erläutert, um dann die Joik- Performance an sich zu beleuchten. Dabei gehe ich hier auf den performativen Körper während einer Joik- Performance und der unterschiedlichen Rollenverkörperung durch den Performer während eines Joik, ein. Hier dienen mir die Joik- Texte und einige wenige Aufzeichnungen bei Joik- Performances als ‚Analysenunterlage‘.

Ausgehend von einem geschichtlichen Überblick bewege ich mich im Laufe der Arbeit hin zum Kern des Joik, d.h. zu dem dramaturgischen Aufbau einer Joik- Performance

---

<sup>5</sup> Vgl.: Richard, Bauman: *Verbal Art as Performance*. Waveland Pres, Inc 1984.

und der Performance an sich, um Joik in all seinen performativen Aspekten zu analysieren.

Weiters möchte ich darauf verweisen, dass das Wort „Lappen“ in meiner Arbeit nur in Zitaten vorkommt, weil die Samen im Originaltext, in älteren Werken, so bezeichnet wurden. Außerdem verwende ich die Schreibweise ‚Joik‘, da diese in der ‚neueren‘ deutschen Forschung<sup>6</sup> verwendet wird und nicht die Schreibweise „Juoik“, wie sie Karl Tirén und andere „ältere“ Forscher verwendeten. Alle Übersetzungen sind von mir. Dabei habe ich auch die zitierten Stellen aus „En bok om samernas liv. Muittalus samid birra.“ selbst übersetzt, da meiner Meinung nach die deutsche Übersetzung<sup>7</sup> unverständlich ist. Bei den Übersetzungen habe ich die „Zwischensilben“, die sehr häufig in Joik vorkommen, wie im Original beibehalten, also diese nicht der deutschen Aussprache angepasst. Außerdem gebe ich bei Joik, die ich von einer Sammel- CD von Olle Edström<sup>8</sup> zitiere an, wer und wann diese aufgenommen bzw. von wem diese übersetzt wurden, da es sich um eine Zusammensetzung von Joik aus unterschiedlichen Aufnahmeperioden handelt.

## 1. Das samische Volk und seine Geschichte

In diesem Kapitel werde ich die Samen und ihre Geschichte skizzieren, um neben dem Verständnis für deren Kultur auch den schwierigen Hintergrund, auf dem das Material meiner Forschungen basiert aufzuzeigen.

Die Samen sind ein Ursprungsvolk<sup>9</sup> im Norden Europas. Das Land der Samen, genannt Sápmi erstreckt sich über die arktischen, subarktischen und borealen Gebiete von

---

<sup>6</sup> Vgl.: hierzu auch die Schreibweise in den Arbeiten von Doris Stockmann, eine der wichtigsten deutschsprachigen Forscherinnen innerhalb des samischen Joik.

<sup>7</sup> Vgl.: deutsche Übersetzung von Mathilde Mann und überliefert von Emilie Demant. Johan, Turi: *Erzählung vom Leben der Lappen*. Frankfurt am Main 1993.

<sup>8</sup> Vgl.: Edström, Olle: *Vuolle – Jojk – Luohti*. Ájtte, Jokkmokk 1989.

<sup>9</sup> Ursprungsvolk: Bezeichnung für ein Volk, das im Laufe der Geschichte auf dem gleichen Platz gelebt hat, bevor es der Kolonialisierung durch Länder ausgesetzt wurde. Es hat eine andere Sprache, andere Sitten und Traditionen, als das Land, in dem es wohnt. 300 Mio. Menschen gehören zu einem Ursprungsvolk und sind auf 70 Länder der Welt verteilt, am meisten gibt es davon in Asien. Vgl.: Samiskt Informationscentrum- Sametinget- Homepage. [www.samer.se](http://www.samer.se). Letzter Zugriff: 22.06.09.

Norwegen, Schweden, Finnland bis zur Kolahalbinsel in Russland. In Schweden umfasst das Gebiet dabei Norrbotten, Västerbotten und Jämtlands län<sup>10</sup>.

Die genaue Anzahl der Samen ist schwer festzulegen, da keine Volkszählung durchgeführt wurde, aber man schätzt die Bevölkerung in ganz Sápmi auf ca. 80 000 Menschen. Dabei wohnen ungefähr 50 000–65 000 in Norwegen, 20 000 in Schweden, 8000 in Finnland und 2000 in Russland.<sup>11</sup>

### Sprache

Samisch zählt zu den finno-ugrischen Sprachen, also zur uralischen Sprachfamilie. Die Dialekte der samischen Sprache unterscheiden sich so stark, dass sich Samen aus unterschiedlichen Gebieten oft nicht verstehen. Es gibt drei große Sprachkategorien und innerhalb dieser sind neun Dialekte vertreten: Ostsamisch (Turja-, Tersamisch, Kildinisamisch, Skoltsamisch und Inarisamisch), Zentralsamisch (Nordsamisch, Lulesamisch, Pitesamisch) und Südsamisch (Umesamisch, Südsamisch).<sup>12</sup> Dabei findet man in der samischen Sprache eine reiche Anzahl von Wörtern um z.B. unterschiedliche Arten von Schnee oder Rentiere beschreiben zu können. Israel Ruong<sup>13</sup> verweist darauf, dass sogar ein Viertel des samischen Wortschatzes aus unterschiedlichen Bezeichnungen für Rentiere besteht. Außerdem ist die samische Sprache mit der Finnischen stark verwandt und hat durch die kulturelle Nähe viele Wörter aus dieser übernommen und im Laufe der Zeit auch aus den anderen nordischen Sprachen. Diese Vermischung verweist schon auf die Bedeutung der Sprache als Träger von Kultur. Die Sprache eines Volkes ist wichtig um dessen Ursprung, Geschichte und Kultur zu verstehen. Wenn einem Volk die Sprache genommen wird, verliert dieses seine Seele.<sup>14</sup> Deswegen sind die samischen Forschungen heute auch so eng mit der linguistischen Forschung des Samischen verbunden.

Die älteste Aufzeichnung über das samische Volk findet man 98 n. Chr. von Cornelius Tacitus, der die Samen als „fenni“ bezeichnet und als Jägervolk beschreibt. Erst viel

---

<sup>10</sup> Län [schwedisch]: Bundesland

<sup>11</sup> Vgl.: Gustav, Labba (Hg): Sápmi. <http://www.samer.se/1536>. Letzter Zugriff: 22.06.09.

<sup>12</sup> Vgl.: Martina, Koger: *Johannes Schefferus Lapponia. Eine Ethnographie der Samen des 17.Jh.* Wien, 2006. S.48–49.

<sup>13</sup> Vgl.: Kap. 3.Forschung über Joik.

<sup>14</sup> Vgl.: Kap.: 1.2.Christianisierung und Schulsystem.

später kam es zur schwedischen Bezeichnung „lappar“, dass von dem finnischen Wort „lappalainen“ stammt, während die Norweger die Samen als „finner“ bezeichneten. Heute werden die Samen nach dem einheimischen Wort „sápmelas“ benannt.<sup>15</sup>

### 1.1. Die Samen und ihr Land

Ursprünglich lebten die Samen von Jagd und Fischfang in Kombination mit der Haltung von ein paar zahmen Rentieren, die hauptsächlich als Lasttiere verwendet wurden.<sup>16</sup> Aufgrund der Besiedelung des Nordens durch Norweger, Schweden und Russen und der veränderten wirtschaftlichen Bedingungen wurden die Samen im Laufe der Zeit gezwungen mehr und mehr von der Rentierzucht zu leben und ihre Herden zu vergrößern. Aus den Aufzeichnungen von Ottar, Ende 800, einem Großbauern aus Nordnorwegen, der im Dienste von König Alfred aus England tätig war, geht hervor, dass die Samen schon zu dieser Zeit gezwungen waren Steuern in Form von Pelzen zu zahlen.

Zu Beginn des 14. Jh. wurde die Steuereintreibung dann von den sogenannten „Birkarlarna“ übernommen. Diese kamen aus dem „Birkarla socken“<sup>17</sup> in Finnland, dem heutigen Tammarfors und mussten nur einen geringen Anteil ihrer Eintreibungen an den Staat zahlen. Die Steuereintreibung diente eher dazu ihre „Raubzüge“ zu legalisieren. Erst zu Zeiten von Gustav Wasa<sup>18</sup> wurde dies verändert und ab 1553 mussten die Steuern von den Samen direkt an die Krone gezahlt werden. Bis 1600 versuchte man die Samen und ihr Land zu schützen. Da die Samen so lange an einem Ort gelebt hatten, wurde ihnen ein Einsamrecht auf das Land, auf dem sie lebten, zugesprochen. Für das sogenannte „Lappskatteland“<sup>19</sup> mussten sie Steuern an die „Lappfogde“<sup>20</sup>, die für die Krone arbeiteten, zahlen. Dieses Land konnte weitervererbt, verkauft oder gekauft werden, jedoch musste eine Übergabe immer gerichtlich festgehalten werden. In diesem

---

<sup>15</sup> Olle, Edström: *Vuolle – Jojk – Luohti*. Ajtte 1989.S.2.

<sup>16</sup> Vgl. : Israel, Ruong: *Samerna*. Stockholm 1969.

<sup>17</sup> Socken [schwedisch]: Gemeinde, Kirchspiel, Sprengel.

<sup>18</sup> Gustav Wasa (1496–1560); König von Schweden von 1523–1560. Vgl.: Israel, Ruong: *Samerna*. Stockholm 1969.

<sup>19</sup> Lappskatteland [schwedisch] (wörtlich übersetzt): Lapp- Steuerland

<sup>20</sup> Lappfogde [schwedisch] (wörtlich übersetzt): Lapp- Vogte

Gericht saßen bis ins 17.Jh. hauptsächlich Samen als Schöffe, die ihre alten Bestimmungen der Lebensformen in „Siten“ weiter führten. „Site“ war die Bezeichnung von mehreren Samefamilien, die gemeinsam mit ihren Herden, Koten<sup>21</sup> und Schlitten umherzogen oder zusammen lebten. Eine „Site“ konnte auch nur aus einem Rentierbesitzer bestehen. Wobei den einzelnen Familien von den Oberhäuptern der „Site“ Land zugesprochen wurde, das sie für sich und ihre Herden nutzen durften. Die „Site“ war ein Bezugsrahmen für die einzelnen Individuen, der über die Kernfamilie hinausging. Die Verwandtschaft war und ist sehr wichtig für die Samen und jeder einzelne wusste, wie die Verwandtschaftsbande liefen und welchen Platz sie selbst in diesem Muster hatten.<sup>22</sup> Den Samen war es fremd, dass eine einzelne Person Land besitzen konnte, und so gerieten die Samen in die gleiche Abhängigkeit zur Krone wie vorher zur „Site“.

Später wurde die Landübergabe oder Vererbung des „Lappskattelands“ von den königlichen Provinzregierungen übernommen und so wurde mit der Zeit immer klarer, dass das samische Land der Krone gehörte. Die Grenzen zwischen den verschiedenen „Lapp- Steuerländern“ wurden festgelegt und durften nicht überschritten werden. 1673 wurde das „Lappmarksplakatet“<sup>23</sup> eingeführt, welches besagte, dass sich Bauern in Lappland niederlassen und dort 15 Jahre steuerfrei leben durften bzw. nicht als Soldat in den Krieg ziehen mussten. Außerdem durften die Samen ihr „Skatteland“ nur so lange verwenden, wie sie es für ihre Rentiere brauchten. Sie durften auf ihrem Land fischen und jagen, jedoch keinen Wald bzw. Holz verkaufen. Sie bekamen also nie die gleichen Rechte wie die Bauern, die alle möglichen Vorteile aus der Übersiedlung in den Norden zogen und das Land auf dem sie lebten, besaßen.

So wurde das Weideland der Rentiere stark eingeschränkt, und durch die veränderten Umstände bildeten sich um 1600-1700 drei verschiedene Lebensarten der Samen heraus: Bergnomaden, die mit großen Herden über weite Strecken zogen, Waldsamens, die in kleineren Gebieten wanderten und die Seesamen, die hauptsächlich fischten und

---

<sup>21</sup> kâta [schwedisch]: Kote [deutsch]: samisches Haus, ein aus Holz gefertigtes Zelt mit einer offenen Feuerstelle in der Mitte, vergleichbar mit einem Tipi.

<sup>22</sup> Vgl.: Rolf, Kjellström; Gunnar, Ternhag, Håkan, Rydving: *Om Jojk*. Värnamo 1988. S.82.

<sup>23</sup> Für eine genauere Entwicklung und Bedeutung des „lappmarksplakatet“, Vgl.: Homepage des SkogsSverige. Skogsnäringens portal på internet: <http://www.skogssverige.se/skog/vittra/lappmarksplakat.cfm?sid=11>. Letzter Zugriff: 22.06.09.



jagten, aber auch kleinere Rentierherden besaßen. 1738 begann die Grenzziehung zwischen Norwegen und Schweden. Dabei sind die Protokollaufzeichnungen von dem norwegischen Major Peter Schnitler wertvoll, um die Lebensumstände der Samen zu dieser Zeit besser zu verstehen. Durch die Arbeit mit der Grenzziehung lernte er die samische Kultur gut kennen. Schnitler erkannte, wie wichtig es für die Samen war, vor allem für die Bergsamen, sich in beiden Ländern bewegen zu dürfen und hielt in zwei Kodizillen fest, dass die Samen nach wie vor zwischen ihren Sommerplätzen in Norwegen und den Winterplätzen in Schweden ziehen und auch bei Kriegsausbruch nicht daran behindert werden durften. Außerdem wurde festgehalten, dass kein Same an mehr als nur ein Land Steuern zahlen musste. Lange Zeit mussten die Samen an mehrere Länder Steuern zahlen. In manchen Gebieten mussten sie zeitweise sogar an drei Länder Steuern zahlen. Die Kodizille von Schnitler waren für die damalige Zeit ein außergewöhnlich freundliches Gesetz, denn schon Anfang des 19. Jh. verschlechterte sich die Situation der Samen wieder.

Die Samen verloren ihr „Lapp- Steuerland“ nach dem Tod. Es durfte also nicht vererbt, verkauft oder gekauft werden. Manchmal musste Land auch an Bauern abgegeben werden, wenn diese zu wenig hatten, die Samen bekamen jedoch im Gegenzug nichts. So verloren die Samen nach und nach jegliches Recht auf Grund und Boden. Außerdem beeinflussten Ende des 19. Jh Eisenerzwerke<sup>24</sup>, Nutzholz- und die dynamoelektrische Industrie die traditionellen samischen Lebensarten. Der Kontakt mit der schwedischen Kultur, Wirtschaft und den sozialen Systemen ist zu dieser Zeit und im 20. Jh enorm angestiegen.<sup>25</sup>

Mit dem „Renbeteslag“ 1886 wurde den Samen das Recht zugesagt in den Berggebieten das ganze Jahr lang zu bleiben und im Sommer von Oktober bis April die Waldgebiete für ihre Rentiere zu nutzen. Dies erschien im ersten Augenblick ein samefreundliches Gesetz zu sein. Jedoch schwingt hier die Botschaft „Same soll Same bleiben“ mit sowie ihr Nomadentum in Form von Koten beizubehalten, d.h. es wurde ihnen keine staatliche Unterstützung gegeben, um sich bessere Lebensräume zu schaffen und sich mit der

---

<sup>24</sup> Vgl.: Eisenerzbergwerk in Kiruna

<sup>25</sup> Vgl.: Karl- Olof, Edström: *Den samiska musikkulturen. En källkritisk översikt*. Göteborg 1978.

modernen Gesellschaft mit zu verändern. Sie verbrachten nach wie vor die kalten Winter in Koten, da ihnen finanziell keine andere Möglichkeit blieb.

In Västerbotten und Norrbotten wurde 1868 und 1873 die sogenannte „Odlingsgränsen“ gezogen, welche die nördlichen Berggebiete von den südlicheren Waldgebieten trennte. Die Samen durften sich oberhalb dieser Grenze das ganze Jahr lang aufhalten und südlich davon nur in den Wintermonaten Oktober bis April. Außerdem wurde ihnen bei gewissen Einschränkungen des Rentierweidelandes durch Fremdeingriffe nördlich der „Odlingsgränsen“ Geld gut geschrieben, südlich davon besaßen sie weit weniger Rechte.<sup>26</sup>

## **1.2. Christianisierung und Schulsystem**

Vor der Christianisierung hatten die Samen, ein Volk, das sehr eng mit der Natur verbunden war bzw. immer noch ist, eine stark animistische Glaubenshaltung. Sie beteten mehrere Götter an, die dabei in fünf Gruppen eingeteilt wurden: Götter, die ganz oben im Himmel leben; Götter, die in der Luft leben; Götter, die auf der Erde leben und Götter, die ganz tief unter der Erde leben. Außerdem hatten sie einen Schamanen, der Krankheiten heilen und in etlichen Situationen des Lebens weiter helfen konnte. Sie beteten bestimmte Steine oder Bäume, die sogenannten „Seitar“, an und opferten dort den Göttern. Durch die Christianisierung und dadurch, dass die Samen ein schriftloses Volk waren, ist nur wenig über deren ursprünglichen Glauben erhalten und auch diese Aufzeichnungen sind mit Vorsicht zu behandeln.<sup>27</sup>

Schon um 1050 findet man die ersten Versuche der Christianisierung, aber erst Mitte des 16.Jh., unter Gustav Wasa, begannen die Priester unter den Samen zu arbeiten und den christlichen Glauben zu predigen. Zu einem richtigen Glaubenswechsel kam es jedoch erst im Laufe des 17. Jh. Die samischen Schamanen wurden verjagt, deren

---

<sup>26</sup> Vgl.: Israel, Ruong: *Samerna*. Stockholm 1969.

<sup>27</sup> Vgl.: Kap.: 4.1.Vorchristliche Rituale.

Zaubertrommeln verbrannt und Kirchen errichtet. Reste des „nåjdtro“<sup>28</sup> konnten von Lars Jakobson Haetta in Finnmarken bis Ende des 19. Jh. nachgewiesen werden.<sup>29</sup>

Zahlreiche Missionare und Priester versuchten die Samen mit Gewalt zu bekehren, aber erst der Priester Lars Levi Laestadius (1800–1861) schaffte dies wirklich. Laestadius sprach sowohl Samisch, als auch Meänkieli<sup>30</sup> und hatte gute Kenntnisse der samischen Kultur, da er in Arjeplog aufgewachsen und seine Mutter Samin war. Somit konnte er den Naturglauben der Samen mit den strengen christlichen Lehren des Laestadianismus vereinen, um gegen den Alkoholmissbrauch zu predigen und seine Moralvorstellungen durchzubringen. Bevor Laestadius nach Karesuando kam, herrschten dort miserable Zustände und Alkoholismus gehörte zur Tagesordnung. Er half den Samen dabei ein neues Selbstverständnis zu entwickeln und indirekt alte Glaubensvorstellungen zu erhalten. So wurde seine Missionsarbeit zu einem Erfolg und rettete die samische Bevölkerung aus einer Krise. Der strenge laestadianische Glaube verbot jedoch Joik, die bunten samischen Trachten und viele andere Teile der samischen Kultur, die durch spätere Priester noch weiter unterdrückt und verdrängt wurden. Der laestadianische Glaube gehört auch heute noch zur schwedischen Kirche. Er wird jedoch von vielen mit großem Misstrauen begegnet, da seine Gläubigen strengen orthodoxen Lebensgrundsätzen zu folgen haben.

Ein weiterer Versuch die Samen der Krone gehörig zu machen begann um 1600 unter Karl IX<sup>31</sup>, der Daniel Hjort aussandte um Kirchen<sup>32</sup> an bestimmten Plätzen zu erbauen. Außerdem schickte Hjort Samen gegen ihren Willen nach Uppsala, wo sie sich als Priester ausbilden sollten. Dieser Plan gelang jedoch nicht sonderlich gut, da die meisten Samen schon am Weg nach Uppsala flohen. So wurde unter der Initiative des

---

<sup>28</sup> nåjdtro: Nåjd [Schwedisch]: samische Schamane; tro [Schwedisch]: Glaube

<sup>29</sup> Vgl.: Israel, Ruong: *Samerna*. Stockholm 1969. S.67.

<sup>30</sup> Meänkieli: ein finnischer Dialekt, der in Nordschweden, im Gebiet Tornedalen gesprochen wird. Meänkieli wurde erst 2000 offiziell als eine Minderheitensprache anerkannt, obwohl die Sprache selbst viel älter ist. Zu Laestadius Zeiten sprachen in Tornedalen und Nordschweden mehr Menschen Meänkieli, als Schwedisch. Anmerk. d. Verf.

<sup>31</sup> Karl IX (1550–1611): König von Schweden: 1604–1611, jüngster Sohn von Gustav I Eriksson Wasa; Vgl.: Brockhaus. Enzyklopädie: Band 14. Mannheim 2006. S.489.

<sup>32</sup> Von ihm wurde die Kirche in Jukkasjärvi (1607-1608 erbaut; 1740 renoviert und Kirchturm errichtet) erbaut. Bekannt wurde die Kirche vor allem durch das Altarbild, ein Laestadius- Triptychon von 1958 vom schwedischen Künstler Bror Hjorth (1894-1968), Vgl.: Länsstyrelsen Norrbotten: <http://www.bd.lst.se/publishedObjects/10008345/Ny2jukkasj%C3%A4rvi.pdf> und Bror Hjorths hus: <http://www.brorthjorthshus.se/samlingenoffentliga.html>. Letzter Zugriff: 22.06.09.

Reichsrats Johan Skytte 1632 eine Sameschule in Lycksele gegründet, die 200 Jahre lang Samen unterrichtete. Der wohl bekannteste Lehrer dieser Schule war Pher Fjellström (1697–1764), der das „Neue Testament“ 1755 ins Samische übersetzte.

1740 wurden sowohl feste als auch wandernde Sameschulen errichtet. Diese sollten den Samen das Christentum näher bringen und ihnen Lesen und Schreiben beibringen. Ende des 19. Jh. und Anfang des 20. Jh. wurden umherziehende Schulen und „Katechismusschulen“ (diese unterrichteten die Samen nur einige Wochen, um ihnen Lesen und Schreiben beizubringen) errichtet. 1913 kam es zu einer Schulreform und es wurden spezielle Nomadenschulen eingerichtet, bei denen die Samen im Sommer in den Bergen und im Winter in den Kirchdörfern unterrichtet wurden. Diese Nomadenschulen wurden zur Hauptschulform der Samen, damit die Kinder nicht von dem Nomadenleben entwöhnt wurden. Dies bedeutete jedoch auch, dass die samischen Kinder eine schlechtere Bildung bekamen, als die Schwedischen. Der Grundsatz dieser Reform war, dass „ein Same Same bleiben sollte“, wie schon oben bei dem eingeführten „Renbeteslag“ von 1886<sup>33</sup> erwähnt. Bemerkbar wurde diese Geringschätzung der Samen schon dadurch, dass der Unterricht in den Kirchdörfern in „Schul- Koten“ stattfand und nicht in Häusern. Es dauerte bis 1940/50 bis die Samen ein richtiges Schülerheim bekamen und die Sommer- bzw. Winterkoten verschwanden. Ein positiver Aspekt der Nomadenschulen war der samespezifische Unterricht, der auf ihre eigene Kultur spezialisiert war, jedoch nicht in samischer Sprache stattfand. Die Samen musste von Beginn an Schwedisch sprechen, was für viele dieser Generation schwierig war, da sich Samisch stark vom Schwedischen unterscheidet. Vor allem kann der Verlust der eigenen Sprache das Selbstbewusstsein eines Volkes und dessen Kultur brechen.

Erst 1962 kam es zu einer neuen Reform, in der ein eigenes Gymnasium für Samen in Gällivare errichtet wurde. Heute besitzen die Samen eine gleich gute Schulbildung wie die restlichen Schweden, außerdem haben sie Zugang zu Unterricht in Samisch, samisches Handwerk und Rentierzucht. Die samischen Schüler haben heute volle

---

<sup>33</sup> Vgl.: Kap.: 1.1.Die Samen und ihr Land.

Wahlfreiheit und können zwischen einer „normalen“ oder samischen Grundschule bzw. ein samisches Gymnasium wählen.<sup>34</sup>

1945 wurde der „Same Ätnam“<sup>35</sup> gegründet, ein Verein der für die kulturellen Aufgaben der samischen Bevölkerung eintritt und den Boden für das 1993 vom schwedischen Reichstag gegründete „Sametinget“<sup>36</sup> legte.<sup>37</sup> Eine politische Partei, die sich für die Rechte der Samen engagiert. „Sametinget“ hilft den Samen ihre Identität als eigenständiges Volk mit einer eigenen Sprache und Kultur zu stärken. Heute sind die Samen im Parlament vertreten, haben einen eigenen Radiokanal<sup>38</sup> und eine eigene Zeitschrift, „Samefolket“<sup>39</sup>.

Aus der Schilderung über die Geschichte der Samen und über deren Rechte geht sehr schön hervor, dass ihnen sukzessive das Recht auf Land genommen und eine kulturelle Eingliederung bzw. Ausübung der eigenen Kultur verweigert wurde. Erst Mitte des 20. Jh. hat sich die Situation der Samen verbessert. Somit ist nicht nur ein Großteil an Wissen über ihre Kultur verschwunden, sondern es wurde auch ihr Selbstbewusstsein als eigenständiges Volk geschwächt, wenn nicht sogar ganz zerstört. Es dauert lange bis ein Volk sein Selbstbewusstsein wieder so stärken kann, dass auch deren Kultur und Geschichte wieder in voller Blüte weiterlebt. In der folgenden Arbeit ist es daher wichtig den Joik immer vor dem geschichtlichen Hintergrund der samischen Kultur und ihrer Rechte zu betrachten. Joik und das Wissen über ihn ist ein Teil der Geschichte der Samen und ein Resultat aus dem Umgang mit den vorhandenen oralen und schriftlichen Quellen.

---

<sup>34</sup> Israel, Ruong: *Samerna*. Stockholm 1969. S.66–73; 155–158.

<sup>35</sup> Vgl.: *Reichsorganisation Same Ätnam- Homepage*. <http://www.sameatnam.se> . Letzter Zugriff: 22.06.09.

<sup>36</sup> Vgl.: *Partiet Samerna- Homepage*. <http://www.samerna.se>. Letzter Zugriff: 22.06.09.

<sup>37</sup> Vgl.: Gustav, Labba(Hg): *Sápmi*. <http://www.samer.se/1536>. Letzter Zugriff: 22.06.09.

<sup>38</sup> Vgl.: Mienna, Ole Isak(Hg): *SR Sameradion*. <http://www.sr.se/sameradion> . Letzter Zugriff: 22.06.09.

<sup>39</sup> Die Zeitung „Samefolket“ wurde 1919 von Torkel Tomasson gegründet. Vgl.: Hällgren, Katharina: *Samefolket*. <http://info.samefolket.se>. Letzter Zugriff: 22.06.09.

## 2. Joik, die Poesie und Volksmusik der Samen

Joik entspringt aus den arktischen Bergen. Er existiert in zahlreichen Landschaften, im Wald und entlang der Küste. Wenn man einen Samen fragt, ob es eine Verbindung zwischen Joik und Natur gibt, weiß er es nicht, jedoch wäre er erstaunt, wenn es nicht so wäre.<sup>40</sup>

„[...] Melodin kan med eller utan variationer upprepas hur länge som helst, och intrycket af det hela förstärkes genom allehanda biläten och genom ansiktsuttrycket hos den joikande, hvilket uttrycker glädje, sorg, förakt, vrede eller annat. [...]“<sup>41</sup>

„[...] Die Melodie kann mit oder ohne Variationen unendlich lange wiederholt werden, und der Eindruck des Ganzen wird durch jede Menge Nebengeräusche und dem Gesichtsausdruck des Joikenden verstärkt, der Glück, Verachtung, Hass oder andere Stimmungen ausdrücken kann.[...]“

Joik ist weder eine Art des Sprechens noch des Singens, sondern etwas spezifisch Samisches. Das Joiken ist mit einem speziellen Können verbunden und nicht jede Form der vokalen samischen Musik ist Joik. Joik ist eine Art der Performance, des künstlerischen Ausdrucks, der in etlichen Formen auftreten kann. Joik ist eine Mischung aus Musik, Erzählung, Sprache und darstellender Kunst.

Die Form dieser Performance und deren tiefer liegende Bedeutung zu untersuchen ist mein Ziel. Um diese Kunstform zu verstehen, ist es wichtig sich zu allererst dem Begriff „Joik“ zu nähern, da dieser allein schon viel über seine Grundbedeutung sagt.

---

<sup>40</sup> Vgl.: Ola, Graff: *The relation between Sami Yoik Songs and nature*. In: *European meeting in Ethnomusicology*. 12<sup>th</sup> Volume. Romania 2007. S.227–231.

<sup>41</sup> K.B., Wiklund: *Lapparnas sång och poesi*. Uppsala 1906. S.8.

## 2.1. Begriffsterminologie

Die zentralen Begriffe in der Terminologie des Joik stammen aus dem Nordsamischen, „juoiggus/ juoigan“ und „luohti“.

Das Wort „Joik“, Nordsamisch „Juoiggus“ bezeichnet die ganze Aufführungssituation, die Beziehung zwischen den anwesenden Menschen, die Körpersprache usw.

„Juoigan“ hat ungefähr die gleiche Bedeutung und bezeichnet den Vorgang des Joiken. Sie haben beide den gleichen Wortstamm und kommen vom Verb „juoigat“, d.h. „joiken“.

Johan Turi bezeichnet mit dem Wort „juoigan“ die „Methode sich an andere Menschen zu erinnern“ und Paulus Utsi verwendet „juoiggus“ um die „Zuflucht der Gedanken“ zu beschreiben. Hierbei sieht man schon, dass der Unterschied in der Wortbedeutung nicht sehr groß ist. In beiden Fällen wird die Joik- Performance an sich beschrieben.<sup>42</sup>

Interessant dabei finde ich auch, dass der Begriff „juojkkaste“ mit „verzaubern, verhexen, bezaubern, verwünschen“<sup>43</sup> übersetzt wird, vor allem in Hinsicht auf die ursprüngliche Bedeutung des Joik in schamanischen Ritualen.<sup>44</sup>

Wolfgang Schlachter übersetzt den Begriff „Juaigadiht, juaikdiht“ mit: „(mehrmals) auf lappische Weise singen; jem. für ihn erfundenes Motiv ansingen (zur Begrüßung) [juaigat]“<sup>45</sup>

Weiters bedeuten die Begriffe „vuolle“, „vuelie“ und „luohti“ das Gleiche. Sie bezeichnen das in der Joik- Performance Vorgeführte. Es sind Joik- Melodien, die entweder einen Textinhalt haben können oder auch nicht. Wobei das Wort „vuolle“ im

---

<sup>42</sup> Vgl.: Rolf, Kjellström; Gunnar, Ternhag; Håkan, Rydving: *Om Joik*. Värnamo 1988. S.89-90.

<sup>43</sup> Eliel, Lagercrantz I: *Lexica Societatis Fenno- Ugricae VI. Lappischer Wortschatz*. Helsinki 1939. S.225.

<sup>44</sup> Vgl.: Kap.: 4.1. Vorchristliche Rituale.

<sup>45</sup> Wolfgang, Schlachter: *Lexica Societatis Fenno- Ugricae XIV. Wörterbuch des Waldlappendialekts von Malå und Texte zur Ethnographie*. Helsinki 1958. S.75.

Gebiet Jokkmokk und Arjeplog, Arvidsjaur und Malå verwendet wird.<sup>46</sup> Wolfgang Schlachter übersetzt den Begriff „vüellee“ dabei mit „lappische Singweise, Lied“.<sup>47</sup> In *Lexica Societatis Fenno- Ugricae VI. Lappischer Wortschatz* von Eliel Lagercrantz I wird auch das Wort „luohti“ mit „lappisches Lied“, „Melodie“ übersetzt.<sup>48</sup>

Es kommt oft zu Begriffsverwirrungen, da man meistens davon spricht, dass man einen Joik joikt, aber eigentlich joikt man keinen Joik, sondern man joikt einen „luohti“ bzw. „vuolle“ oder „vuelie“.

Schön und aufschlussreich finde ich dabei die Erklärung von Håkan Rydving, der den Unterschied zwischen den Begriffen „Joik“ und „luohti“ mit den zwei Begriffen der „Theatervorstellung“ und dem „Theaterstück“ vergleicht. Genauso wie man keine Theatervorstellung spielt, sondern ein Theaterstück, joikt man auch keinen Joik, sondern einen „luohti“. Der Unterschied zwischen Joik und „Theater im klassischen Sinne“, liegt darin, dass ein Joik immer spontan entsteht, auch wenn ein bekannter „luohti“ vorgetragen wird.<sup>49</sup>

In meiner Arbeit beschränke ich mich trotz allem, bis auf ein paar Ausnahmen, auf den Begriff „Joik“, da die ganze Arbeit die Performance Joik zum Thema hat und ich meist von der ganzen Performancesituation ausgehe.

## 2.2. Aufbau und die musikalische Seite des Joik

„I regel ha lapparna en enastående förmåga att i sina sånger med endast några få ord uttrycka sin mening om personer och händelser. Om de norska bönderna, med hvilka de svenska lapparna längst norrut kommer i beröring under sina sommarflytningar och för hvilka de i allmänhet icke hysa någon öfverdrifven beundran, sjunga de t.ex. i en försmädlig sång:

---

<sup>46</sup> Vgl.: Krister, Stoor: *Juoiganmuitalusat – Jojkberättelser. En studie av jojkens narrativa egenskaper*. Umeå 2007. S.20.

<sup>47</sup> Wolfgang, Schlachter: *Lexica Societatis Fenno- Ugricae XIV. Wörterbuch des Walddlappendialekts von Malå und Texte zur Ethnographie*. Helsinki 1958. S.156.

<sup>48</sup> Eliel, Lagercrantz I: *Lexica Societatis Fenno- Ugricae VI. Lappischer Wortschatz*. Helsinki 1939. S.452.

<sup>49</sup> Vgl.: Rolf, Kjellström; Gunnar, Ternhag; Håkan, Rydving: *Om Jojk*. Värnamo 1988. S.90.



’Norska bönder äro så styfva som träet. När vinden blåser på dem falla de.’

Och om åskan joika de här och hvar följande:

’Åskan går och blixten lyser – Guds makt är stor.’<sup>50</sup>

”Die Samen haben eine einzigartige Begabung, sie drücken mit nur wenigen Worten in ihren Liedern ihre Meinung über Personen oder Ereignisse aus. Über die norwegischen Bauern, mit denen die Samen ganz oben im Norden während dem Aufenthalt in ihren Sommerlagern in Berührung kommen und für die sie im Normalfall keine große Bewunderung hegen, singen sie z.B. in einem höhnischen Lied:

’,Norwegische Bauern sind so steif wie Holz.’

Und über das Gewitter wird hie und da folgendes gejoikt:

’,Das Gewitter geht und der Blitz leuchtet – die Macht Gottes ist groß.’“

Die Themen des Joik erfassen die ganze Bandbreite des samischen Alltags, von Tierbeschreibungen bis hin zu Lebens- oder Situationsschilderungen findet man alles. In wenigen Worten werden Geschichten erzählt. Für Eingeweihte eröffnet sich eine fantastische Welt, wenn ein Same mit seiner Joik- Performance beginnt. Ein Außenstehender versteht, die tiefer liegende Botschaft meist jedoch nicht.

Joik berührt das innerste Wesen der samischen Kultur.<sup>51</sup>

Joik, also eigentlich der Vuolle oder Luohti, besteht aus einer Mischung zwischen Sätzen, einzelnen Wörtern und Silben. Texte und Wörter werden durch „Füllsilben“ abgelöst. Diese können auch in einzelne Worte eingeschoben werden. Wiklund spricht von „Zwischensilben“, die z.B. in Form von „Lala“ oder „Lulu“ -Lauten auftreten können. Isak Saba hat dabei die „Zwischensilben“ in drei verschiedene Arten eingeteilt:

---

<sup>50</sup> Janrik, Bromé: Lapparnas sånger. *En energisk och interessant forskare*. In: Svenska Dagbladet. Nr. 299. 1912.

<sup>51</sup> Rolf, Kjellström; Gunnar, Ternhag; Håkan, Rydving: *Om Joik*. Värnamo 1988. S.9.

1. Worte ohne Bedeutung: „la“, „jo“, „nain“ usw.; Partikel: „de dat“ [so], gal [genug], dusse [nur] usw.; Formen von Hilfsverben: lea [er/sie/es ist], leai [er, sie, es war] usw.<sup>52</sup>

Die Wörter und der Text eines Joik müssen dabei nicht von Performance zu Performance wiederholt werden, sondern können sich je nach Kontext verändern. Für Außenstehende ist es oft schwierig den Inhalt eines Joik zu verstehen, da der Text oft nur aus einzelnen Worten, Sätzen und eingebauten Silben besteht. Joik ist ursprünglich nicht für ein breiteres Publikum gedacht, sondern für eine kleinere Gruppe, die mit dem Inhalt vertraut ist. Dabei wissen alle trotz der wenigen Worte, um was es im Joik geht, da alle aus dem gleichen Umkreis stammen, die gleiche Geschichte und die gleichen Erfahrungen haben. Jernsletten spricht davon, dass Joik verbindet und ein Gruppengefühl schafft.<sup>53</sup> Dabei können einzelne Personen meist den Joik schon anhand seiner Melodie erkennen bzw. wissen sie schon von vornherein, um was es in dem Joik geht.

### **2.2.1. Melodie und Rhythmus**

Beschreibungen des Joik zeigen, dass dieser auf unterschiedlichste Weise klingen kann. Die Melodievariationen sind in diesem Musikgebiet genauso groß, wie in jedem anderem musikalischen Genre auch. Der Unterschied zur westlichen Musik liegt darin, dass sich bei der westlichen Musik der vokale Gesang der instrumentalen Begleitung angepasst hat bzw. dass hier eine Wechselwirkung besteht. Wie in vielen anderen arktischen Gebieten auch existieren in der samischen Musik kaum Instrumente, da die meisten Instrumente aus Holz gebaut wurden und in diesen Gebieten der Zugang zu solchen Ressourcen eher knapp ist. Die Zaubertrommel wurde hauptsächlich von Schamanen dazu verwendet sich in Trance zu versetzen, es sind jedenfalls keine anderen Formen von Trommelrhythmen bekannt oder erhalten. Das einzige bekannte samische Instrument ist eine aus Engelwurz (*Angelica archangelica*) gefertigte Flöte, auf samisch „fádnu“ genannt.

---

<sup>52</sup> Vgl.: Rolf, Kjellström; Gunnar, Ternhag; Håkan, Rydving: *Om Joik*. Värnamo 1988. S.92.

<sup>53</sup> Vgl.: ebd. S.16.

Es existiert also kein Wechselspiel zwischen Instrument und Gesang, daher sind die vokalen Ausdrücke bei den Samen reicher, als in westlichen Gebieten. Die verschiedenen Stimmanwendungen, das Gleiten zwischen Gesprochenem und Gesungenem und die unterschiedlichen Tonsätze sind ohne Übung für einen westlich geschulten Sänger schwierig nachzuahmen. Ein weiterer Unterschied ist der, dass Joik nicht ohne Text und Gesten existieren kann, sie bilden eine untrennbare Einheit. Es ist schwierig einen Joik anhand von verschriftlichten Noten zu erfassen. Ein Notenbild kann höchstens eine Richtlinie bzw. eine Skizze des Joik wiedergeben.

Es gibt keine gemeinsame Tonskala für die samische Musik, also für das ganze samische Gebiet. Der Joiker und sein Umkreis wissen jedoch welche Töne passend sind, dass heißt es gibt eine Art von Tonskala, die sich von Gebiet zu Gebiet unterscheidet. Ternhag kritisiert den Begriff „Tonskala“, er meint es ist besser von einem „Repertoire an Tönen“ zu sprechen, da dieses aus einem einzigen Joik oder aus einem Repertoire eines Sängers erstellt werden kann. Von den 541 Joik aus dem ganzen schwedisch- samischen Gebiet, die von Karl Tirén aufgenommen wurden sind weniger als die Hälfte, also 45% pentatonisch. Von den Joik die Grundström und Smedeby 1943 in Arjeplog und Arvidsjaur aufgenommen haben sind nur 13% pentatonisch. Joik mit halbtonloser Petatonik sind eher selten, 2% aller Aufnahmen. Wie aus diesen Beispielen hervorgeht unterscheidet sich also die „Tonskala“ bzw. das „Tonrepertoire“ von Gebiet zu Gebiet. Die Unterschiede liegen dabei im Melodieaufbau bzw. im Melodieumfang. Eines der markantesten Merkmale des Joik ist die Tonhöhenverschiebung. Oft beginnt ein Sänger seinen Vortrag in einem tieferen Register und hebt dann die Melodietöne schrittweise. Manchmal ist die Tonhöhenverschiebung kaum merkbar, es kann sich jedoch auch um eine Verschiebung einer ganzen Oktave handeln.<sup>54</sup>

### **2.2.2. Gesangstechnik**

Der Joik- Sänger beginnt seinen Vortrag also meist ganz langsam, singt sich sukzessive warm und steigert gleichzeitig auch die Tonhöhe. Nils Hotti schaffte bei einem Joik-

---

<sup>54</sup> Vgl.: Rolf, Kjellström; Gunnar, Ternhag; Håkan, Rydving: *Om Joik*. Värnamo 1988. S.77-79.

Vortrag eine Steigerung der Tonhöhe von einer Oktave. Weiters ist Joik tonmalend, d.h. die Tonhöhe verweist schon auf den Inhalt des Joik und durch Töne können z.B. Tiere dargestellt werden.<sup>55</sup>

Der Unterschied bei der Gesangstechnik des samischen Joik, im Gegensatz zu den uns bekannten westlichen Gesangstechniken, liegt darin, dass der Sänger mit gepresster Stimmlage beruhend auf der starken Spannung der Stimmbänder, singt. Die Atmung geschieht meist unabhängig von den musikalischen Phrasen. In vielen Fällen wird die starke Spannung der Stimmbänder auch während dem Einatmen beibehalten. Dies führt wiederum zu dem Eindruck, dass die Melodie zerstückelt und der Ton mit großer Anstrengung hervor gebracht wird. Man hat das Gefühl, als würde sich der hintere Teil der Zunge fest gegen den Gaumen drücken und so die Luft daran hindern vorbei zu strömen.<sup>56</sup>

### 2.2.3. Nord- und Südsamischer Joik

Israel Ruong unterscheidet zwischen dem süd- und nordsamischen Joik, wobei ein Kennzeichen des nordsamischen Joik darin besteht, dass der Text komprimiert ist. Die Gestaltung des Joik ist weniger zufällig, d.h. er tritt eher in Gedichtsform auf und die Motive variieren weniger als in Joik aus anderen Gebieten.<sup>57</sup> Dies würde auch auf die ältesten Joik- Aufzeichnungen, die von Olof Sirma 1672 gemacht wurden, zutreffen. Diese sind nördlichen Ursprungs und treten in Gedichtsform auf, „Kulnasatj min lilla vaja“ und „Må solen lysa varmt på Ekorrvattnet“. Sirma stammte aus Kemi in Torne-Lappmark und traf als Student in Uppsala Johannes Schefferus<sup>58</sup>, dem er diese zwei Joik- Melodien überlieferte.<sup>59</sup>

---

<sup>55</sup> Vgl.: Matts, Arnberg: *Musikalisk kommentar*. In: Matts, Arnberg; Israel, Ruong; Håkan, Unsgaard: *Joik*. Stockholm 1969. S.42–60.

<sup>56</sup> Vgl.: ebd. S. 42–60.

<sup>57</sup> Vgl.: Israel, Ruong: *Om joikning: att minnas, känna och återge*. Stockholm 1976.

<sup>58</sup> Johannes Schefferus (1671–1679) war ein deutscher Ethnohistoriker, der an der Universität Uppsala eine Professur innehatte und durch sein Werk „Lapponia“ 1673, eines der ersten umfangreicheren Werke über die Samen und ihre Geschichte, bekannt wurde. Vgl.: Martina, Koger: *Johannes Schefferus. Eine Ethnographie der Samen aus dem 17.Jh.* Wien 2006.

<sup>59</sup> Vgl.: K.B., Wiklund: *Lapparnas sång och poesi*. Uppsala 1906.

Auch Olle Edström spricht davon, dass die Texte im Nordsamischen eine größere Bedeutung besitzen als die Texte im Südsamischen, wobei hier die linguistische Ausdrucksweise und nicht der Inhalt gemeint ist. Die Texte sind irgendwie versteinert und werden so von Generation zu Generation weitergegeben. Versteinert deswegen, da Joik meist fließend ist, d.h. der Inhalt kann zwar gleich bleiben, aber der Text und die linguistische Ausdrucksweise verändern sich.

Der formale Aufbau ist sowohl bei den südsamischen, als auch bei den nordsamischen Joik gleich, es sind also keine Unterschiede bei den Vortragsarten bekannt. Der linguistische Unterschied zwischen dem süd- und dem nordsamischen Joik liegt jedoch darin, dass der nordsamische Joik wahrscheinlich von der finnisch epischen Tradition beeinflusst wurde, und dass die Motivbreite beim südsamischen Joik größer ist als beim Nordsamischen.<sup>60</sup> Wiklund erwähnt ebenfalls, dass man nur in Gebieten mit finnischem Einfluss längere, epische Joik finden kann, da diese von den finnischen Runen beeinflusst wurden.

Die in diesem Kapitel besprochenen Merkmale sind nur ein Teil des Joik und beschreiben diesen nur grob. Der traditionelle Joik kann in unterschiedlichsten Formen auftreten und besteht nicht nur aus Text und Musik, sondern auch aus Gesten und Mimiken. Die meiste Forschung, die sich mit Joik beschäftigt, hat diesen jedoch hauptsächlich aus einer musikalischen Perspektive heraus beleuchtet. Durch diese Arbeit möchte ich zeigen, dass es unmöglich ist Joik nur aus einer musikalischen Perspektive heraus zu betrachten. Ich denke sogar, dass es nicht möglich ist Joik ganz zu verstehen ohne seinen Kontext und seine performative Dimension zu beachten.

### **3. Forschung über Joik**

Allgemein wurde sehr wenig über Joik geforscht. Ernste Auseinandersetzungen mit dieser samischen Kunst findet man erst Ende des 19.Jh./Anfang des 20.Jh., ausgelöst

---

<sup>60</sup> Vgl.: Olle, Edström: *Joikens stilarten – ett bidrag till samernas förhistoria*. In: *Sumlen. Årsbok för vis- och folkmusikforskning*. Uppsala 1993. S.9-46.

durch unterschiedliche Joik- Sammelreisen. In Schweden angetrieben vor allem durch die Arbeit von Karl Tirén.

Aufzeichnungen über die Verwendung des Joik in vorchristlichen Ritualen findet man jedoch schon im 18.Jh. bzw. frühen 19.Jh., z.B. bei Lars Levi Laestadius (1800–1861)<sup>61</sup>, Knud Leem (1669–1774)<sup>62</sup> und anderen Priestern bzw. Missionaren, die durch die Christianisierung immer häufiger nach Lappland geschickt wurden. Daraus kann man einige Schlussfolgerungen über die Verwendung bzw. die Struktur des frühen Joik ziehen. Die Aussagen der Priester und Missionare sind jedoch immer mit Vorsicht zu genießen, da diese von ihrer christlichen Missionarstätigkeit geprägt waren.<sup>63</sup> Da sich jedoch zu dieser Zeit niemand explizit mit Joik auseinander gesetzt hat, fehlt ein grundlegendes Wissen über Joik vor der Christianisierung.

Ende des 20.Jh. existierten 125 Werke, die Joik behandeln. Die meisten dieser Arbeiten untersuchen Joik aus einer musikalischen Perspektive.<sup>64</sup> Danach sind noch etliche Dissertationen in unterschiedlichen Sprachen über Joik erschienen, unter anderem auch die von Krister Stoor: „Juoiganmuitalusat – Jojkberättelser. En studie av jojkens narrativa egenskaper“<sup>65</sup>, die ich unter anderen, als Grundlage für meine Arbeit verwende. Krister Stoor ist im Moment einer der wichtigsten samischen Forscher über Joik in Schweden.

Tongebend für die Forschung über den samischen Joik in den Jahren 1900–1906 war der Professor für finnisch- ugrische Sprachen K.B. Wiklund (1868–1934), der an der

---

<sup>61</sup> Lars Levi Laestadius war Leiter der laestadianischen Erweckungsbewegung und hatte nachhaltigen Einfluss auf die religiöse Entwicklung im Norden. Er schrieb seine Erfahrungen in Tagebüchern nieder, die für die Sameforschung bis heute eine sehr wichtige Bedeutung haben. Der erste Teil erschien 1831: „Journal af Petrus Laestadius, för första året av hans tjenstgöring såsom missionarie i Lappmarken“ und der zweite Teil beinhaltet die Jahre 1828–1832 und wurde 1833 veröffentlicht. Auch dieser stellt wie der erste Teil eine umfassende Beschreibung von Lappland und seiner Bevölkerung dar. Vgl.: Lars Levis, Laestadius: *Fragmenter i lappska Mythologien*. Uppsala 1959.

<sup>62</sup> Knud Leem war Norweger und zählte zu einem der besten Kenner der samischen Sprache und Kultur des 18. Jh. Er kam 1725 als Missionar und Priester nach Finnmark. Seine Beobachtungen und persönlichen Erlebnisse hat er in der Schrift: „Beskrivelse over Finmarkens Lapper, deras Tungemaal, Levemaade og forrige afgudsdyrkelse“ niedergeschrieben, die 1767 in Kopenhagen veröffentlicht wurde. Vgl.: Knud, Leem: *Värro. Studier i samernas förkristna offerriter*. Uppsala 1968. S.27.

<sup>63</sup> Vgl. : Kap.: 4.1. Vorchristliche Rituale.

<sup>64</sup> Vgl.: Krister, Stoor: *Juoiganmuitalusat – Jojkberättelser. En studie av jojkens narrativa egenskaper*. Umeå 2007. S.48.

<sup>65</sup> Krister, Stoor: *Juoiganmuitalusat – Jojkberättelser. En studie av jojkens narrativa egenskaper*. Umeå 2007.

Universität in Uppsala tätig war. 1906 erschien sein Werk „Lapparnas sång och poesi“. Seine Theorien waren von dem damaligen Trend der evolutionistischen Forschung<sup>66</sup> geprägt, die davon ausging, dass die Gesellschaft sich von einfachen hin zu komplexeren Formen entwickelt. In seinem Werk sind diese Forschungsansätze sehr deutlich herauszulesen. Des Öfteren bezeichnet er den Gesang und die Lebensweise der Samen als primitiv und auch ihr musikalisches Gehör im Vergleich zu westlichen Gesellschaftsgruppen als weniger weit entwickelt. Er misst Joik also anhand eines westlichen Kulturrahmens. Seine Theorien sind mittlerweile veraltet, jedoch ist seine Authentizitätstheorie bis heute noch von Bedeutung.<sup>67</sup> Er suchte nach authentischer Kultur und authentischen Texten ohne fremde Einflüsse. Die Texte mussten in Original vorgelegt werden und bis weit in die Zeit zurückreichen um keine Einflüsse von fremden Kulturen aufzuweisen.

Außerdem war Wiklund, neben der Samin Maria Persson, einer der stärksten Impulsgeber, für Karl Tiréns (1869–1955) Arbeit, die ein Meilenstein in der Forschung des Joik werden sollte. Wiklund machte Tirén darauf aufmerksam, wie wichtig es wäre die samische Musik aufzuzeichnen und gab Tirén moralische Unterstützung bei seinen Joik- Aufnahmereisen.<sup>68</sup> Karl Tirén war kein Wissenschaftler, sondern ein Bahnhofsvorsteher, den sein leidenschaftliches Interesse an der samischen Kultur zu wissenschaftlichen Aufnahmereisen bewog. Er verwendete 1913 als erster in Schweden einen Phonographen für musikalische Aufzeichnungen. Schweden war in Bezug auf die phonografische Dokumentation von Volksmusik später dran als andere Länder. Armas Launis unternahm schon 1904/05 solche Aufnahmereisen<sup>69</sup> und 1911 nahm Erich

---

<sup>66</sup> Evolutionstheorie: Die zentrale Theorie der Biologie, wonach im Laufe der Erdgeschichte eine Entwicklung aller Lebewesen von einfachsten Formen bis hin zur gegenwärtigen Vielfalt u. Komplexität stattgefunden hat. Diese Theorie wurde in der Völkerkunde für die Kulturgeschichtsforschung übernommen. Dabei hat sich die Gesellschaft von der Barbarei, d.h. einer primitiven Lebensweise hin zur Industriegesellschaft des 19.Jh. stufenweise weiter entwickelt. E.B. Taylor glaubte dabei an einen einlinigen Evolutionsablauf, wobei sich „Barbar“ und „zivilisierte“ Gesellschaft auf einem natürlichen Entwicklungsstadium befinden. Diese Theorie verneint eine Vielzahl von Einflüssen, die für die Entwicklung einer Gesellschaft ausschlaggebend sind. Diese Theorie wurde jedoch schon bald als unzureichend betrachtet. Vgl.: Brockhaus. Enzyklopädie. Band 8. Mannheim 2006. S.612–613.

<sup>67</sup> Vgl.: Krister, Stoor: *Juoiganmuitalusat – Jojkberättelser. En studie av jojkens narrativa egenskaper*. Umeå 2007. S.49.

<sup>68</sup> Vgl.: Gunnar, Ternhag: *Jojksamlaren Karl Tirén*. Umeå 2000. S.19.

<sup>69</sup> Vgl.: Armas, Launis: *Lappische Juoigos- Melodien*. Helsingfors 1908.

Fischer Samen bei der Passage-Panoptikum–Ausstellung in Berlin<sup>70</sup> auf. Zur damaligen Zeit wurden Urvölker oft bei Ausstellungen nicht nur einem breiten Publikum präsentiert, sondern auch den Forschern für Untersuchungszwecke zur Verfügung gestellt.

Karl Tiréns Arbeit wurde 1942 in dem Werk „Die lappische Volksmusik“ veröffentlicht. Außerdem publizierte er einige populärwissenschaftliche Artikel, die auch Träger evolutionistischen Gedankenguts waren. Bei ihm folgt der Joik einer Entwicklung von einem primitiven Gesang hin zu einer ausgeprägten kulturellen Kunstform, die er durch die Wiederholung der Melodie und des Rhythmus mit Wagnermotiven vergleicht. Auch John Weinstock<sup>71</sup> vergleicht Joik mit dem „Ring der Nibelungen“ von Wagner, greift dabei Tiréns Ansätze auf und vertieft diese anhand eines konkreten Beispiels.

Ein wichtiger Joik- Forscher, der in den 1970er Jahren leitend in der samischen Forschung war, ist Olle Edström. Er hat die Aufnahmen des Schwedischen Radios von 1953 musikalisch analysiert, wollte jedoch auch ein Gesamtbild der samischen Musik und von deren Rolle, Funktion und Entwicklung geben. Dies wäre heute nicht mehr möglich, da sich die samische Musik in so vielfältigen Richtungen weiter entwickelt hat.<sup>72</sup> Er hat jede Menge Artikel und Bücher publiziert und nahm nicht nur von außen Stellung, sondern beteiligte sich auch an den internen Debatten. Wichtig ist vor allem seine musikalische Analyse zu den Zentraltönen, Takten, Formen und Motiven, die in einer Beilage zu seinem Artikel in: „Sumlen. Årsbok för vis- och folkmusikforskning“ erschienen ist. Spätere Publikationen behandeln die Veränderung und die Dynamik im Joik, vor allem am Beispiel der zeitgenössischen Pop- Musik.

Neben Olle Edström zählt Gunnar Ternhag zu denen, die am meisten zum Fortschritt in der Joik- Forschung der letzten 30 Jahre in Schweden beigetragen haben. Sein Ausgangspunkt ist dabei die Performanceperspektive. Er rekonstruiert Gespräche, in dem er Primäraufzeichnungen und Feldtagebücher verwendet. Es geht ihm hierbei um

---

<sup>70</sup> Vgl.: Susanne, Ziegler: *Wax Cylinder Recordings of Sami Music in the Berlin Phonogramm- Archiv*. In: *European meeting in Ethnomusicology*. Romania 2007. S.212–226.

<sup>71</sup> Vgl.: John, Weinstock: *Was Richard Wagner Familiar with Yoiking?*. In: SASS 95<sup>th</sup> Annual Meeting of the Society for the Advancement of the Scandinavian Study. Portland State University 2005.

<sup>72</sup> Vgl.: Kap.: 4.4.Joik als eine künstlerische Ausdrucksform.



die Wechselwirkung zwischen Aufzeichner und Gewährsmann. Er behandelt die Stimmtechnik, das Zusammenspiel zwischen Zuhörer und Performer und die Gestik bzw. Mimik. Außerdem analysiert er die Notenaufzeichnungen, die von Johan Christian Haeffner (1759–1833) gemacht wurden und verweist auf die Bedeutung des Joik in der Kollektivität, durch die dieser zur Vollendung kommt. Seine wichtigsten Werke sind „Om Joik“, das er gemeinsam mit Rolf Kjellström und Håkan Rydving 1988 veröffentlichte, und das Werk über Tirén: „Joiksamlaren Karl Tirén“, das 2000 in Zusammenarbeit mit dem „Dialekt-, ortnamns- och folkminnesarkivet“ in Umeå herausgegeben wurde.

Ein weiterer Forscher, auf den ich mich in meiner Arbeit beziehe, ist der Norweger Ola Graff. Auch wenn sich seine Dokumentationen des Joik auf Norwegen beschränken, haben seine theoretischen Analysen „Om kaeresten min vil jeg joike“ von 2004 eine allgemeine Bedeutung und Wertigkeit. Vor allem seine Theorien über Joik als Referenzfunktion verwende ich als Grundlage in meiner Arbeit.

Der erste bekannte Joik-Forscher in Finnland war Armas Launis. Er war musikalisch geschult und der erste, der bei der Aufnahme von Joik während seiner Feldarbeit 1904-1905 einen Phonographen verwendete. Während seiner Reisen in das finnische und norwegische Lappland nahm er 824 Melodien und Melodievarianten auf, die 1908 in seinem Werk „Lappische Juoigos- Melodien“ erschienen sind.

Andere finnische Forscher, die Joik aus einer musikalischen Perspektive behandeln sind Timo Leisiö und Erki Pekkilä.

Zwei weitere wichtige Joik-Forscher in Schweden sind Inger Stenman, die das Tirén-Material geordnet und in einem CD-Aufsatz neben anderen Artikeln publiziert hat und Alf Arvidsson, ein Kunstmusiker, der seine Werke ausgehend von alten samischen Materialien komponiert hat.

Jedoch wurde Joik nicht nur von skandinavischen Forschern behandelt, sondern Joik erregte und regt auch Interesse außerhalb der skandinavischen Grenzen. Doris Stockmann ist dabei ein bekannter Name aus dem deutschsprachigen Raum und behandelt die Struktur in Joik-Erzählungen bzw. die Genusperspektive. Susanne

Ziegler hat einen Katalog für das ethnologische Museum in Berlin herausgegeben, indem sie die Phonographaufnahmen von Erich Wustmann (1907–1994), die aus 56 Wachsrollen, die in Karasjok von 1934–1936 aufgenommen wurden, katalogisierte.

Der erste Same, der über Joik schrieb, war Johan Turi (1854–1936). Er wird auch als der Vater der samischen Literatur bezeichnet. In seinem Buch „Muitalus sámii birra“, das zum ersten Mal 1910 erschien, ist Joik ein natürlicher Bestandteil der Erzählung. Wenn man Turis Erzählung in Sprache umwandelt, befindet sich der Leser in Mitten einer Performance und man kann sich den Kontext, indem dieser stattfand, gut vorstellen. Etliche Theoretiker haben seine Thesen immer wieder überprüft. Ein wichtiger samischer Forscher, der Turis Theorie des „Joik als Kunst der Erinnerung“ weiter entwickelt hat, ist Israel Ruong (1903-1986). Sein Text „Att minnas, kánna och jojka“ wird oft als Ausgangspunkt in der Joik- Forschung verwendet. Ruong war an der Universität in Uppsala am Institut für samische Sprachen und am Institut für Ethnologie tätig. Außerdem war er einer der Begründer des samischen Institutes an der Universität in Umeå und des „Svenska samernas riksförbund“<sup>73</sup>.

Ein weiterer wichtiger samischer Theoretiker ist der Rentierzüchter und Verfasser Lars Rensund (1901–1993), der in seinem Werk „Renen i mitten“ unter anderem eine Hochzeit von 1912 beschreibt, bei der Joik als Kommunikationsmittel verwendet wird und bei der man sehr schön sehen kann in welchem Zusammenhang Joik verwendet wurde.

Nils Jernsletten entwickelte in seinem Werk „Om joik og kommunikasjon“ von 1978 die Erinnerungstheorie von Turi weiter und betrachtet Joik als identitätsstärkend. Jernsletten beschreibt fiktive Freiersituationen in denen Joik verwendet wird, da die Wiedergabe und Aufzeichnung von realen Joik die Privatsphäre der jeweiligen Performer beeinträchtigen würde. Außerdem beschreibt er die Veränderbarkeit eines Luothi und die Machtlosigkeit des Joik- Urhebers diesen Wandel zu beeinflussen.<sup>74</sup>

---

<sup>73</sup> „Svenska Samernas Riksförbund“ ist eine politisch unabhängige Interessensorganisation, die sich für die Rentierwirtschaft und für die samische Wirtschaft bzw. das samische Gesellschaftsleben im Allgemeinen einsetzt. Für mehr Informationen: Vgl.: Svenska Samernas Riksförbund SSR- Homepage: [www.sapmi.se](http://www.sapmi.se). Letzter Zugriff: 28.6.2009.

<sup>74</sup> Vgl.: Krister, Stoor: *Juoiganmuitalusat – Jojkberättelser. En studie av jojkens narrativa egenskaper*. Umeå 2007. S.62–63.

Der finnisch- samische Schriftsteller und Poet Nils Aslak Valkeapää (1943–2001) kann eigentlich als Multimediakünstler betrachtet werden. Er hat nicht nur Joik gesammelt, aufgeführt und Gedichte geschrieben, sondern auch fotografiert, gemalt, Bücher gestaltet und sich für die samische Kultur engagiert bzw. sich für diese politisch eingesetzt.<sup>75</sup> Er hat diese sowie der samische Poet und Handwerker Paulus Utsi (1918–1975) durch seine Auseinandersetzung mit und seiner Einstellung zu Joik beeinflusst.

Harald Gaski ist ein Textanalytiker, der die Texte Valkeapää's analysiert und sowohl die Performanceperspektive als auch die musikalische Seite des Joik untersucht hat. Außerdem hat er zahlreiche Bücher und Artikel über die Samen und deren Kunst veröffentlicht.

Dies sind wohl die bedeutendsten Namen in der Joikforschung und die theoretischen Werke auf die ich mich in dieser Arbeit hauptsächlich beziehe.

Neben der theoretisch analytischen Beschäftigung mit Joik, gab es in Schweden drei große Joik Sammlerperioden, in denen wertvolles Material aufgenommen und transkribiert wurde und die der Nährboden für viele der oben genannten Werke waren.

### **3.1. Karl Tirén und seine Sammelreisen**

Karl Tiréns (1869-1955) Joik- Sammlung ist eine einzigartige Pionierleistung. Um die Motivation für seine Reisen etwas besser zu verstehen ist es wichtig den Zeitgeist in Schweden Anfang des 20.Jh. etwas näher zu betrachten. Tirén war nicht der einzige, der zu dieser Zeit Teile des alten Schwedens sammelte, um diese für die Nachwelt festzuhalten. Zu seiner Zeit gab es einen Trend, der einige Menschen dazu veranlasste durch Systematisierung und Präsentation des Vergangenen der Allgemeinheit einen Einblick in ein Stück alter schwedischer Tradition zu geben. Außerdem sollte das gesammelte Material auch für zeitgenössische Projekte anwendbar sein. Modernes zukunftsorientiertes Denken war Anfang des 20. Jh. für diese Sammler wichtig. Auch

---

<sup>75</sup> Vgl.: Kathleen, Osgood Dana: *Áillohaš the Shaman- Poet and his Govadas- Image- Drum. A Literary Ecology of Nils Aslak Valkeapää.* Oulu 2003. In: <http://herkules oulu.fi/isbn9514269446/isbn9514269446.pdf> . Letzter Zugriff: 26.6.2009. S.66.

Tirén sprach einerseits von dem kulturellen Wert des alten Joik- Materials, andererseits wollte er auch die gesammelten Melodien dem Tonsetzer Wilhelm Peterson- Berger (1867-1942) vermitteln, damit dieser sie praktisch nutzen konnte.<sup>76</sup> Dies ist jedoch nicht die einzige Motivation, die Tirén zu einer so einzigartigen Arbeit trieb. So wie sein Bruder, der Künstler Johan Tirén<sup>77</sup>, setzte er sich mit seiner Arbeit mit großem Engagement und Interesse für die Rechte der Samen und deren Kultur ein.

Die damaligen Systematisierungen der Sammlungen und die Anschauungen dieser Pioniere hatten zu dieser Zeit eine so definitive Durchschlagskraft, dass sie auch heute noch Gültigkeit besitzen. Auch Tiréns Material ist heute noch ein zentraler Ausgangspunkt für die Joik- Forschung und sein Bild des traditionellen Joik hat sich in den Köpfen vieler Menschen und vor allem Forscher festgenagelt. Ohne Tiréns reichhaltige Sammelreisen hätten wir heute wahrscheinlich nicht die Möglichkeit auf einen so großen Bestand von Joik zu zugreifen und viel traditionelles Wissen wäre verloren gegangen. Obwohl Tirén und seine Zeitgenossen keine wissenschaftliche Ausbildung besaßen, trugen sie grundlegend zur Erhaltung des kulturhistorischen Erbes in Schweden bei.

Tirén war Eisenbahnangestellter, betätigte sich jedoch nebenbei auch künstlerisch, malte Bilder, spielte Violine und baute Geigen. Er war ein Mann mit vielen Talenten. Seiner Leidenschaft für den samischen Joik ging er zu Beginn nur privat nach und finanzierte sich diese selbst. Später bekam er für einige Forschungsreisen staatliche Unterstützung.

Vor Tirén gab es zwei wichtige Sammelperioden, die vom finnischen Musikwissenschaftler Armas Launis und die von Väinö Salminen (1906) in Finnland, Norwegen und Russland. Tirén wusste durch Wiklund von diesen Sammelreisen, hatte das Material jedoch vor seinen Reisen nicht zu Gesicht bekommen.<sup>78</sup> Wiklund war es

---

<sup>76</sup> Vgl.: Gunnar, Ternhag: *Jojksamlaren Karl Tirén*. Umeå 2000. S.101.

<sup>77</sup> Johan Tirén (1853–1911) ist ein Künstler, der durch seine Bilder, welche die nördliche Landschaft und das Leben der Samen schildern, bekannt wurde. Sein Bild „Lappar tillvaratagande tjuvskjutna renar“ trug vor allem dazu bei die problematische Situation der Samen aufzuzeigen und erregte das Interesse der Öffentlichkeit. Vgl.: <http://www.snilleriket.se/johantiren.asp>. Letzter Zugriff: 22.06.09.

<sup>78</sup> Vgl.: Gunnar, Ternhag: *Jojksamlaren Karl Tirén*. Umeå 2000. S.23.

auch, der Tirén darauf aufmerksam machte, dass es keine tonalen Aufzeichnungen des Joik gab und dass es wichtig für die Forschung wäre so ein Projekt zu starten.

Anfang März 1911 begab Tirén sich auf seine erste Reise nach Lycksele, wo ein samischer Markt stattfand. Dort verbreitete er in erster Linie Informationen über seine geplanten Aufnahmereisen unter den Samen. Diese versprachen ihm nach einiger Überredungskunst und durch wohlwollende Geschenke seine Botschaft unter ihren Freunden und Verwandten zu verbreiten. Schon auf dieser ersten kurzen Reise konnte er einige Joik aufzeichnen.

Von 1911 bis 1914 unternahm Karl Tirén etliche längere und kürzere Aufzeichnungsreisen nach Lappland. Bis zu seiner Reise 1913 zum Wintermarkt in Arjeplog, die von der königlichen Wissenschaftsakademie unterstützt wurde, zeichnete er Joik jedoch nur mit Papier und Stift auf. Ternhag meint, dass dies darauf beruhen könnte, dass Nils Andersson, der leitende Volksmusiksammler zu dieser Zeit, dem Phonographen gegenüber negativ eingestellt war. Tirén war bei seinen anfänglichen Reisen von Andersson abhängig und die Reise 1913 war die erste, die er mit der Unterstützung von einer anderen Institution unternahm.<sup>79</sup>

Bis zum Sommer 1913 begleiteten ihn außerdem Maja Wickbom und Karl- Erik Forsslund. Anscheinend war es aber zu Auseinandersetzungen gekommen und so trennte sich die Reisegesellschaft im Juli 1913 nach einer beschwerlichen Wanderung durch die samischen Gebiete des Västerbotten.<sup>80</sup> In Karl- Erik Forsslunds Werk „Lapparne och deras land. Skildringar och Studier“, das 1914 herausgegeben wurde, kann man die Einsammlungsarbeit der kleinen Expeditionsgruppe aus einer zusätzlichen Sichtweise, also nicht nur durch die Schilderungen von Tirén, heraus betrachten.

Die Bekanntschaft und spätere Freundschaft mit der Samin Maria Persson, die selbst joiken konnte, war ein großer Vorteil für Tiréns Sammelarbeiten. Da er durch sie viele Samen kennenlernen und schnell ein Vertrauen zu ihnen aufbauen konnte, damit sie für ihn sangen. Jedoch war auch seine Herzlichkeit, sein Einfühlungsvermögen und seine große Leidenschaft für die samische Kultur ein großer Vorteil bei seinen Reisen. Trotz

---

<sup>79</sup> Vgl.: Gunnar, Ternhag: *Jojsamlaren Karl Tirén*. Umeå 2000. S.62.

<sup>80</sup> Vgl.: ebd. S.79.

etlicher Ablehnungen und großer Reises Strapazen zog er immer wieder weiter. Es wurde ihm empfohlen die Samen für ihren Gesang mit Alkohol zu bezahlen, aber Tirén betont, dass er dies nie gemacht habe. Er gab ihnen zwar Geschenke, aber nicht in Form von alkoholischen Getränken.

Tirén sammelte Joik nicht nur, sondern begab sich auch auf Vortragsreisen, unter anderem nach Rom, Berlin und Paris, bei denen er dem anwesenden Publikum von der samischen Kultur und von Joik erzählte. Zur Veranschaulichung dieser samischen Kunst trug er Joik- Melodien auf seiner Geige vor.

So konnte man zum Beispiel in einer schwedischen Zeitung am 25.1.1924 folgendes über die Beschreibung eines solchen Vortrags von Karl Tirén, der nach einem Film über das samische Leben gehalten wurde, lesen:

„Filmen ger glimter ur lapparnas tillvaro, men herr Tiréns färdlösa framställning framkallade syner och dofter av en helt annan fyllighet. Man såg renhjordarna vädra mot de vårliga dalarna, där gräset grodde grönt, man kände den friska doften av björkdungar och blommande hägg, man steg in i kåtorna och kände den utomordentliga hänsynsfullhet, varmed de som bo därinne bemöta varandra, man kände sig klumpig, när man, ovan vid ”kåasticket”, försökte röra sig i det begränsade utrymmet.[...]”<sup>81</sup>

”Der Film zeigt einen kurzen Einblick in das Leben der Lappen, aber Herr Tiréns Vorführung beschwört Düfte und Bilder von ganz anderer Fülligkeit hervor. Man sah die Rentiere in den frühlingshaften Tälern laufen, wo das Gras grün keimte, man spürte den Duft der Birken und der blühenden Traubenkirschen, man stieg in die Koten und spürte sogleich die außerordentliche Rücksichtnahme, mit der sich die dort Lebenden begegneten, man fühlte sich plump, wenn man sich in dem begrenzten Raum der Kota zu bewegen versuchte.[...]“

Tirén verbreitete nicht nur durch Vorträge sein Wissen über Joik und die samische Kultur, sondern war vor allem auch ein Anstoßgeber und Wegbereiter für die nachfolgenden Expeditionsreisen nach Lappland. So war es wahrscheinlich auch kein Zufall, dass die Expeditionsreise von Grundström und Väisänen 1942 startete, d.h. im

---

<sup>81</sup> D.f.s.: *Lapplandsafton*. In: St. Tionaas (?). 25.1.1924.

gleichen Jahr in dem Tiréns Werk „Die lappische Volksmusik“ in der Acta Lapponica-Serie des nordischen Museums herausgegeben wurde.

Wertvoll sind die Sammlungen Tiréns vor allem dadurch, dass dieser nicht nur ältere Samen aufnahm und nur Aufnahmen eines reinen, ursprünglichen und unbeeinflussten Joik anstrebte, sondern auch an Psalmen und vor allem auch am Gesang der jüngeren Samen interessiert war. So konnten einige der Samen, die Tirén schon aufgenommen hatte, später für das Schwedische Radio (SR) noch einmal joiken. Dies erleichterte der späteren Expeditionsgruppe in den 1950er Jahren den Zugang zu Joik. Außerdem kann man durch die doppelten Joik- Aufnahmen derselben Personen nicht nur dessen musikalische Entwicklung beobachten, sondern auch die zwei unterschiedlichen Aufnahmeepochen miteinander vergleichen. Dies gilt für die Aufnahmen von Sara Kristina Ruong, Nils Mattias Andersson und Nils Petter Stenberg.<sup>82</sup>

Die meisten Samen, die Tirén aufnahm sind Mitte 1800 geboren und so kann man davon ausgehen, dass ihr Wissen noch sehr weit zurückreichte.<sup>83</sup> Er schaffte es Joik einer Generation aufzunehmen, die schon bald ausgestorben sein sollte. Zu Tiréns Zeiten lebten die Samen in Koten und hatten noch eine relativ traditionelle Lebenshaltung, was bei den späteren Joik Sammelreisen schon nicht mehr der Fall war.

Tiréns Aufzeichnungen sind auch für junge, zeitgenössische, samische Komponisten von großem Nutzen. Sie verwenden seine gedruckten und nicht gedruckten Melodieaufzeichnungen für ihre Kunst.<sup>84</sup>

Tiréns Aufzeichnungen erstrecken sich von Karesuando bis nach Jämtland und das meiste seines Materials befindet sich heute im SOFI, Språk- och folkminnesinstitutet in Umeå (DAUM) und im Musikmuseum in Stockholm.

---

<sup>82</sup> Vgl.: Gunnar, Ternhag: *Jojksamlaren Karl Tirén*. Umeå 2000. S.107–108.

<sup>83</sup> Vgl.: Alf, Zettersten: *Karl Tirén*. Bergvik 1995.

<sup>84</sup> Vgl.: Kap.: 4.4.Joik als eine künstlerische Ausdrucksform.

### 3.2. Weitere Aufnahmeperioden und Aufnahmebedingungen

Die zweite große Sammlerperiode startete 1942 und wurde vom Uppsala Landsmåls- und Folkminnesarkivet (ULMA) unter der Leitung von Grundström und Väisänen durchgeführt. Die Gruppe besuchte Gebiete im schwedischen Lappland bis 1947 und gab dann ihre Arbeit 1958 in „Lappska sånger 1“ und 1963 in „Lappska sånger 2“ heraus. Diese entstanden in der Zusammenarbeit zwischen Harald Grundström, A.O. Väisänen und Sune Smedeby.

Die dritte Aufnahmereise wurde vom Schwedischen Radio (SR) initiiert und fand unter der Leitung von Matts Arnberg, Håkan Unsgaard und Israel Ruong 1953 und 1954 statt. Sie nahmen Joik vom nördlichen Jämtland bis nach Karesuando auf. SR publizierte ihre Arbeit in Form einer LP-Scheibe gemeinsam mit einem Buch das 1969 herauskam. Dieses Material hat Olle Edström noch einmal gründlich analysiert. Außerdem gibt die Reiseerzählung von Arnberg und Unsgaard einen guten Einblick in die Aufnahmebedingungen unter denen die Expeditionsgruppe arbeitete. Zu diesen Aufnahmen gibt es außerdem noch die Aufzeichnungen von Israel Ruong, sowohl auf Samisch, als auch auf Schwedisch. Israel Ruongs Mitarbeit gab dem Team die Möglichkeit zu Aufnahmen zu gelangen zu denen sie sonst keinen Zugang gehabt hätten.<sup>85</sup> Dies zeigt sich vor allem bei der Aufnahme von Sara Maria Fjällman, die Ruongs Familie in seinem Heimatgebiet besingt.<sup>86</sup>

Jedoch kann man nicht nur einiges aus den Reiseberichten über die Aufnahmebedingungen und die Performancesituation an sich herauslesen, sondern auch an den Aufnahmen selbst, z.B. in einem Joik über Petter Sjaggo, der von Grundström und Väisänen aufgenommen wurde fragt Jonas Eriksson Steggo am Ende des Joik, ob „es aus ist“.<sup>87</sup> Damit meint er das Aufnahmeband und die Aufnahmesituation an sich. Hier kann man schon die Bedeutung des Kontextes, in dem Joik stattfindet, herauslesen.

---

<sup>85</sup> Vgl.: Krister, Stoor: *Juoiganmuitalusat – Jojkberättelser. En studie av jojkens narrativa egenskaper*. Umeå 2007. S.18–20.

<sup>86</sup> Vgl.: Matts, Arnberg; Israel, Ruong; Håkan Unsgaard: *Joik*. Stockholm 1969.

<sup>87</sup> Vgl.: Krister, Stoor: *Juoiganmuitalusat – Jojkberättelser. En studie av jojkens narrativa egenskaper*. Umeå 2007. S.151.



Der Kontext der Aufnahmesituation wird direkt in den Joik- Text, also in den Luothi, eingebettet.

Matts Arnberg und Håkan Unsgaard beschreiben in ihrer Reiseerzählung unter anderem die Skepsis, mit der ihnen die Samen begegneten, als sie die Aufnahmegeräte sahen. Aber auch das allgemeine Misstrauen, ob sie auch wirklich die Bedeutung des Joik verstehen könnten. Arnberg und Unsgaard betonen ausdrücklich, dass sie als Außenstehende natürlich nicht die Möglichkeit hatten, die Tiefe des Joik von Beginn an zu verstehen, aber dass dieses Verständnis durch die Dauer der Expedition wuchs und dass ihnen sehr wohl der hohe Wert des Materials bewusst sei.

Eine weitere Schwierigkeit war der religiöse Einfluss, vor allem des Laestadianismus, der den Samen verbot zu joiken. In den Aufzeichnungen von Unsgaard und Arnberg berichten diese zum Beispiel von einer Situation, in der sich das Aufnahmeteam in einem Samelager in Galgojaure befindet. Dort waren sie bei einer laestadianischen Samefamilie zu Gast, bei der sie einige Zeit verbrachten, um dann von der Joik-königin Gastwirtin zu erfahren, dass sie keine Joik, sondern nur Psalme singt, da erstere „nachlässig“ seien.<sup>88</sup> Von solchen Situationen wird immer wieder berichtet, auch Karl Tirén berichtet von diesen Problemen.<sup>89</sup> In der schwedischen Tageszeitung „Svenska Dagbladet“ wird am 22.3.1922 folgendes berichtet:

”[...] Det är inte så lätt att komma att uppteckna en sådan låt säger hr Tirén. Och allra värst har det kanske varit att fånga dem i fonografen. En del lappar tar saken lugnt, men gammellapparna finna det hela i allmänhet kusligt och ropa högt om trollyg och häxeri när tratten börjar återge deras joikning. Och de riktigt förfärade söka genast slå sönder apparaten, vilket nog alltid ibland lyckas dem, varför jag haft ett väldigt besvär att få nytt material sedan.”<sup>90</sup>

„[...] Es ist nicht leicht so ein Lied aufzuzeichnen sagt Herr Tirén. Und am aller schlimmsten war es vielleicht diese mit dem Phonografen einzufangen. Manche Lappen begegnen der Sache sehr ruhig, aber die älteren Lappen finden das ganze

---

<sup>88</sup> Matts, Arnberg; Håkan Unsgaard: *Reseberättelse*. In: Matts, Arnberg; Håkan Unsgaard; Israel, Ruong: *Joik*. Stockholm 1969. S.62-142.

<sup>89</sup> Vgl.: Kap.: 4.1. Vorchristliche Rituale.

<sup>90</sup> Vgl.: Autor unbekannt: *Fotogenmotorer och fjälltoppar i lappska låtar. Karl Tirén berättar om lapparnas musik. Omkring 800 melodier har räddats av hr. Tirén*. In: Svenska Dagbladet. 12.3.1922.

im allgemeinen sehr unheimlich und beschimpfen den Trichter lauthals, dass es sich dabei um Zauberzeug und Hexerei handle, wenn dieser beginnt ihren Joik wiederzugeben. Und die richtig Entrüsteten versuchen diesen sogar kaputt zu schlagen, was ihnen auch immer wieder glückt und weswegen ich große Beschwerden hatte neues Material zu besorgen.“

Erich Wustmann berichtet folgendes in einem Brief an Marius Schneider am 9. Oktober 1934:

„[...] Da hatte man im Rundfunk ein umfangreiches Programm aufgestellt und einen Lappen verpflichtet. Er sollte joiken. Aber als an ihm die Reihe war, bliebe er stumm wie ein Fisch. Ähnlich geschah es uns vor kurzem. Auf der Walze Nr. 1 hören sie am Anfang einen Joike. Dann versprach der Lapp weiterzusingen und sang irgendeinen Grammophonschlager, allerdings auf lappisch. Ich lies ihn eine Strophe singen und forderte ihn auf, weiterhin zu joiken. Fünfmal hat ers versprochen und fünfmal hat er seinen Schlager weiter gesungen[...]“<sup>91</sup>

Durch solche Berichterstattungen kann man sehr gut sehen, wie schwierig es für Außenstehende war Joik aufzunehmen und wie wichtig zum Beispiel Israel Ruong für die Aufnahmen des Schwedischen Radios war, bzw. was für eine enorme Vorarbeit Tirén schon geleistet hatte.

Weiters verweisen solche Berichterstattungen schon auf die Qualität und die Art der Aufnahmen. Allein die Tatsache, dass eine Joik- Performance aufgenommen wird, beeinflusst diese. In Grundströms Aufzeichnungen findet man immer wieder Anmerkungen darüber, dass die Joikare nervös sind. Dies beruhte natürlich auf die Aufnahmesituation und beeinflusste so die Performance an sich und dadurch die Theorien über den Kontext in dem Joik- Performances stattgefunden haben. Richard Schechner<sup>92</sup> spricht davon, dass die Mittel der Beobachtung den zu beobachtenden Gegenstand tiefgreifend verändern. Er erläutert dies anhand einer Verfilmung des „Agnicayana“ von Fritz Staal und Robert Gardner von 1975 in Penjal, Kerala in Indien.

---

<sup>91</sup> Susanne, Ziegler: *Wax Cylinder Recordings of Sami Music in the Berlin Phonogramm- Archiv*. In: European meeting in Ethnomusicology. S.220.

<sup>92</sup> Vgl.: Richard, Schechner: *Ritual und Theater: Rekonstruktion von Verhalten*. In: Andréa Bellinger, David J. Krieger (Hg): *Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch*. 3. Auflage. Wiesbaden 2006. S.420–421.

Er betont dabei, dass ein Ritual aus einer komplexen Interaktion zwischen überlieferter mündlicher Tradition und aufgeschriebenem Material besteht. Schon allein die Tatsache, dass das Ritual nur wegen der Verfilmung stattgefunden hat, beeinflusst dieses grundlegend. Außerdem wird das Ritual durch die Verfilmung zu einem starren Gegenstand, der oft als realer, originaler angesehen wird als das Ritual an sich. Der Film ist das erste Ritual dieser Art. Es wird durch wiederholtes ansehen immer wieder stattfinden und Theoretiker werden auf Grund dieses Materials ihre Hypothesen aufstellen. Hier ist also höchste Vorsicht geboten, wie mit so einem Material umgegangen wird. Bei den Joik- Aufnahmen findet man eine ähnliche Situation und so ist es wichtig auch jegliches theoretisches Material immer wieder auf dessen Kontext und Basis zu prüfen. Obwohl reine Höraufnahmen nie den gleichen Einfluss haben können, wie Verfilmungen, da akustisches Material nur mit einem Sinn operiert. Filmisches Material wird schneller einmal als „Tatsache“ akzeptiert, als akustisches Material, da einem bei reinen Höraufnahmen eher bewusst wird, dass wesentliche Informationen fehlen.

All diese Umstände sind bei der Analyse des Joik- Materials zu berücksichtigen, um dies richtig zu verstehen und auch weiter verwenden zu können.

Während meines Forschungsaufenthaltes und meiner eingehenden Beschäftigung mit Joik wurde auch mir klar, dass es einer wirklich intensiven Beschäftigung mit dieser samischen Kunst bedarf um ihre Vielfältigkeit zu verstehen. Mit meiner Arbeit möchte ich daher auch Menschen außerhalb des samischen und schwedischen Raumes einen Einblick in die Tiefen einer Joik- Performance ermöglichen.

Bei allen drei Aufnahmeperioden ging man davon aus, dass Joik schon ausgestorben oder dass dieser zumindest stark vom Aussterben bedroht war. Die Ergebnisse der drei Expeditionsreisen verweisen jedoch auf das Gegenteil. Von allen drei Sammelperioden ist eine große Menge an Material erhalten und diese geben, wenn man sie aus dem richtigen Blickwinkel heraus betrachtet, einen guten Einblick in Joik der ersten Hälfte des 20. Jh. In meiner Arbeit beziehe ich mich hauptsächlich auf das Material von Karl Tirén und des Schwedischen Radios.

## 4. Kontext

”Och nu säger den ena flickan till den andra flickan: ’Joika om din fästman Nilas!’ Nilas var vacker i alla flickors tycke, och alla flickor önskade få honom till man, och därför joikade de mycket om honom. Och namnet på en dylik sång är luotte. Och nu börjar hon joika Nilas’ låt:

*Voia voia nana nana, stora starke, stora granne, stora vackre, stora älsklingen,*

*Voia voia nana nana;*

*När han så sprang i väg, så for han som en fågel, voia voia nana nana.”<sup>93</sup>*

”Und nun spricht das eine Mädchen zum anderen: ’Joike über deinen Verlobten Nilas!’ Alle Mädchen fanden Nilas schön, und alle Mädchen wünschten sich ihn als Ehemann, und deswegen joikten sie ihn viel. Und der Name dieser Lieder ist luotte. Und nun beginnt sie Nilas Lied zu joiken:

*Voia voia nana nana, großer starker, großer heiterer, großer schöner, großer Liebling,*

*Voia voia nana nana;*

*Und als er nun so davon lief, dann fuhr er wie ein Vogel, voia voia nana nana.“*

Johan Turi verwendet in seinem Buch „Muittalus Samid Birra. En bok om samernas liv.” Joik in einer narrativen Erzählung. Er wird darin zu einem natürlichen Bestandteil der Erzählung, sodass man sehr schön den Kontext, in dem er verwendet wird, sehen kann. In dem oben zitierten Beispiel wird der Joik in einer Freierszene und der darauffolgenden Hochzeit in unterschiedlichsten Situationen als Mittel der Kommunikation, Erinnerung, als Gefühlsausdruck oder in einem rituellen Sinne verwendet. Dabei wird Joik oft bei Gelegenheiten eingesetzt, in denen alle Mitglieder wissen wann und was gejoikt werden soll.

Eine Joik- Performance kann d.h. in verschiedenster Form auftreten und um den Joik in seiner performativen Bedeutung zu verstehen, ist es wichtig ihn auch in der Situation in

---

<sup>93</sup> Johan, Turi: *Muittalus samid birra. En bok om Samernas liv*. Umeå 1987. S.164.

der er verwendet wird, zu analysieren. Aus welchen Gründen wird gejoikt und welche Bedeutung bekommt Joik durch den Kontext indem er gebraucht wird?

Die Spannweite der Joik- Performances zieht sich von kulturell organisierten bis hin zu komplett spontan stattfindenden Aufführungen. Je nach Kontext verändern sich sowohl die Kompetenz- und Beurteilungsanforderungen, als auch die Beziehungen zwischen Publikum und Performer.<sup>94</sup>

Um einen Einblick in die Vielfalt der unterschiedlichen Performances und somit auch ein besseres Verständnis für die Struktur einer Joik- Performance zu geben, werde ich Joik ausgehend von seiner Bedeutung im vorchristlichen Ritual bis hin zu einer kulturell organisierten künstlerischen Aufführung beleuchten. Dabei sind sowohl die „Vorchristlichen Rituale“, „Joik als Kommunikation“ mit seinen zwei Unterkapiteln „Indirekte Kommunikation“ und „Spontane Kommunikation“, „Joik als Erinnerung“ und „Joik als eine künstlerische Ausdrucksform“, als unterschiedliche Formen der „Cultural Performances“ zu betrachten.

#### **4.1. Vorchristliche Rituale**

Durch die Christianisierung wird es ab dem 16. bzw. 17.Jh. für die Samen immer schwieriger ihren Glauben auszuüben.

Jedoch ist nicht nur der Religionswechsel und die staatliche Suppression, sondern auch die damit einhergehende Verpönung der eigenen Religion und der eigenen Traditionen unter den Samen selbst ein Grund dafür, dass man nur noch wenig über die ursprüngliche Verwendung des Joik bei sakralen Ritualen weiß. Ein schönes Beispiel hierfür ist der Kommentar von Nils Hotti aus Kōnkämä lappby, der in Karesuando für das Schwedische Radio joikte:

„Alla säger, att lapparnas sät att jojka inte är synd. Jag tror dock, att det är det. Och nog kommer folk att säga, att jag for hit för att jojka för betalning och att jag gjort

---

<sup>94</sup> Vgl.: Kap.: 9.1.Kompetenz und Beurteilung.

mig själv till tiggare. Men det är inte så. Jag har inte farit hit för någon stor betalning. Nog kan Marias Nila jojka, och barnmorskan är här som tolkar.”<sup>95</sup>

”[...]Alle sagen, dass das Joiken der Samen keine Sünde ist. Ich glaube jedoch, dass es so ist. Und außerdem werden die Leute glauben, dass ich hierher gefahren bin um gegen Bezahlung zu joiken und dass ich mich selbst zum Bettler gemacht habe. Doch kann Marias Nila<sup>96</sup> joiken, und die Hebamme ist hier um zu übersetzen.“

Als Tirén 1912 für streng laestadianische Samen ein Sarakka<sup>97</sup> - Motiv vortrug, wurde er mit den Worten „Helvete, helvete!“ „Zum Teufel, zum Teufel!“ verjagt.

Harald Grundström schreibt, dass ein Jungfrau-Maria-Motiv aus Arjeplog, Reste eines Sarakka- Motivs sein könnte. So wurden eventuell alte samische Göttermotive an manchen Orten in christliche umgeändert, um in veränderter und akzeptierter Form weiterleben zu können.<sup>98</sup>

”De pietetiska norska missionärerna på 1720-talet verkar ha insett att jojken var något mer än samisk folkmusik. Hade de uppfattat den enbart som musik eller lyrik hade deras hätska omdömen varit oförståeliga. De såg hur intimt förknippad den var med det samiska livet, att den var ett steg in i en annan värld och integrerad i den samiska religionen och det var därför som de fördömde den.”<sup>99</sup>

”Die pietätischen norwegischen Missionare schienen um 1720 eingesehen zu haben, dass Joik mehr als nur samische Volksmusik war. Hätten sie diesen einfach nur als Musik oder als Lyrik betrachtet, wären ihre aggressiven Urteile unverständlich gewesen. Sie sahen wie eng Joik mit der samischen Gesellschaft

---

<sup>95</sup> Olle, Edström: Transkriptioner av Joik. Bilaga till Sumlen 1989. Göteborg 1991. S.250.

<sup>96</sup> Mit „Marias Nila“ meint er sich selbst. Er spricht von sich selbst in der dritten Person und bezeichnet sich als „der Sohn von seiner Mutter Maria“. Diese Art der Benennung wird bei den Samen oft verwendet und zeigt wieder, wie wichtig die Verwandtschaftsbande zur Identifikation in der samischen Kultur sind. Vgl. auch Kap.: 4.3.Joik als eine Art der Erinnerung.

<sup>97</sup> Sarakka: mächtige Frauengöttin (eine von drei Töchtern der Maderakka (Urmutter), ihre zwei Schwestern: Uksakka und Juksakka) des alten samischen Glaubens, die einem Neugeborenen das weibliche Geschlecht gab; Vgl. Gustaf, von Düben: *Om Lappland och lapparne*. Östervåla, 1977.S.223.

<sup>98</sup> Krister, Stoor: *Juoiganmuitalusat- Jojkberättelser. En studie av jojkens narrativa egenskaper*. Umeå 2007. S.46.

<sup>99</sup> Rolf, Kjellström; Gunnar, Ternhag; Håkan, Rydving: *Om Jojk*. Värnamo 1988. S.103, 104.

verbunden und dass er ein Schritt in eine andere Welt war, integriert in die samische Religion und deswegen Verurteilten sie ihn.“

Die Angst vor dem Unbekannten und Unkontrollierbaren führte zu einer stetigen Unterdrückung des Joik von Seiten des Staates, der Kirche und der Missionare. Jedoch nicht nur den Norwegern, sondern auch den Schweden machte der fremdartige Trancezustand des Joik- Performers Angst. Durch die immer schwierigeren Lebensumstände und der wachsenden Scham über ihre eigene Kultur hörte man die Samen oft nur mehr im betrunkenen Zustand öffentlich joiken. Diese Tatsache verschleierte die künstlerisch hochwertige Qualität der Joik. Die Schweden empfanden die Gesangkunst der Samen dadurch als noch „primitiver“, was wiederum das Selbstbild der Samen verschlechterte.<sup>100</sup>

Ich denke, dass dieses Gefühl „sich über seine eigene Kultur zu schämen“ die Überlieferungen des Wissens über vorchristliche Rituale verschlechtert hat. Da dies auch die interne orale Traditionsüberlieferung der Samen zum Teil stark blockiert hat. Die Erwähnung dieses Prozesses ist mir hier sehr wichtig, um auch die innersamische Perspektive nach vollziehen zu können. Wobei Wissen über vorchristliche Rituale sehr wohl im geheimen noch vorhanden sein kann, aber nie aufgezeichnet oder einer breiteren Öffentlichkeit weitergegeben wurde.

Man findet kaum mehr als Hypothesen über Joik im rituell kultischen Gebrauch. Weiters wurden die Aufzeichnungen über den samischen Glauben und die damit verbundenen Rituale von christlichen Gläubigen oder Missionaren gemacht, dessen Ziel es war den heidnischen Glauben auszurotten.<sup>101</sup>

Auch anhand von Tirèns Joik- Einteilung<sup>102</sup> und dem Fehlen einer Kategorie für die kultische bzw. religiöse Sphäre geht hervor, wie wenige Joik dieser Gattung überliefert wurden. Daher sind auch die Niederschriften in seinem Kapitel über den Gebrauch der magischen Gesänge sehr brüchig.

---

<sup>100</sup> Karl, Tirén: *Die lappische Volksmusik. Aufzeichnungen von Juoikos- Melodien bei den schwedischen Lappen von Karl Tirén*. Uppsala 1942.

<sup>101</sup> Vgl. zur Fragwürdigkeit der Forschungslage über den samischen Glauben auch: Kerstin, Kuoljok: *Bilden av universum bland folken i norr*. Falun 2009.

<sup>102</sup> Vgl.: Kap. 7. Themen und Inhalt.

In seinen Aufzeichnungen<sup>103</sup> findet man nur einen Joik mit direkt kultischem Motiv. Er schließt hierbei Vergleiche mit orientalischen Ritual- und Todesgesängen und begründet dies durch das Fehlen von Schleudertönen<sup>104</sup> in diesem Joik.

Nr. 166. „An den Berg Gåbdesbakte“ (= Zaubertrommelberg) von Kristina Mårtensson, Arjeplog 1912:

„Ich opfere (durch einsmieren von Fett) dem Adler, alá usw.“<sup>105</sup>

Turi verweist in seinem Werk „Muittalus samid birra. En bok om Samernas liv.“ auf die Originalität dieses Joik, da er laut Turi nicht von fremden Kulturen beeinflusst worden ist.<sup>106</sup> Ob dies wirklich stimmt ist unklar und wie er auf diese Behauptung kommt ebenso, dazu fehlen genauere Aufzeichnungen in seiner Abhandlung.

Hans Mebius<sup>107</sup> behauptet in seinem Werk über die samische Religion, dass überhaupt keine Joik aus Noid<sup>108</sup>- Ritualen mehr erhalten sind. Auch ich bin bei meinen Recherchen auf keine Aufzeichnungen von Joik, die bei Ritualen in Verbindung mit Schamanismus verwendet wurden, gestoßen. Trotzdem werde ich auf die Rituale bei denen ein Noid eine wichtige Rolle spielt eingehen, um den äußeren Ablauf eines solchen Prozesses und die Verwendung des Joik darin aufzuzeigen.

---

<sup>103</sup> Mit Aufzeichnungen ist hier eine phonographische Aufnahme gemeint, die in „Die lappische Volksmusik“ festgehalten wurde. In seinem Buch wurden zwar 563 Joik publiziert, aber etliche sind unveröffentlicht geblieben. U.a. joikte Nila Ribbja im Sommer 1914 eine Reihe von Joik, die bei Opferritualen verwendet wurden. Diese wurden jedoch nicht aufgenommen, sondern nur schriftlich transkribiert. Vgl. hierzu: Gunnar, Ternhag: *Jojksamlaren Karl Tirén*. Umeå 2000.S.90.

<sup>104</sup> Schleudertöne: Tiréns Bezeichnung für Nachschlags-, Vorschlags-, sowie gewisse Doppelgleittöne, den sogenannten Gleittönen. Sie werden von den Samen als Verzierungen ihrer Joik- Melodien verwendet. Vgl.: Karl, Tirén: *Die lappische Volksmusik. Aufzeichnungen von Juoikos- Melodien bei den schwedischen Lappen von Karl Tirén*. Uppsala 1942.

<sup>105</sup> Karl, Tirén: *Die lappische Volksmusik. Aufzeichnungen von Juoikos- Melodien bei den schwedischen Lappen von Karl Tirén*. Uppsala 1942.S.123.

<sup>106</sup> Ich denke, dass die Frage nach der Ursprünglichkeit und „Reinheit“ eines Joik schwierig und irrelevant ist, da die Samen ein nomadisches Volk waren und auf ihren Reisen wahrscheinlich auch mit anderen Kulturen und Musikarten in Berührung kamen. Außerdem finden wir in Tiréns Aufzeichnungen einige Joik, die eindeutig und absichtlich Melodien aus der schwedischen Volksmusik beinhalten um z.B. gewisse Personen zu beschreiben.

<sup>107</sup> Hans, Mebius: *Studier i samisk religionshistoria*. Östersund 2003.

<sup>108</sup> Noid: noaidi [samisch]; nåid [schwedisch]: samischer Schamane.



#### 4.1.1. Samischer Schamanismus

Aus der quellenkritischen Übersicht von Karl- Olof Edström<sup>109</sup> geht hervor, dass der samische Schamane sich mit Hilfe einer Zaubertrommel und Gesang (also Joik) in einen Trancezustand versetzte. Dabei diente die Trommel hauptsächlich als Prophezeiungsinstrument. Inwiefern das Taktschlagen der Trommel mit dem Joik übereinstimmte, bleibt unbekannt. Außerdem joikte der Noid bei sakralen Ritualen nicht alleine, sondern er wurde meist gesanglich von seiner Gemeinschaft begleitet.

Daraus kann man schließen, dass es Joik- Melodien und Texte gab, die alle Mitglieder in der Gemeinschaft kannten und die zu bestimmten Zeitpunkten während eines Rituals verwendet wurden. Außerdem war den Mitgliedern der Ablauf eines solchen Rituals bekannt.

Dies bezeugt auch die Beschreibung Knud Leems (1679–1774) in Karl- Olof Edströms Werk einer solchen Joik- Zeremonie, dessen Kenntnisse über die kultischen Rituale auf persönliche Erfahrung beruhen. Auch Laestadius<sup>110</sup> bezieht sich in seinem Werk auf die Berichterstattung von Leem.

In Leems Aufzeichnungen eines solchen Rituals liegt der Noid in einem Trancezustand in seiner Kota<sup>111</sup>. Der Noid selbst berichtet dabei später, dass er sich auf einer Reise in die Unterwelt Passevareh befunden habe, wo er unterschiedliche Lebewesen angetroffen und Luodit und Gesänge gehört hatte. Während der Noid sich in Trance befindet, zählen zwei Frauen singend verschiedene Orte in Passevare auf. Wenn sie den richtigen Aufenthaltsort des Noid genannt haben, erwacht dieser aus seiner Trance und beginnt jene Melodien und Gesänge zu joiken, die er während seiner Trancereise gehört hatte.

Wenn diese Überlieferung stimmt, dann muss den Frauen und auch den anderen Anwesenden bewusst gewesen sein, wann sie zu singen und was sie zu singen hatten.

---

<sup>109</sup> Vgl.: Karl- Olof, Edström: *Den samiska Musikkulturen. En källkritisk översikt*. Göteborg 1978.

<sup>110</sup> Vgl.: Lars Levi, Laestadius. *Fragmenter i Lappska Mythologien*. Uppsala 1959. S.100–101.

<sup>111</sup> Kota [schwedisch]: samisches Haus, Zelt, Tippi.

Der genaue Zweck dieses Rituals wird in den Niederschriften Leems jedoch nicht erwähnt.

Laestadius berichtet weiter, dass es Aufzeichnungen gibt, in denen davon berichtet wird, dass sowohl Frauen als auch Männer während dem Trancezustand des Noid joikten, um ihn an sein Vorhaben während seiner Reise in der anderen Welt zu erinnern und damit dieser wieder gesund zurück kehren konnte. Laestadius schließt daraus, dass es sich bei den verschiedenen Aufzeichnungen um unterschiedliche sakrale Zeremonien aus unterschiedlichen Gebieten in Lappland handeln muss.

Tirén spricht von den sogenannten „nåjteluoteh“, die einen anderen Toncharakter besitzen um den Zuhörer wirr und dumm zu machen. Daraus könnte man schließen, dass sich nicht nur die Noide in einen anderen Bewusstseinszustand begaben, sondern auch die Mitakteure. Jedoch gibt er hier nicht genauer an, wie sich der Toncharakter dieser „nåjteluoteh“ von anderen Joik unterscheidet.

„Trumslagaren swartnar af i Ansichtet, och begynner gåå på knää och sätter händer i sijda och joiker alt fort med högh stämman, till dess han nederfaller som han wore döder [...]“<sup>112</sup>

”Der Trommelspieler dämmert weg, stellt sich auf die Knie, stemmt seine Hände in die Taille und beginnt immer schneller und höher zu joiken bis er umfällt, wie wenn er tot wäre [...]“

Tirén behauptet, dass diese Zauber- Joik eine komplizierte Melodie besaßen und dass deren Sprache fließend und rhythmisch sein musste um den Noid in Trance zu versetzen.

Der Noid begibt sich während solcher Reisen in einen Raum- Zeit- Zustand, in dem die gängigen sozialen Strukturen keine Bedeutung mehr haben. Er befindet sich in einem anderen Bewusstseinszustand, in dem er sich Informationen von Geistern und anderen Lebewesen holt. Diese helfen ihm die Krankheiten seiner Patienten zu sehen oder Fragen nach den Aufenthaltsorten von Angehörigen, verlorenen Tieren oder Gegenständen zu lokalisieren.

---

<sup>112</sup> Karl- Olof, Edström: *Den samiska Musikkulturen. En källkritisk översikt*. Göteborg 1978. S.75.

Olof Larsson, ein Noid der Gällivaresamen war dafür bekannt, dass er sowohl den Blutkreislauf als auch die Organe des Menschen steuern konnte, d.h. konnte er sowohl Leben retten, als auch töten.<sup>113</sup>

Tirén schreibt über die Noide, dass sie wie die indischen Yogis mit einer bewussten Atemtechnik arbeiteten, bei der sie ihre Gedanken zu einem Gleichnis sammelten um diese auf die kranke Stelle des Patienten hauchen zu können. In diesem Gleichnis wurde die Krankheit in Form eines Gegenstandes imaginiert und dann zerbrochen. Ein weiteres Mittel um die bösen Geister zu vertreiben waren Gesten. Laestadius vermutet, dass die Noide Bewusstseins erweiternde Substanzen zu sich nahmen. Er ist jedoch der einzige, der so eine Vermutung anstellt. Wie genau der samische Schamane Krankheiten heilen oder Informationen aus anderen Welten holen konnte, bleibt durch die spärlichen und unvollständigen Aufzeichnungen unergründet.

Meist ist bei den Zauberkünsten der Noide von Vererbung die Rede und die zukünftigen Noide entdecken ihre Gabe schon im Kindesalter durch Halluzinationen. Dabei gehen die Kinder bei den Vätern in die Lehre.<sup>114</sup>

Jacob Fellman (1795–1875) und Samuli Paulaharju (1872–1944) berichten, dass die Samen, aber vor allem die Noide ihre Joik von Geistern lernten. Bei Lundius tauchen die Geister in der Einsamkeit des Waldes oder im Schlaf auf.<sup>115</sup>

Karl- Olof Edström berichtet weiters, dass der Noid seiner Gemeinschaft die Joik für sakrale Rituale beibrachte. Dies wäre auch für die oben beschriebenen Beispiele von Trancereisen wahrscheinlich, bei denen Frauen und Männer beteiligt waren.

Wie solche sakralen Rituale ursprünglich im Detail ausgesehen haben, kann man nicht mit Sicherheit sagen. Man kann davon ausgehen, dass es sakrale Rituale gegeben hat bzw. vielleicht auch noch gibt, und dass hierbei manchmal weitere Mitglieder der Gemeinschaft beteiligt waren. Den ungefähren Ablauf kann man wohl an den oben genannten Beispielen herauslesen, aber ich denke, dass diese auch ganz anders ausgesehen haben.

---

<sup>113</sup> Vgl.: Karl, Tirén: *Die lappische Volksmusik. Aufzeichnungen von Juoikos- Melodien bei den schwedischen Lappen von Karl Tirén*. Uppsala 1942.

<sup>114</sup> Vgl.: Karl- Olof Edström: *Den samiska Musikkulturen. En källkritisk översikt*. Göteborg 1978.

<sup>115</sup> Vgl.: Ebd.

Der Noid hat sich auf eine Trancereise begeben, deren Zweck darin bestand, Informationen von anderen Orten und an welchen Gott geopfert werden sollte, zu beschaffen. Ein anderer Grund für Trancereisen war die Heilung von Krankheiten. Jedoch weiß man nicht, wie diese Rituale im Detail und wie die Joik in diesen Ritualen ausgesehen haben.

Aus den oben beschriebenen Noid- Ritualen könnte man schließen, dass die Gefühlsausbrüche in Form eines Joik eine fortlebende Form des tranceartigen Zustandes der vorchristlichen Rituale sind. Ob dies wirklich der Fall ist, kann man durch die spärliche Quellenlage nicht mit Sicherheit sagen. Die beiden Formen können auch immer schon nebeneinander existiert haben. Aber sowie die sakralen Elemente der samischen Rituale laut Tirén in den laestadianischen Messen<sup>116</sup> weiterleben, kann sich ein Teil dieser vorchristlichen Rituale durch die starke Unterdrückung der samischen Kultur in stark veränderter Form erhalten haben. Dies schließt jedoch nicht aus, dass die Trancereisen noch versteckt weiterleben. Thomas A. DuBois spricht von einer automatischen Verwendung des Joik. Dabei meint er die von Tirén als Gefühlsausbrüche in Form von Joik bezeichneten Reaktionen auf gewisse Situationen oder Emotionen. Auch er stellt eine direkte Verbindung zwischen dieser „automatischen Verwendung“ und dem frühen sakralen Gebrauch her.<sup>117</sup> Matts Arnberg verweist auf den ernsten Charakter bzw. Hintergrund des Joik, der früher dazu diente sich in einen Trancezustand zu versetzen um mit höheren Kräften in Verbindung zu treten. Auch wenn dies nun nicht mehr der primäre Grund für Joik- Performances ist, so hat der Joik auch heute noch die Absicht zu erinnern und dient nicht nur der reinen Unterhaltung.<sup>118</sup>

Eine der vollständigsten Aufzeichnungen über ein vorchristliches Ritual, in dem Joik verwendet wurde ist das Bären- Ritual.

---

<sup>116</sup> Vgl.: Kap.: 8.1. Joik als Gefühlsausdruck.

<sup>117</sup> Thomas, A. DuBois: *In Ritual and Wit. The Hermeneutics of the Invocational Lyric*. In: Thomas, A. DuBois: *Lyric, Meaning and the Audience in the Oral Tradition of Northern Europe*. Indiana 2006. S.65–97.

<sup>118</sup> Matts, Arnberg: *Musikalisk kommentar*. In: Matts, Arnberg; Israel, Ruong; Håkan Unsgaard: *Joik*. Stockholm 1969. S.42–60.

#### 4.1.2. Bärenrituale

Der Bär war und ist bei den Samen, wie auch bei vielen anderen Naturvölkern ein heiliges Tier, dem bei der Jagd viel Ehrerbietung entgegen gebracht wurde. Dabei wurde die Geschicklichkeit eines Jägers nicht an dessen Fähigkeit Spuren zu lesen oder an dessen Schießkunst gemessen, sondern daran, wie gut das Verhältnis des Schützen zu seiner Beute war. Der samische Glaube spricht davon dass jenes Tier, das sein Leben gibt, bestimmt, wer sein Leben nehmen darf. Auch bei den späteren Aufzeichnungen von Karl Tirén und vom Schwedischen Radio finden wir etliche Joik über Bären.

Es gibt viele verschiedene Schilderungen des Bärenrituals und dieses kann daher laut Hans Mebius als variabler Ritualkomplex angesehen werden, der zwei Tage andauerte. Ich möchte hier zuerst eine Beschreibung eines solchen Rituals geben um dann etwas genauer auf die darin verwendeten Joik einzugehen.<sup>119</sup>

Bei verschiedenen Anlässen während dieser Festlichkeiten wird gejoikt. Am ersten Tag wird das Heimkommen von der Bärenjagd gefeiert. Sowohl Frauen, Männer, als auch der getötete Bär werden mit Messingringen geschmückt. Die Frauen empfangen die heimkehrenden Männer mit Joik. Am Abend, sowie in den drei darauffolgenden Nächten essen und schlafen Männer und Frauen getrennt.

Am zweiten Tag wird der Bär von einem mit Messingringen geschmückten Rentier in eine speziell für diesen Anlass gefertigte Kota gebracht. Während dieses Prozesses joiken die Frauen. Diese dürfen im kommenden Jahr weder mit diesem Rentier fahren, noch in den Fußspuren der Jäger gehen.

Weiters wird gejoikt, während der Bär auseinander genommen wird um ihm ihre Ehrerbietung zu zeigen und ihn darum zu bitten den anderen Bären mitzuteilen, dass auch diese sich leicht fangen lassen sollten. Nachdem der Bär fertig ausgenommen wurde und all seine Knochen unbeschädigt verwahrt wurden, schneidet man den

---

<sup>119</sup> Vgl.: Hans, Mebius: *Studier i samisk religionhistoria*. Östersund 2003. und: Gustaf, von Düben: *Om Lappland och lapparne*. Östervåla 1977.

unbehaarten Teil der Bären- Nasen- Haut herunter. Jener, der den Bären auseinander genommen hat, hängt sich dann dieses Hautstück über den Kopf.

Der Bär wird von Frauen und Männern getrennt gegessen, wobei die Frauen hier den ersten Bissen durch einen Messingring zu sich nehmen müssen. Nachdem der Bär gekocht wurde, kehren die Männer in die Kota zurück und springen über das Feuer in der Mitte der Kota und durch die Kota- Türe ein und aus, dabei imitieren sie die Bewegungen des Bären. Daraufhin folgen noch einige rituelle Handlungen, unter anderem werden auch die Knochen des Bären so begraben, wie sie im lebenden Tier angeordnet sind. Übrig bleibt dann nur noch die Bärenhaut, die mit Messingringen zwischen Stöcken aufgespannt wird. Die Frauen versuchen nun mit bedeckten Gesichtern und mit Pfeilen oder Erlenrinde die Haut, welche sie noch nie zu Gesicht bekommen haben, zu treffen. Wird diese von einer verheirateten Frau getroffen bedeutet dies, dass ihr Mann den nächsten Bären erlegen wird und wenn sie von einer unverheirateten Frau getroffen wird, stehen die Sterne gut, dass diese einen unerschütterlichen Bärenjäger zum Mann bekommen wird. Nach diesem Schauspiel dürfen die Frauen ihre Gesichtsbedeckungen herunter nehmen und zum ersten Mal die Bärenhaut durch einen Messingring betrachten.

Ein Bärenlied, das Hans Mebius in seiner Abhandlung anführt, stammt von Gabriel Tuderus (1683–1705) „Erläuterungen über die Verhältnisse in Kemi Lappmark Ende 1600“. Das Bärenlied wurde 1765 von Tuderus in Prosa und in gereimter Form übersetzt. Edsman Carl Martin<sup>120</sup> schlägt später eine modernere Übersetzung vor und bezeichnet das Lied, als ein Kunstgedicht in Dialogform zwischen Bär und Jäger. Das Lied wäre unverständlich, wenn es nicht in Dialogform aufgeführt worden wäre. Edsman nimmt an, dass die Rollen zwischen den Jägern aufgeteilt wurden. Ich denke jedoch, dass dies nicht zwingend der Fall gewesen sein muss, da es auch andere Beispiele gibt, in denen eine Person mehrere Rollen während einer Joik- Performance übernimmt.<sup>121</sup>

So beginnt ein Jäger die Konversation mit dem erlegten Bären:

---

<sup>120</sup> Carl Martin, Edsman: *Jägaren och makterna: samiska och finnska björnceremonier*. Umeå 1994.

<sup>121</sup> Vgl. Kap: 9.2.Rollen.

”När jag (nu) till hyddan kommer,  
trenne nätter fest jag håller.”<sup>122</sup>  
„Als ich (jetzt) zur Hütte komme,  
werde ich drei Nächte lang feiern.“

Auf dies hin antwortet der Bär und zeigt seine Freude darüber umgebracht worden zu sein:

”Glad jag kom, och glad jag reste,  
genom dalar, berg och höjder.”<sup>123</sup>  
„Froh kam ich, froh fuhr ich,  
durch Täler, Berge und Höhen.“

Die Bärenzeremonie wird in Form eines rituellen Schauspiels aufgeführt. Für Wiklund sind die Bärenrituale, die einzige Theater ähnliche Form bei den Samen.<sup>124</sup> Es gibt jedoch keine Aufzeichnungen über die genauen Bewegungsabläufe, den Kostümen oder den darstellenden Elemente während dieser „Bärendialoge“. Die oben geschilderte Szene, bei der die Männer über das Feuer und durch die Kotatüre ein und aus laufen, wird z.B. bei Fjellström als Tanz bezeichnet, während dem improvisatorisch gejoikt wird. Hierbei könnte eventuell in Joik- Form kommuniziert worden sein, um die Bärenjagd darzustellen und sich für das gute Bärenfleisch zu bedanken.

Auch P. Holmberg aus Gästrikland erwähnt einen Bärenjoik, der bei Ritualen verwendet wurde und dem oben genannten ähnelt. Er behauptet, dass dabei die Rollen des Joik zwischen Männern und Frauen aufgeteilt wurden. Hier stoßen wir auf unterschiedliche Aussagen und man kann nicht mit Sicherheit sagen, wie die Rollen verteilt wurden bzw. ob sich dies von Ritual zu Ritual unterschieden hat, oder ob die folgenden

---

<sup>122</sup> Hans, Mebius: *Studier i samisk religionhistoria*. Östersund 2003. S.105.

<sup>123</sup> Ebd.

<sup>124</sup> Vgl.: K.B., Wiklund: *Lapparnas sång och poesi*. Uppsala 1906.

Aufzeichnungen von Holmberg wirklich darauf verweisen, dass alle Rollen zwischen Männern und Frauen vergeben wurden.

Nach der kraftvollen Bären- Mahlzeit singen die Frauen folgenden Dankes- Joik:

”Tack skall du ha, kära björn att jag fick ock  
komma med till samma måltid.”<sup>125</sup>

„Danke dir geliebter Bär, dass ich  
zu dieser Mahlzeit kommen durfte.“

Der letzte Joik des Rituals wird dann von den Jägern gesungen:

”Nu drager jag glad över berg och dalar.”<sup>126</sup>  
„Nun ziehe ich froh über Berge und Täler.“

In Pehr Fjellströms Abhandlung finden wir keinen einzigen aufgezeichneten Joik, der in einem Bärenritual verwendet wurde. Er behauptet, dass es keine vorgefertigte Form des Bären- Joik gibt, sondern dass dieser ganz nach den persönlichen Begebenheiten und der Situation improvisiert wurde.

Außer den von mir angeführten Beispielen der Noid- und Bärenrituale gibt es noch Aufzeichnungen, dass Joik bei verschiedenen Opferritualen verwendet wurde. Hier findet man jedoch keine genauen Beschreibungen der verwendeten Joik in den Ritualen. Es gibt Hinweise dafür, dass für die unterschiedlichen Funktionen der Rituale auch unterschiedliche Joik existierten, und dass es außerordentlich wichtig war, den richtigen Joik für den richtigen Zweck zu verwenden. Weiters rief der Noid seine Hilfsgeister mit Joik- Gesang, jedoch fehlen auch hierfür nähere Beschreibungen. Außerdem gibt es Joik an unterschiedliche Geister, aber auch hier habe ich keinerlei Beschreibungen über die Rituale, in denen diese gebraucht wurden gefunden. Daher habe ich mich in meiner

---

<sup>125</sup> Hans, Mebius: *Studier i samisk religionshistoria*. Östersund 2003. S.105, 106.

<sup>126</sup> Ebd. S.106.



Untersuchung auf die oben genannten Beispiele beschränkt, um eine strukturelle Skizze dieser vorchristlichen Rituale und die Verwendung von Joik in diesen, zu geben.

## **4.2. Joik als eine Art der Kommunikation**

Sowie schon im Kapitel „2. Joik, die Poesie und Volksmusik“ der Samen besprochen, ist Joik mehr als nur eine rein musikalische oder poetische Kunstform, sondern er ist ein Kommunikationsmittel und ein Ausdrucksmedium, das natürlich in den unterschiedlichsten Situationen des Lebens mit einfließen kann.<sup>127</sup> Dies ist jedoch nur eine Ebene der Joik- Kommunikation. Im folgenden Kapitel möchte ich drei verschiedene Ebenen der Kommunikation behandeln.

Erstens die „indirekte Kommunikation“ mit Naturkräften, die wiederum den samischen Glauben und deren Naturnähe stark spiegelt.

Zweitens die „Spontane Kommunikation“, die jederzeit auftreten kann, aber nach bestimmten Regeln abläuft, die alle Beteiligten kennen.

Drittens die allgemeine Kommunikation zwischen Performer und Zuschauer. Diese ist ausschlaggebend für die Definition der Performance an sich und ist ein Teil jeglicher Joik- Performance. Sie ist also den anderen zwei Arten übergeordnet bzw. schließt diese mit ein.

Ich nenne die beiden ersten Arten der Kommunikation „Indirekte Kommunikation“ und „Spontane Kommunikation“, da diese Benennung die zwei Ebenen auf denen Joik als Kommunikation stattfinden kann, am besten beschreibt. Erstere weil es sich dabei nicht um eine Kommunikationsform von zwei sich gegenüberstehenden Individuen handelt, sondern um eine abstrahierte und imaginierte Form der Kommunikation zweier Personen oder Wesen und letztere, weil sie immer und unangekündigt auftreten kann. Beide Arten der Kommunikation sind „Cultural Performances“.

---

<sup>127</sup> Vgl.: Kap.: 8.1.Joik als Gefühlsausdruck.

#### 4.2.1. Indirekte Kommunikation

Die erste Art der Kommunikation, die ich hier aufzeigen möchte ist eine Konversation mit einem Bären. Wie im Kapitel „4.1.2.Bärenrituale“ kommuniziert der Sänger hier mit einem Bären, jedoch nicht mit dem schon getöteten, sondern mit einem noch lebenden. Es gibt eine Reihe solcher Joik, vor allem bei den Samen aus Arjeplog, die immer das gleiche Thema, nämlich den Bären von den Rentierherden fern zu halten, behandeln. Dabei wird dem Bären dieses Anliegen auch direkt so mitgeteilt.<sup>128</sup>

Jedoch möchte ich diese Form der Kommunikation hier getrennt von den anderen anführen, da es sich nicht um eine direkte Kommunikation mit einem dem Sänger gegenüberstehenden Bären handelt, sondern eine imaginierte, in der Surrogate angesprochen werden. Es wird immer wieder von Begegnungen mit Bären erzählt, bei denen anscheinend direkt mit dem Bären kommuniziert wurde, ob jedoch in Form von Joik, sowie die Frage, ob die Menschen wirklich den Mut hatten in solch einer Situation mit dem Bären zu kommunizieren bleibt unbeantwortet.

Vielmehr sind Bären- Joik eine Form der Kommunikation mit einem imaginären Bären bzw. spiegeln sie den starken Naturglauben der Samen, der auch bis ins 20.Jh. noch weiterlebte und die Samen dazu veranlasste durch eine höhere Kraft mit den Bären zu kommunizieren. Hier schwingt noch der alte Brauch mit, dass ein Bär nicht getötet werden darf, solange er kein Rentier gefällt hat. Tötet er jedoch ein Rentier, so darf man sich rächen.<sup>129</sup>

”Den gamla björnjägaren besjunger dig  
med denna sång  
och talar med dig  
du gick med breda labbar denna vår  
och noppade små kalvar  
och spisade dem under klyftet

---

<sup>128</sup> Vgl.: Krister, Stoor: *Juoiganmuitalusat. Jojkberättelser. En studie om jojkens narrativa egenskaper.* Umeå 2007. S.138.

<sup>129</sup> Vgl.: Lars, Rensund: *Renen i mitten.* Kalix 1982.

och hade två ungar  
och då mötte du  
Ammas hustru under Njargalis klippa  
och som då blev rädd  
och tänkte att hon skulle bli anfallen  
då strök du ned i skogen  
och då reser du över Barturte  
därefter under klyftan  
visste jag inte vart du for”<sup>130</sup>

„Der alte Bärenjäger besingt dich  
mit diesem Lied  
und spricht mit dir  
du gingst mit breiten Pfoten diesen Frühling  
und pflücktest junge Kälber  
in der Kluft hast du sie gegessen  
und zwei Jungen hattest du  
als du Ammas Frau unter  
Njargalis Klippe trafst  
die Angst bekam  
und dachte sie würde angefallen werden  
da schlichst du in den Wald  
und dann ziehst du über Barturte  
danach unter der Klippe  
wusste ich nicht wohin du verschwunden warst“

---

<sup>130</sup> Karl, Tirén: *Dagböcker 1914–1915*. Bergvik 1914-1915. S.16.

Lars Eriksson Steggo trägt diesen Joik so vor, als wäre er selbst der Jäger, der bei der oben beschriebenen Situation anwesend war und im nach hinein mit dem Bären kommuniziert. Er verfolgt den Bären aber verliert dessen Spur. Der Bär wird in andere Gebiete verjagt.

Durch das joikende Ansprechen des Bären nach dem realen Treffen, kann man diesen Joik als Bitte an den Bären sehen nicht noch einmal zurück zu kehren. Denn wenn er wirklich wieder käme, müsste man ihn töten. Bei der indirekten Kommunikation handelt es sich also um eine imaginäre Konversation im Gegensatz zur „Spontanen Kommunikation“.

#### **4.2.2. Spontane Kommunikation**

Armas Launis erwähnt die joikende Kommunikation bei den Samen:

„[...]Ebenso können sich auch zwei Lappen hinreißen lassen ihre Unterhaltung singend zu führen, namentlich wenn der Brantwein ihr wortkarges Gespräch belebt.“<sup>131</sup>

Auch das im Kapitel „4.1.2.Bärenrituale“ erwähnte Bärenritual beinhaltet eine Kommunikationsform, die höchstwahrscheinlich in Dialogform ausgetragen wurde. Auch wenn sich der Bären- Joik, wie Fjellström<sup>132</sup> behauptet, je nach Situation verändert so gibt es doch gewisse festgelegte Rollen für die Teilnehmer, in denen sie agieren müssen. Dabei scheinen mir die Grenzen für die Aktionsfreiheit in so einem Ritual enger gesteckt zu sein als bei späteren Aufzeichnungen von Joik- Dialogen.

Andere Situationen, in denen vor allem spontane Kommunikations- Joik auftreten sind bei den sogenannten „Schmähliedern“. Tirén berichtet dabei von Situationen, in denen zum Beispiel ein Junge während dem Spielen die gute Laune verliert und zum Streiten beginnt. Um sich über den Jungen lustig zu machen beginnen die anderen Kinder einen Lemming- Joik zu singen. Bei plumpem Auftreten von

---

<sup>131</sup> Armas, Launis: *Lappische Juoigos- Melodien*. Helsingfors 1908. S.IX.

<sup>132</sup> Vgl.: Kap.: 4.1.Vorchristliche Rituale.

Personen, kann ein Joik für Rinder angestimmt werden, schwatzhafte Mädchen können als Schellenziegen und ordentliche Mädchen als Schneehühner bezeichnet werden, wobei letzteres von ihnen selbst geschätzt wird.<sup>133</sup>

Weiters findet man in Tiréns Aufzeichnungen einen Begrüßungs- Joik aus Karesuando, wobei er betont, dass diese Form des Joiken heute<sup>134</sup> nicht mehr üblich ist.

Um den Umfang eines solchen spontanen Dialogs zu verstehen, möchte ich hier ein Beispiel anführen, in dem Karl Tirén bei einer Hochzeit Opfer und Teilnehmer eines solchen „Schmähliedes“ wird. Ich nehme hier bewusst eine Situation, in die Tirén persönlich involviert ist, da hier die Dokumentation der Performance ausführlicher ist als bei anderen Schilderungen.

Tirén war 1915 als einziger Nicht- Same Ehrengast bei einer Hochzeit von einer guten Freundin Maria Persson<sup>135</sup>, die sich mit Johan Johansson verheiratete. Die Vorgeschichte dieser „Schmähung“ beginnt damit, dass Tirén im Sommer zuvor Schuld daran gewesen war, dass zwei reichen Brüdern von ihren Eltern vorgeworfen wurde, dass sie ihre Vorfahren entehrten, indem sie ihre Gesänge nicht lernen wollten. Tirén hatte zwei vierzehn jährige Mädchen auf seinen Knien sitzen, während sich die zwei Brüder für die Ereignisse des letzten Sommers zu rächen begannen:

„[...]Der jüngste Sohn juoikte unter lebhaftem Gestikulieren, die zu den Schmähliedern gehörigen verdrießlichen Wiederholungen: ‚Du fährst herum mit Trägern und Rentieren und tust keinen Nutzen; du wirfst Geld fort, wirfst Geld fort.‘ Ich antwortete augenblicklich: ‚Erinnert ihr euch an Bålva fjäll, wie Eure prächtigen Eltern sich darüber beklagten, dass ihr Söhne nicht die Nationallieder ihrer Väter lernen wolltet; denn sie verstehen sich nur auf Rentiere und Geld, Rentiere und Geld.‘ Sjulsson fuhr fort: ‚Du sammelst lappische Vuoleh und Gebirgspflanzen, was trägt das für Grütze [sic!] Nein, Geld verschwenden, Geld verschwenden, Geld verschwenden.‘ Indem ich die beiden Mäderl auf meinen

---

<sup>133</sup> Vgl.: Karl, Tirén: *Die lappische Volksmusik. Aufzeichnungen von Juoikos- Melodien bei den schwedischen Lappen von Karl Tirén*. Uppsala 1942.

<sup>134</sup> Wobei hier mit „heute“ Anfang des 20. Jh. gemeint ist, also die Zeit in der Tirén Joik aufnahm.

<sup>135</sup> Vgl.: Bedeutung von Maria Persson für Tiréns Arbeit: Kap.: 3.1.Karl Tirén und seine Sammelreisen.

Knien schaukelte gab ich zurück: ‚Ihr habt keine Augen für diese hübschen Mädchen, die auf meinen Knien sitzen, denn ihr versteht euch nur auf Rentiere und Geld, Rentiere und Geld, Rentiere und Geld.‘ ‚Das ist wohl nichts‘, juoikte Sjulsson, ‚Du fährst und sammelst Bergpflanzen, und das wird noch nicht einmal Kuhfutter, Du verschwendest nur Geld, verschwendest nur Geld.‘ Ich erwiderte: ‚Versteht ihr nicht was ich meine? Hier habt ihr die hübschen Mädchen aus den Nachbarkirchspielen um euch; die seht ihr nicht, und nun sind die Söhne des reichen Larsson Sjulsson nahe den Fünfzig und noch immer unverheiratet, denn sie verstehen sich nur auf Rentiere und Geld, Rentiere und Geld, Rentiere und Geld.‘ Die herumsitzende ‚Spinnseite‘ (Frauen) jubelten hierüber, denn die Sjulssonsöhne waren gute Partien, die sich gerne hätten verheiraten können. Sjulsson fand, dass ich zu lange juoikte und brach ab: ‚Ich kann ja nicht ein einziges Wort anbringen‘,<sup>136</sup>

Diese Situation zeigt auch die Pionierposition von Tirén. Zu dieser Zeit war es vor allem auch unter den Samen unverständlich, wie Tirén ein so großes Interesse an Joik haben und wie der Staat so ein Projekt fördern konnte. Ging es doch den meisten Samen in erster Linie darum Geld für ihr Überleben zu sichern.

Bei dieser Hochzeit wird Tirén ein spontaner Teilnehmer einer Joik-Performance. Der Text und die Dialoge werden improvisiert, jedoch findet man eine vorgegebene Form, in die der Dialog eingebettet wird. Ein markantes Merkmal sind zum Beispiel die Wortwiederholungen. Außerdem müssen die Teilnehmer ihre Kompetenz durch schnelles, spontanes und schlagfertiges Antworten unter Beweis stellen. Tirén wird also einerseits zum Performer, der aktiv interagiert, andererseits wird er aber auch zum Zuschauer, der die Antworten seines Gegenspielers abwartet. So entwickelt sich eine ganz eigene Bindung zwischen den Teilnehmern. Die restlichen Hochzeitsgäste bilden eine weitere Instanz der Zuschauer, die ebenfalls die vorgeführte Performance beurteilen und wiederum eine ganz andere Beziehung zu den Performern haben. Die Kompetenz der Performer während eines Joik wird also auf doppelter Ebene

---

<sup>136</sup> Karl, Tirén: *Die lappische Volksmusik. Aufzeichnungen von Juoikos- Melodien bei den schwedischen Lappen von Karl Tirén*. Uppsala 1942. S.74-75.

beurteilt, einerseits von den Gegenspielern, andererseits von den passiven Hochzeitsgästen.

Durch die aktive Teilnahme in der Performance mit den Brüdern Sjulsson wird Tirén zu einem Teil der samischen Gemeinschaft. Vorher befand er sich wohl eher in einer Randposition. Dies bedeutet nicht, dass er von den Samen nicht geschätzt und herzlich willkommen geheißen wurde. Sondern dass er dadurch, dass er der einzige Nicht- Same war und die Hochzeit auch als Gelegenheit für eine Aufnahme betrachtete, gleichzeitig als Gast und Außenstehender bei den Festlichkeiten teilnahm.<sup>137</sup>

Durch die Performance bekommt Tirén daher eine strukturell andere Position in der Hochzeitsgesellschaft während der Joik- Darstellung. Die sozialen Strukturen werden in der jeweiligen Situation verändert, d.h. die Veränderungen der sozialen Strukturen sind temporär.

Die soziale Interaktion, also die „spontane Joik- Kommunikation“ wird zum Kontext in dem sich die sozialen Strukturen verändern. Die Sprache wird zu einem Mittel um Strukturen zwischenmenschlich festzulegen.

Hier möchte ich nun kurz auf Ola Graff's Analyse<sup>138</sup> des Joik als Kommunikation eingehen, da diese den Joik in einer weiteren Ebene der Kommunikationsfunktion beleuchtet. Der Joik bezieht sich immer auf ein Objekt außerhalb des Joik selbst, welches Graff als Referenzobjekt bezeichnet. Dies ist die Grundbedeutung des Joik. Menschen, die mit Joik vertraut sind, wissen auch, dass dieser immer eine Referenz beinhaltet. Bei den Samen selbst ist die Referenzperson bzw. das Referenzobjekt wichtiger als der Komponist und Urheber. Joik, die sich auf Personen beziehen, werden zu einem zweiten Namen für die Person. Daher sagt man z.B. auch nicht, dass man „über eine Person joikt“ sondern „man joikt eine Person“. Der Joik wird fast zu einem Teil der Person. Dabei ist ein Joik jedoch willkürlich, d.h. er beschreibt nicht bestimmte Seiten einer Person, sondern Assoziationen zu einer Person oder einem Objekt. Eine Person oder ein Objekt

---

<sup>137</sup> Auch Gunnar Ternhag spricht diese Zwiespältigkeit kurz an: Vgl.: Gunnar, Ternhag: *Joiksamlaren Karl Tirén*. S.97.

<sup>138</sup> Vgl.: Ola, Graff: *Om kjaeresten min vil jeg Joike*. Vaasa 2004.

kann mehrere Joik besitzen. Diese Symbolfunktion des Joik macht die Referenzperson oder das Referenzobjekt anwesend und hat deswegen auch eine wichtige Bedeutung als Moment der Erinnerung.<sup>139</sup>

Als symbolischer Repräsentant kann der Joik nun auch in einem Gespräch verwendet werden. Der Joik wird dabei zu einer eigenen Sprache in der Kommunikation zwischen Menschen, wie man sehr schön an dem oben angeführten Beispiel, der Unterhaltung zwischen Tirén und den Sjulsson-Brüdern sehen kann.

Weiters kann ein Joik in verschiedenen Situationen unterschiedliche Bedeutungen erhalten. Zum Beispiel in der oben geschilderten Situation bei dem ein Lemming-Joik verwendet wird, um sich über ein anderes Kind lustig zu machen. Der Inhalt dieses Joik erhält eine neue übergeordnete Bedeutung, da er in einer bestimmten Situation dazu verwendet wird einen streitsüchtigen Jungen zu hänseln. Würde man nur den Text des Joik vor sich haben, würde man dessen spöttische Bedeutung nicht verstehen oder sehen. Vor allem Gaski verweist darauf wie schwer es ist den Joik herausgelöst von der Situation zu betrachten. Graff schließt eine Analyse des losgelösten Joik- Textes nicht aus, verweist jedoch auf die mehrschichtigen Bedeutungsebenen. Dabei unterscheidet er zwischen der Textbedeutung und der Performancebedeutung.

Diese Text- und Performancebedeutung fließt weiters in die Beziehungsstruktur mit ein. Interessant dabei sind die Fälle, in denen das Referenzobjekt und der Empfänger zusammen fallen, d.h. der Joik wird direkt an das anwesende Referenzsubjekt gerichtet. Dies ist vor allem bei Personen- Joik der Fall, kann aber auch in anderen Situationen auftreten, wie bei dem Hochzeitsbeispiel von Tirén. Da Tirén beim Joiken die zwei Brüder direkt anspricht und diese auch Inhalt des Joik sind bzw. umgekehrt fallen Referenzobjekt und Empfänger zusammen. Dadurch wird der Abstand zwischen der Botschaft und dem Empfänger minimalisiert und die Gefühlsebene verstärkt. Sjulsson bricht die Joik- Unterhaltung mit den Worten: „Ich kann ja nicht ein einziges Wort

---

<sup>139</sup> Vgl.: Kap.: 4.3.Joik als eine Art der Erinnerung.



anbringen“ ab. Dies verweist auf die emotional geladene Situation. Tirén hat einen sehr persönlichen Aspekt im Leben der Brüder Sjulsson angesprochen und dies direkt an diese gerichtet. Somit hat er den Abstand zwischen Referenzsubjekt und Empfänger dermaßen minimalisiert, dass dieser aus der Performance ganz aussteigt um der Gefühlskonfrontation zu entkommen.

Der Joik schafft Beziehungen zwischen joikendem Subjekt, Empfänger und Referenzobjekt. Die Kommunikation schafft also nicht nur eine Bedeutung, die auf das Referenzobjekt oder Referenzsubjekt hinweist, sondern auch auf den Joiker selbst. Der Joik schafft also Beziehungen zwischen Menschen.

Durch die in diesem Kapitel angegebenen Kommunikationsbeispiele kann man nicht nur die vielschichtigen Ebenen, auf denen Kommunikation stattfindet, sondern auch die soziale Funktion einer Joik- Performance deutlich erkennen.

Ein anderes Beispiel für eine persönliche Joik- Kommunikation sind die Freier-Joik in Turis Werk „Muittalus samid birra“.<sup>140</sup> Dabei wird der oder die Geliebte in Form von Joik besungen. Es gibt also unzählige Situationen und Ebenen, in denen mit Joik kommuniziert wird.

DuBois Thomas<sup>141</sup> verweist vor allem darauf, dass Joik in Gesprächen verwendet wurde, wenn die Themen lebendiger, rührender und intimer wurden, wobei die Gesprächsteilnehmer dabei meist von Erinnerungen erzählten.

#### **4.3. Joik als eine Art der Erinnerung**

Johan Turi war der erste, der Joik direkt mit der Kunst des Erinnerns in Verbindung brachte. Er wird als der Vater der samischen Literatur bezeichnet. Dabei möchte ich hier eine der meist zitierten Stellen in seinem Werk „Muittalus samid birra“ angeben, die sehr schön den Joik und seine Bedeutung skizziert:

---

<sup>140</sup> Vgl.: Teil einer Freierszene: Kap.: 4.Kontext. S.38-39.

<sup>141</sup> Thomas, DuBois: *In Ritual and Wit. The Hermeneutics of the Invocational Lyric*. In: Thomas, A. DuBois: *Lyric, Meaning and the Audience in the Oral Tradition of Northern Europe*. Indiana 2006.

”Det är en konst att minnas andra människor. Somliga minnas i hat och minnas i kärlek, och andra minnas i sorg. Och dessa sånger begagnas också om vissa trakter och om djur, om vargen och renen och vildrenen.”<sup>142</sup>

”Es ist eine Kunst sich an andere Menschen zu erinnern. An manche erinnert man sich in Hass und an manche in Liebe, und an manche in Trauer. Und diese Lieder werden auch für gewisse Gebiete und Tiere verwendet, für den Wolf und das Rentier und das Wildrentier.“

Israel Ruong vertieft Johan Turis Theorie und bezeichnet den Joik der Samen als eine Erinnerung an etwas, mit dem man gefühlsmäßig oft sehr stark und intensiv verbunden ist. Es ist keine mechanische Wiedergabe von Ereignissen, Personen oder Dingen, sondern eine innere Reise in die persönliche Vergangenheit und Gefühlswelt.<sup>143</sup>

„Att jojka någon eller något innebär att med alla medel återskapa minnen. Med ord i klartext, med associationer, med målande melodier och rytmer, med gester och härm skapar sångaren sin jojk. Enheterna utgör en odelbar helhet, en personlig minnesbild som sångaren vill förmedla.”<sup>144</sup>

”Jemanden oder etwas joiken bedeutet mit allen Mitteln Erinnerungen herbeizuführen. Mit Worten im Klartext, mit Assoziationen, mit malenden Melodien und Rhythmen, mit Gesten und Nachahmungen kreiert der Sänger seinen Joik. Die einzelnen Einheiten ergeben ein untrennbares Ganzes, ein persönliches Erinnerungsbild, das der Sänger vermitteln will.“

Ein gutes Beispiel für einen solchen Erinnerungs- Joik indem sowohl Gesang, Text, als auch Mimik verwendet wurde, ist der von Tirén 1912 aufgenommene und dokumentierte Joik von Brita Spout aus Arjeplog an Petrus Laestadius mit folgendem Text: „Das Buch in der Hand, Buch, Buch in der Hand usw.“<sup>145</sup> Tirén hält dabei fest, dass sie sich gut an den beliebten Prediger erinnern kann und dass sie ihn imitiert,

---

<sup>142</sup> Johan, Turi: *En bok om Samernas liv. Muittalus samid birra*. Umeå 1987. S.163.

<sup>143</sup> Vgl.: Israel, Ruong: *Om Jojkning. Att minnas, känna och återge*. Stockholm 1976.

<sup>144</sup> Rolf, Kjellström; Gunnar, Ternhag; Håkan, Rydving: *Om Jojk*. Värnamo 1988. S.75.

<sup>145</sup> Karl, Tirén: *Die lappische Volksmusik. Aufzeichnungen von Juoikos- Melodien bei den schwedischen Lappen von Karl Tirén*. Uppsala 1942. S.151.

indem sie in der linken Hand ein imaginäres Buch hält und mit der rechten suggestive Gesten ausübt, bis sie zum Schluss ekstatisch zu joiken beginnt.<sup>146</sup>

Oft besteht ein Joik nur aus einem Satz, der den Joiker an eine Person, einen Gegenstand oder eine Landschaft erinnert. Daher betont Graff auch, dass es sich bei einem Joik um Assoziationen und nicht um Beschreibungen des Referenzobjekts handelt.<sup>147</sup> Durch die symbolische Funktion des Joik entsteht eine Beziehung zwischen dem Objekt/Subjekt und dem Joik, die sich von der Melodie und dem Joik an sich unterscheidet. Durch diese gefühlsmäßige Bindung an ein Referenzobjekt oder –subjekt bekommt der Joik einen wichtigen Stellenwert als Erinnerungsfunktion.

Schon Launis erwähnt, dass eine Person mehrere Joik besitzen kann und dass diese sich während des Lebens verändern können, z.B. durch Heirat. Ein Mädchen kann nach einer Hochzeit die Melodie ihres Mannes bekommen. Oft erhält der Sohn die gleiche Melodie wie sein Vater usw.<sup>148</sup> Zwei Joik an ein und dieselbe Person oder Landschaft können sich komplett von einander unterscheiden, weil sie von zwei unterschiedlichen Personen mit unterschiedlichen Erinnerungen an die Person oder die Landschaft und den dort statt findenden Ereignissen vorgetragen werden.

Personen- Joik werden nach dem Tod der Person weiter gejoikt, denn im samischen Glauben lebt die Person weiter, wenn man sich an sie erinnert. Stirbt die Erinnerung, so stirbt auch die Person. Außerdem lebt die Person in den Kindern und deren Vuolle weiter und somit werden auch die Joik der Kinder zu Erinnerungen an die verstorbenen Eltern.<sup>149</sup> Der Verstorbene lebt jedoch nicht nur durch seine Kinder sondern durch die ganze Verwandtschaft weiter. Ein Same definiert sich durch seine Verwandtschaft, deshalb wird ein Joik meist gemeinsam mit den Joik der Verwandten vorgetragen. Der Joik ist ein Mittel, um

---

<sup>146</sup> Ebd.: S.226.

<sup>147</sup> Vgl.: Kap. 4.2.2. Spontane Kommunikation.

<sup>148</sup> Vgl.: Armas, Launis: *Lappische Juoigos- Melodien*. Helsingfors 1908.

<sup>149</sup> Vgl.: Krister, Stoor: *Juoiganmuitalusat. Joikberättelser. En studie av jojkens narrative egenskaper*. Umeå 2007.

Verwandtschaftsbeziehungen zusammenzuhalten.<sup>150</sup> Man erinnert sich jedoch nicht nur an tote Personen sondern auch an Abwesende, wie K.B. Wiklund in Bezug auf einen Joik, den Olof Matsson Sirma festgehalten hat, sagt:

„[...]dhen dhe siunga till sine fäster möör eller kärester, nähr de om sommarn ähro ifrån hvar andra åthskillde, villiandes likväl dhem i hugkomma och såledhes sin kerleck emoot dhem tillkänna gifva.[...]“<sup>151</sup>

„[...]diesen singen sie an ihre Verlobten oder Geliebten, wenn sie im Sommer von einander getrennt sind, sie wollen sich sowohl an diese erinnern, als auch ihnen ihre Liebe gestehen.[...]“

Nicht nur Personen werden durch Joik in Erinnerung gerufen, sondern auch Tiere und Landschaften. Landschafts- Joik erzählen dabei oft von vergangenen Zeiten.

Man kann zum Beispiel einen Vogel- Joik singen, weil dieser gerade vorbei fliegt. Eine Landschaft kann man singen, weil man sich gerade dort aufhält oder man kreiert sie in den eigenen Gedanken. Dadurch wird die Landschaft aus ihrer natürlichen Umgebung herausgerissen und zu einem Teil der Welt des Sängers. Einen Joik vortragen, beeinflusst die Art und Weise, wie man die Natur sieht. Das Singen ist also eine Art die natürliche Landschaft in unseren Gedanken zu kreieren. Durch den Joik wird die Beziehung zwischen Natur und Mensch definiert.<sup>152</sup>

”[...]Oulavuolies stora jökelspricka  
jökelspricka, stora jökelspricka  
har sugit till sig mina vackra högväxta  
mina vackra ranka renar.

Farlig är den, farlig är den  
Oulavuolies, Oulavuolies jökel.  
farlig är den.

---

<sup>150</sup> Krister, Stoor: *Juoiganmuitalusat. Jojkberättelser. En studie av jojkens narrativa egenskaper*. Umeå 2007. S.157.

<sup>151</sup> K.B., Wiklund: *Lapparnas sång och poesi*. Uppsala 1906. S.35.

<sup>152</sup> Ola, Graff: *The relation between Sami Yoik Songs and Nature*. In: *European meeting in Ethnomusicology*. Bucharest 2007. S.227–231.

Den gömde en flock för mig  
gömde den, gömde den.

mången vacker ren försvann  
på Oualvuolies jökel.  
farlig är Oulavuolies jökel.  
farlig, farlig, farlig, farlig,  
så, så, så, så, vaja, vaja, vaja.

- --

Men nu är jag gammal vorden  
gammal vorden, gammal vorden  
och mina högväxta har förändrat sig  
förändrat sig, förändrat sig.  
det är inte, är inte, är inte mer.

Mången högväxt, mången högväxt ren.

de snövita, de bläsiga.  
de gråvita,  
de med vita prickar på nosen.  
de med de snedställda hornen.  
renarna med de framåtriktade  
horntaggarna  
med de höga vajande hornen.  
de vackra som helst gick ensamma,  
då när jag var mannen på Oulavoulie,  
mannen på Oulavuolie, mannen på  
Oulavuolie  
Då var jag mannen på Oulavuolie,  
på Oulavuolie, Oulavuolie; Oulavuolie.

Under Oulavuolies jökel,  
under Oulavuolies jökel  
sitter en människa I kåtan  
och blåser  
rör i bränderna, rör i bränderna

blåser, blåser, blåser hårt  
makar ihop glöden, blåser,  
makar, makar, blåser, blåser.

Och det är vi två.  
vårt minne, minnet om oss  
försvinner, försvinner.  
Vi minns och vi har glömt.  
vi är båda gamla.”<sup>153</sup>

”[...] Oulevuolies große Gletscherspalte  
Gletscherspalte, große Gletscherspalte  
hat sich meine Großen, Hochgewachsenen an sich gesogen  
meine schönen hochgewachsenen Rentiere.

Gefährlich ist er, gefährlich ist er  
Oulevuolies, Oulevuolies Gletscher  
gefährlich ist er.

Er versteckte eine Herde vor mir  
versteckte sie, versteckte sie.

So manch schönes Rentier verschwand  
auf Oulevuolies Gletscher.  
gefährlich ist Oulevuolies Gletscher.  
gefährlich, gefährlich, gefährlich, gefährlich,  
så, så, så, så, så, vaja, vaja, vaja.

Aber jetzt bin ich alt geworden  
alt geworden, alt geworden  
und meine Hochgewachsenen haben sich verändert  
haben sich verändert, haben sich verändert.  
Sie sind nicht mehr, sind nicht, sie sind nicht mehr.

---

<sup>153</sup> Matts, Arnberg, Håkan Unsgaard: *Reseberättelse*. In: Matts, Arnberg; Israel, Ruong; Håkan, Unsgaard: *Jojk*. Stockholm 1969. S.159-162.

So manch hochgewachsenes, manch hochgewachsenes Rentier.

die schneeweißen, die mit Blesse,

die grauweißen,

die mit weißen Punkten auf der Schnauze.

die mit den schiefen Hörnern.

Die Rentiere mit den nach vorne gerichteten

Hornzacken

mit den hohen wehenden Hörnern.

die Schönen, die am liebsten alleine gingen,

damals als ich der Mann von Oulevuolie war,

der Mann von Oulevuolie, der Mann von Oulevuolie

damals war ich der Mann von Oulevuolie

von Oulevuolie, Oulevuolie, Oulevuolie.

unter Oulevuolies Gletscher

unter Oulevuolies Gletscher

sitzt ein Mensch in der Kote

und bläst

rührt im Feuer, rührt im Feuer

bläst, bläst, bläst fest

die Glut zusammenschiebend, bläst

zusammenschiebend, zusammenschiebend, bläst, bläst.

Und es sind wir zwei.

unsere Erinnerungen, unsere Erinnerung an uns.

verschwinden, verschwinden.

Wir erinnern und wir haben vergessen.

Wir sind beide alt.“

Dies ist ein Teil von Nils Mattias Anderssons Joik- Epos „Mannen på Oulavuolie“. <sup>154</sup>

Dieser zeigt sehr schön die samische Kunst des Erinnerns. In der letzten Strophe spricht Andersson die Erinnerung und das Weiterleben durch Erinnerungen direkt an. Er hat

---

<sup>154</sup> Dieser Joik wurde während der zweiten Expedition (mit Ausgangspunkt in Tärna und Ende in Arjeplog) bei der auch Israel Ruong teilnahm, Ende November/Anfang Dezember 1953 aufgenommen.

Angst vergessen zu werden, er hat Angst, dass sein Leben so wie er es früher lebte, vergessen wird. Er betrauert die Umstände und das Verschwinden der alten samischen Lebensweise und hat Angst, dass diese nicht nur verschwindet, sondern auch vergessen wird. Nils Mattias Andersson war selbst Rentierzüchter und kümmerte sich bis 1907 gemeinsam mit seinem Vater um dessen Rentiere, bis er selbst nach Tärnaby zog und dort von der Bezirksregierung in Oualavoulie (Norwegen) fruchtbares Land zugeteilt bekam. Er erzählt, dass seine Herde damals zahm war, dass er Käse aus Rentiermilch machen konnte und dass ein solches Leben heute nicht mehr möglich wäre. Andersson wurde krank und musste sich sesshaft machen und die Rentierzucht aufgeben. Dies war ein großer Verlust für ihn und so sind die Erinnerungen an früher sehr emotionsgeladen, wie aus den Aufzeichnungen von Matts Arnberg und Håkan Unsgaard über die Aufnahmesituation des Joik von Nils Mattias Andersson hervorgeht:

„Och det var sannerligen en säregen atmosfär och en sällsam upplevelse att få bevittna hur den gamle samnen efter att ha börjat sjunga ganska frimodigt så småningom helt tycktes glömma omgivningen och alltmer fångas, ja, nästan drabbas av att minnas fjället, det liv han hade förlorat. Med tårarna rinnande utförde rynkiga bruna kinderna och med rösten nästan kvävd av rörelse var det som om han i jojken skulle leva om sitt livs idyll, överdåd, besvikelser och förluster.“<sup>155</sup>

„Und es war wahrlich eine sonderbare Atmosphäre und ein seltenes Ereignis zu bezeugen, wie der alte Same, nachdem er recht freimütig zu singen begonnen hatte, mit der Zeit seine Umgebung ganz zu vergessen schien und immer mehr von der Erinnerung an die Berge und an das Leben, das er verloren hatte, gefangen genommen wurde, ja, fast von ihr getroffen schien. Mit Tränen, die über seine braunen Wangen liefen, und mit einer vor Rührung fast erstickten Stimme war es, als würde er im Joik sein Leben, gefüllt von Idylle, Überschwung, Enttäuschung und Verluste noch einmal leben.“

---

<sup>155</sup> Matts, Arnberg, Håkan Unsgaard: *Reseberättelse*. In: Matts, Arnberg; Israel, Ruong; Håkan, Unsgaard: *Joik*. Stockholm 1969. S.124.



#### 4.4. Joik als eine künstlerische Ausdrucksform

In diesem Kapitel möchte ich kurz auf Joik- Performances eingehen, die in einem künstlerisch kulturell organisierten Rahmen stattfinden, so wie wir ihn aus unserer „westlichen Welt“ kennen. Dabei meine ich Veranstaltungen, die in erster Linie dazu dienen künstlerisches Können einem Publikum zu präsentieren. Es gab sicherlich etliche Anlässe und Feste, bei denen Samen ähnliche Aufführungen organisierten. Da jedoch jegliche Aufzeichnungen in diese Richtung fehlen, werde ich nur auf eine der ersten dokumentierten Veranstaltungen in einem „westlichen Rahmen“ von Tirén eingehen und Tiréns bzw. die Bedeutung des Joik für nachfolgende Künstler ansprechen.

Tirén war einer der ersten, der sich eingehender für Joik und dessen Verbreitung interessierte. Es war ihm ein großes Anliegen Joik für eine Breite Masse zugänglich zu machen. In seinem Hauptwerk: „Die lappische Volksmusik“ vergleicht er den Joik des Öfteren mit den Leitmotiven von Wagner. Aber auch Aischylos, Shakespeare und Beethoven<sup>156</sup> werden für Vergleiche herangezogen, da Joik die ursprüngliche Identität der drei musischen Künste verbindet - Poesie, Tonkunst und Tanz. Genaue Gründe, wie er zu diesen Vergleichen kommt, gibt er jedoch nicht an. Bezüglich des Tanzes bemerkt er an einer anderen Stelle, dass dieser bei den Samen pantomimisch ausgedrückt wurde.

Niemand zuvor hatte sich so ausführlich mit der Dokumentation von Joik beschäftigt und dessen künstlerischen Wert so hervorgehoben. Tirén war ein Wegbereiter für die nachfolgende Joik- Forschung und für etliche Künstler. Der Ausgangspunkt für seine „Joik- Propaganda- Arbeit“<sup>157</sup> war dabei, dass dieser vom Aussterben bedroht war.<sup>158</sup>

Außerdem war er einer der ersten, der eine öffentliche Joik- Performance in Form einer kulturell organisierten Veranstaltung dokumentierte. Durch eine Annonce gelang es Tirén Samen (die Brüder Henrik und Clemens Granvall und Katarina Nilsson Strömberg) für einen Volksmusikwettbewerb in Umeå, der am „Kindertag“ stattfand,

---

<sup>156</sup> Vgl. Kap.: 8.1.Joik als Gefühlsausdruck.

<sup>157</sup> Gunnar, Ternhag: *Joiksamlaren Karl Tirén*. Umeå 2000. S.87.

<sup>158</sup> Vgl.: ebd.

für einen Auftritt zu begeistern. Die Zuschauer waren von der Joik- Performance so fasziniert, dass dies die samischen Joiker anscheinend so in Ekstase versetzte, dass es schwierig war sie dazu zu bewegen von einer Melodie zur anderen zu wechseln. Weiters dokumentiert Tirén hier, dass ihre Aufführung nicht nur aus musikalischen Elementen sondern auch aus Gesten bestand.<sup>159</sup>

Tiréns Notenaufzeichnungen dienten außerdem für einige Komponisten als Vorlage, wie z.B. Hilding Rosenbergs „Concerto för orkester“ (1954), Eduard Tubins „Pianosonate Nr.2“ (1949-50) und die Musik für Erland von Kochs Film „Sampo lappelill“ (1949).<sup>160</sup> Seine Transkriptionen der Joik sind sehr einfach, die Ursache dafür diskutiert Ternhag in seinem Werk „Jojksamlaren Karl Tirén“. Ich denke, dass der Grund für seine kurzen und einfachen Melodieaufzeichnungen wahrscheinlich der praktische Nutzen war, da Tirén bei seinen Vortragsreihen über die samische Musik die Joik- Melodien mit seiner Geige vortrug. Somit konnten seine Transkriptionen auch von anderen Musikern gut weiter verwendet werden. Diese praktische Weiterverwendung seiner Aufzeichnungen wäre wahrscheinlich auch in Tiréns Interesse gelegen, was auch Ternhag betont.

Joik ist eine Kunstform, die bis heute noch weiterlebt und die es geschafft hat sich mit der modernen Kultur mit zu verändern, mehr noch, Joik ist ein Mittel für Samen geworden ihre Identität in der modernen Gesellschaft zu stärken. Dies zeigt auch die heuer zum zehnten Mal stattgefundene „Samischen Woche“ in Umeå. Die „Samischen Wochen“ werden seit zehn Jahren organisiert um den Schweden, die samische Kultur näher zu bringen und um samischen Künstlern eine Plattform für ihre Kunst zu bieten. Die meisten Menschen haben auch heute noch keine Ahnung von der Kultur ihrer samischen Nachbarn. Bei dieser Kulturveranstaltung findet ein bunt gemischtes Programm mit samischer Musik, bildenden Künstlern, Theateraufführungen und wissenschaftlichen Informationsveranstaltungen statt.

Der moderne Joik unterscheidet sich stark von den ursprünglichen Joik, also Joik, die Anfang bis Mitte des 20.Jh. aufgenommen wurden. Er ist zu einem eigenen

---

<sup>159</sup> Vgl.: Karl, Tirén: *Die lappische Volksmusik. Aufzeichnungen von Juoikos- Melodien bei den schwedischen Lappen von Karl Tirén*. Uppsala, 1942. S.226.

<sup>160</sup> Vgl.: Gunnar, Ternhag: *Jojksamlaren Karl Tirén*. Umeå 2000. S.109.

musikalischen Genre geworden, der alte Joik- Töne mit westlichen Instrumenten und modernen Rhythmen kombiniert. Nils Aslak Valkeapää aus Finnland, Marie Boine aus Norwegen, und Wimme Sarri aus Schweden sind nur einige Beispiele für dieses neue Musikgenre.

Krister Stoor betont dabei, dass die Veränderung des samischen Joik und dessen Vermischung mit anderen Musikstilen fruchtbar für die samische Kultur und deren Überleben ist. Angefangen hat dieser Wandel des Joik mit Lapp Nils (Nils Jonsson, 1804–1820) Anfang bzw. Mitte des 19.Jh., der schwedische Volksmusik mit Joik vermischte und dadurch unter den Volksmusikanten als einer der ersten Samen mit Joik einen Bekanntheitsgrad erreichte.

In den siebziger Jahren wurde Joik dann mit Country gemischt und wichtig für die samische Jugend und dessen Identitätsfindung. Heute finden wir Kombinationen aus Joik und Rapp oder Joik und Metall. So wurde der Joik ein Kulturgut, das mit anderen Musikgenres kombiniert wurde. Durch die globale Verbreitung der Musik durch CD's und Internet besteht jedoch die Gefahr, dass der Joik von seinem traditionellen Gebiet wegkommt, d.h. von seinem ursprünglichen geografischen Ort verschwindet. Krister betont, dass es wichtig ist für den Joik, die Samen und deren Kultur dieses Risiko der Veränderung und Vermischung einzugehen, da sonst die Kultur und deren Kunst stirbt.<sup>161</sup>

Der moderne Joik ist also genauso wie der traditionelle Joik für die Identitätsstärkung wichtig. Durch die öffentlichen Auftritte vor einem Publikum wird von den Performern immer wieder ein neues Repertoire erwartet. Der Inhalt hat sich verändert, indem er von lokalen zu allgemeinen Botschaften übergegangen ist. Die Thematik der „Sita“ steht nicht mehr im Mittelpunkt, sondern die globale moderne Gesellschaft kontra samische Gesellschaft. Manchmal wurde Joik zu einem Protestgesang. Nils Aslak Valkeapää betont, dass in vielen Gebieten, in denen der Joik schon verschwunden war, dieser wieder aufgegriffen wurde um die Samen in ihrer ethnischen Wertung zu stärken.<sup>162</sup>

---

<sup>161</sup> Vgl.: Interview von Nils Gustav Labba mit Krister Stoor am 18.10.2007: *Dr. Jojk presenterar sig*. Internet: [http://www.samer.se/GetDoc?meta\\_id=2152](http://www.samer.se/GetDoc?meta_id=2152).

<sup>162</sup> Vgl.: Rolf, Kjellström; Gunnar, Ternhag; Håkan, Rydving: *Om Jojk*. Värnamo 1988. S.17.

Ich habe die aktuelle Joik- Situation nur kurz angeschnitten, um das Ausmaß und den Wandel in dem sich die samische Kultur befindet, anzudeuten. Der Kontext, in dem Joik stattfindet ist sehr breit gefächert, und hat sich bis heute stark verändert. Die samische Kultur hat sich an das moderne Leben angepasst um zu überleben. Es ist jedoch wichtig die alte Tradition lebendig zu halten und an deren Ursprung zu erinnern, damit der Joik seine Wurzeln nicht ganz vergisst.

## 5. Eine orale Tradition

„Levande traditioner omvandlas ständigt, inom och mellan de människor som bär på kunskaperna.“<sup>163</sup>

”Lebende Traditionen verändern sich ständig innerhalb und zwischen den Menschen, die dieses Wissen tragen.”

Die Samen waren sehr lange ein schriftloses Volk, was sich auch auf die Art der Erhaltung und Überlieferung ihrer kulturellen Tradition ausgewirkt hat. Das Wissen der Samen wurde hauptsächlich mündlich von Generation zu Generation weitergegeben.

Die samische Sprache wurde ab dem 17.Jh. in begrenzter Form als Schriftsprache verwendet. Erst im 18.Jh. kam bedeutende Übersetzungsliteratur heraus, 1755 wurde das Neue Testament und 1811 die Bibel auf Samisch herausgegeben. Die meisten Übersetzungen zu dieser Zeit waren religiöse Werke. Ab 1900 schrieben samische Verfasser in ihrer Muttersprache, wie z.B. Johan Turi 1910 sein Werk „Muitalus sámiid birra“. Das Finnmarksamische, d.h. das Nordsamische wurde als einer der ersten samischen Sprachkategorien wissenschaftlich durchgearbeitet.<sup>164</sup> Konrad Nielsen, Professor für finnisch- ugrische Sprachen in Oslo gab 1929 ein ausführliches Lehrbuch mit samischer Grammatik, Texten und Vokabeln in drei Teilen heraus. 1956 gab Nesheim einen vierten Teil heraus, „Lappisk Ordbok“, indem der Wortschatz systematisch aufgearbeitet wurde. Dieses besitzt einen unschätzbaren Wert für die

---

<sup>163</sup> Rolf, Kjellström; Gunnar, Ternhag; Håkan Rydving: *Om Jojk*. Värnamo 1988. S.94.

<sup>164</sup> Vgl.: zu den unterschiedlichen samischen Dialekten: Kap.: 1.Das samische Volk und seine Geschichte.

schriftliche Verwendung der samischen Sprache. Nach dem Nordsamischen ist das Lulesamische die am besten dokumentierte samische Sprachkategorie. 1950 gab Harald Grundström den dritten und letzten Teil eines Lulesamischen Wörterbuchs heraus. Später wurde das Wörterbuch mit einer Gegenüberstellung von nordsamischen Wortbedeutungen und einer Übersicht über die lulesamischen Dialekte ergänzt. In den 50er Jahren kam ein südsamisches Lesebuch heraus „Sámien lukkeme gárjá“ von Knut Bergsland und G. Hasselbrink.<sup>165</sup> Die samische Sprache wurde also erst Anfang des 20. Jh. schriftlich in Wörterbüchern festgehalten.

Vorher wurde das traditionelle Wissen in Form von Erzählungen und Joik weitergegeben. Was dies für die Überlieferung einer Kultur und die Forschung über diese bedeutet, möchte ich nun im Folgenden skizzieren.

Schon lange beziehen Forscher ihre Informationen aus mündlichen Materialien in Form von Erzählungen und Gesängen von Urvölkern. Um mit mündlichem Material umgehen zu können, bzw. dies richtig zu interpretieren, muss man dessen Dynamik und Form richtig verstehen. Ein Pionier in der „Oral history“ ist Jan Vansina<sup>166</sup>. Er analysiert Traditionen und Wissen von Kulturen, die durch mündliche Überlieferungen weitergegeben wurden. Bei ihm beinhaltet die mündliche Erzählung eine klare Information, die zuerst im Gedächtnis des Erzählers ausgelegt wird und dann noch einmal durch Diskussionen und Interaktionen mit anderen Individuen anders verstanden bzw. interpretiert wird. Dies bedeutet, dass die Mitteilung eine doppelte Subjektivität besitzt, nämlich die Botschaft des Senders und die Botschaft des Empfängers. Mündliche Traditionen in Form von mündlichen Überlieferungen enthalten so das kulturelle Wissen und die traditionelle Kultur einer lokalen Gesellschaft. Diese werden von Mund zu Mund weitervermittelt, jedoch nur selten niedergeschrieben. Für das Verständnis der überlieferten Informationen ist es von Bedeutung, den Kontext bzw. Hintergrund des Erzählers und seine Beziehung zur Gruppe mit einzubeziehen, da diese

---

<sup>165</sup> Vgl.: Israel, Ruong: *Samerna*. Stockholm 1969. S.161-162.

<sup>166</sup> Vgl.: Jan, Vansina: *Oral Tradition as History*. In: Google books: [http://books.google.com/books?id=MNCL49-869kC&dq=Jan+Vansina+Oral+tradition+as+history&printsec=frontcover&source=bl&ots=r8wVRTfphE&sig=OQKZCcbMn51f-z7\\_SG87TKakD2s&hl=sv&ei=tXJcSvCuEqLsmgOsiujjAQ&sa=X&oi=book\\_result&ct=result&resnum=1](http://books.google.com/books?id=MNCL49-869kC&dq=Jan+Vansina+Oral+tradition+as+history&printsec=frontcover&source=bl&ots=r8wVRTfphE&sig=OQKZCcbMn51f-z7_SG87TKakD2s&hl=sv&ei=tXJcSvCuEqLsmgOsiujjAQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1). Letzter Zugriff: 12.07.09.

die Art in der die Informationen vorgetragen werden, beeinflussen. Außerdem ist es wichtig mit dem kulturellen Hintergrund der lokalen Gesellschaft vertraut zu sein, da es sonst Probleme beim Verständnis der Performance geben kann. Auch der traditionelle Joik ist für eine kleine Gruppe von Menschen gedacht, die alle den gleichen sozialen und kulturellen Hintergrund haben. Ohne dieses samische Hintergrundwissen sind viele Ebenen einer Joik- Performance unverständlich.

So wie andere Performances und Events ist auch die „Verbal Art“ nicht wiederholbar und kann nicht ein zweites Mal auf die gleiche Art vorgetragen bzw. gehört und gesehen werden.<sup>167</sup> Sowie schon im Kapitel „3.2.Weitere Aufnahmeperioden und Aufnahmebedingungen“ erwähnt, beeinflusst die Dokumentation der Performance diese schon grundlegend. Daher ist es wichtig auf den Kontext, in dem eine Performance stattgefunden hat, zu achten. Wer war anwesend? Wo hat sie stattgefunden? usw.

Vansina teilt die orale Erzählung eines Performers in zwei Ebenen der Kommunikation ein. Die erste Kommunikationsebene beinhaltet Neuheiten, dabei kann es sich um einen Augenzeugenbericht handeln, bei dem der Erzähler selbst involviert war oder einfach um eine logische Erzählung. Zweitens die interpretative Kommunikation, welche die Neuheiten zu erklären versucht bzw. schildert, warum Traditionen auf eine gewisse Art aussehen. Außerdem meint Vansina, dass konservierte Informationen über Generationen weitergegeben werden können. Denn auch wenn sich die Sprache verändert, so bleibt der Inhalt gleich. Es gibt verschiedene Dynamiken in der mündlichen Erzählung, man könnte es auch zwei verschiedene Richtungen nennen, wie alte Traditionen erzählt werden können. Erstens in einer eher formellen Sprache, hier besitzt die Erzählung eine vorgefertigte Form, wie z.B. in einer Prosaerzählung oder zweitens in einer alltäglichen Sprache, in der mehr Platz für Improvisation ist. Dabei können verschiedene Formen in ein und derselben Kultur auftreten. In der mündlichen samischen Tradition gibt es beide Arten, vgl. Ruongs Unterscheidung zwischen Nord- und Südsamischen Joik.<sup>168</sup>

---

<sup>167</sup> Vgl.: Kap.: 8.2.Improvisatorisches Moment.

<sup>168</sup> Vgl.: Kap.: 2.2.Aufbau und die musikalische Seite des Joik.

Die „Verbal Art“ ist also eine Form der Performance, in der eine Interaktion zwischen Zuseher, Publikum und Botschaft stattfindet.<sup>169</sup> Um die überlieferte Botschaft richtig zu verstehen ist es wichtig alle drei Faktoren gemeinsam zu betrachten, d.h. alle Ebenen der Kommunikation mit einzubeziehen. Es kommen mehrere Botschaften und Mitteilungen simultan in einer Performance vor. Am besten sollte so eine orale Botschaft erlebt werden, während sie vorgetragen wird. Der Erzähler lebt in einer bestimmten Tradition, welche zu einem Teil der Performance wird, gleichzeitig fließen jedoch auch spontane Reaktionen und Eingebungen in die Darstellung mit ein.<sup>170</sup> Daher ist es gefährlich nur das Gesagte zu interpretieren. Man muss den Kontext mit einschließen, sonst können wichtige Teile der Botschaft verloren gehen oder missverstanden werden.<sup>171</sup>

Joik ist eine „Verbal Art“, d.h. eine Performance, die auch grundlegende Informationen über die samische Kultur beinhaltet. Dabei ist nicht nur die Botschaft in einem Joik selbst einem dynamischen Prozess unterlegen, sondern die ganze Joik- Performance hat sich im Laufe der Jahre verändert.<sup>172</sup>

K.B. Wiklund<sup>173</sup> spricht die Veränderung bzw. den Wandel des Joik an. Er begründet diesen vor allem dadurch, dass die Samen ein nomadisches Volk waren. Durch ihre Umzüge wurde Joik von anderen Kulturen und von anderen Samen beeinflusst bzw. verändert. So kann zum Beispiel ein Joik aus dem finnischen Teil Lapplands in ganz anderer Form im schwedischen Teil Lapplands weiter leben. Es werden sowohl die inhaltlichen Themen, als auch die verwendeten Melodien an die neuen Lebensumstände angepasst. Er befindet sich in einem ständigen Entwicklungsprozess und bleibt nie gleich. Damit eine Kultur lebendig bleibt, muss sie sich verändern und wandeln. Eine lebendige Kultur ist dynamisch und deswegen überlebt sie.

In meiner Arbeit gehe ich auf den Kontext und die Struktur der Joik- Performance ein, dabei ist es wichtig diesen auch immer als oralen Traditionsüberlieferer zu sehen.

---

<sup>169</sup> Vgl.: Richard, Bauman. *Verbal Art as Performance*. Waveland Press Inc 1984.

<sup>170</sup> Vgl.: Kap.: 8.2.Improvisatorisches Moment.

<sup>171</sup> Vgl.: Krister, Stoor: *Juoiganmuitalusat- Joikberättelser. En studie av jojkens narrativa egenskaper*. Umeå 2007. S.37-43.

<sup>172</sup> Vgl.: Kap.: 4.4.Joik als eine künstlerische Ausdrucksform.

<sup>173</sup> Vgl.: K.B., Wiklund: *Lapparnas sång och poesi*. Uppsala 1906.

Jedoch fehlen in den Unterlagen der Joik- Dokumentation oft grundlegende Informationen über den Kontext, in dem die Performance stattgefunden hat, da wie in Kapitel „3.Forschung über Joik“ schon erwähnt, die meiste Forschung Joik hauptsächlich aus einer musikalischen Perspektive heraus betrachtete. Außerdem beeinflusst wie oben erwähnt schon die Dokumentation an sich die Art der Performance.<sup>174</sup> Daher ist es wichtig alle Kommunikationsebenen im Auge zu behalten, obwohl ich durch die lückenhaften Aufzeichnungen, dass heißt der punktuellen Aufnahmen der drei Sammelperioden, nur manche Ebenen genauer analysieren kann.

## 6. Schauplätze

Es geht mir hier nicht darum Orte aufzuzählen, an denen gejoikt wurde oder wird, da überall gejoikt werden kann. Viel mehr sollen typische Gebiete lokalisiert und die Verbindung zwischen Ort, Joik und samischer Lebensweise bzw. Kultur aufgezeigt werden.

Es kann überall und zu jeder Zeit gejoikt werden. Ein gutes Beispiel dafür ist Torkel Tomasson, der bei seiner Heimkehr nach Stockholm, nach seinen Studien in seiner Heimat Lappland, spontan zu joiken begann. Selbst überrascht über die spontane Performance war der Joik ein Ausdruck der Freude, die Weiten seiner Heimat gesehen zu haben.<sup>175</sup> Jedoch gibt es gewisse Anlässe, d.h. auch Orte, bei denen es zur Tradition gehörte bzw. eher üblich war zu joiken. Johan Turis Werk „Muitalus sámiid birra“ beschreibt diese stimmungsvollen Orte in der Landschaft. An einer Stelle beschreibt er die Ankunft in das norwegische Bergland:

„När lapparna om våren komma över fjällen, där det har varit kallt och mycket snö, finns det inte många fläckar barmark, men i alla fall så pass, att renen just kan livnära sig, och när de komma till Norge, så att havsskogarna börjar synas, och i dem finns gräs och löv och det är så vackert och ljuvligt, tycker lappen, och

---

<sup>174</sup> Vgl.: Kap.: 3.2.Weitere Aufnahmeperioden und Aufnahmebedingungen.

<sup>175</sup> Vgl.: Karl, Tirén: *Die lappische Volksmusik*. Uppsala 1942.



när de komma närmare, så börjar göken höras och alla fåglar, som lappen tycker äro ljuvliga, och då börja de joika [...]”<sup>176</sup>

„Wenn die Lappen im Frühling über die Berge kommen, wo es kalt gewesen und viel Schnee gelegen ist, gibt es nicht viele Flächen ohne Schnee, aber auf alle Fälle so viele, dass das Rentier überleben kann, und wenn sie nach Norwegen kommen, wo die Meereswälder sichtbar werden, in denen es Gras und Blätter gibt und die der Lappe schön und lieblich findet, und wenn sie näher kommen, beginnen sie den Kuckuck und alle Vögel zu hören, die der Lappe lieblich findet und dann beginnen sie zu joiken [...]“

Dies bedeutet nicht, dass immer genau an dieser Stelle gejoikt wurde, sondern dass es eine typische Situation war, an der man zu joiken beginnen konnte. Die Natur und die Weite der Landschaft geben oft Anlass für Joik- Performances. Torkel Tomasson beschreibt auch, wie die Einsamkeit der Berge und die Landschaft ihn zum joiken veranlassen.<sup>177</sup> Schön ist auch die Beschreibung von Matts Arnberg und Håkan Unsgaard von ihrem zweiten Besuch bei Nils Mattias Andersson<sup>178</sup> 1965, bei dem er den epischen Joik „Mannen på Oulavuolie“ beendete bzw. fortführte:

”Dom gick till hans gamla kåtplats på fjället: ’Här var det.’ Så föll han på knä och började gräva i den djupa mossan med sin stav. Och efter mer än 40 år fann han alla stenarna till sin gamla árra. När han tänt upp en eld och fått på kaffepannan och stod där på knä nästan helt insvept i röken, då var det som om han helt överväldigas av minnet. Halvt jojkande, halvt reciterande återknöt han till motiv [...]”<sup>179</sup>

”Sie gingen zu seinem alten Kotaplatz am Berg: ‚Hier ist es.’ So fiel er auf die Knie und begann in den Tiefen des Moores mit einem Stab zu graben. Und nach mehr als 40 Jahren fand er alle Steine seiner alten árra<sup>180</sup>. Als er ein Feuer gemacht, einen Kaffeekessel darauf platziert hatte und dort kniend stand, fast ganz in Rauch

---

<sup>176</sup> Johan, Turi: *Muitalus sámiiid birra. En bok om samernas liv*. Umeå 1987. S.75.

<sup>177</sup> Vgl.: Kap.: 8.2.Improvisatorisches Moment.

<sup>178</sup> Vgl.: Nils Mattias Anderssons Joik ”Mannen på Oulavuolie“: Kap.: 4.3.Joik als eine Art der Erinnerung. S.63-66. und Kap.: 9.2.2.Dramatisierung der Rollen.

<sup>179</sup> Matts, Arnberg; Håkan, Unsgaard: *Reseberättelse*. In: Matts, Arnberg; Håkan Unsgaard; Israel, Ruong: *Joik*. Stockholm 1969. S.126.

<sup>180</sup> árra [samisch]: Feuerstelle bzw. der Steinherd indem das Feuer brennt.

gehüllt, war es, als würde er ganz von der Erinnerung überwältigt werden. Halb joikend, halb rezitierend schloss er an Motive an [...]“

Mattias Kuoljok aus Jokkmokk erzählt bei der Aufnahme des Joik „Utsikten från Ultevis“, dass man immer, wenn man in die Berge kam, auf einen Hügel ging, um zu spähen und dabei auch zu joiken begann:

”Vidsträckt är utsikten velle nan nan nan.  
vida omkring och långt ser man, velle  
nan nan nan  
från Ultevis höga kullar, velle nan nan  
nan ...”<sup>181</sup>

”Ausgedehnt ist die Aussicht velle nan nan nan.  
man sieht weit, velle  
nan nan nan  
von Ultevis hohem Hügel, velle nan nan  
nan ...“

Bei all diesen Schilderungen sind die überwältigende Natur bzw. die Erinnerungen, die an diesen Plätzen hervorgerufen werden, Auslöser für Joik-Performances.

Eine andere Gelegenheit, bei der mit Vorliebe gejoikt wurde, ist das Schlittenfahren mit Rentieren, das Haupttransportmittel der Samen Ende des 19.Jh./Anfang des 20.Jh.. In Johan Turis Erzählung joiken das Hochzeitspaar und die Hochzeitsgäste des Öfteren während der Schlittenfahrt auf ihrem Weg zur Hochzeit. Auch Doris Stockmann zitiert in ihrem Artikel<sup>182</sup> einen Liebes- Joik, der während einer Schlittenfahrt vorgetragen wurde. Dabei bemerkt sie, dass es zur Winterzeit üblich war, während der Schlittenfahrten zu joiken.

---

<sup>181</sup> Matts, Arnberg; Israel, Ruong; Håkan, Unsgaard: *Joik*. Stockholm 1969. S.222-223.

<sup>182</sup> Vgl.: Doris, Stockmann: *Epische Züge und narrative Strukturen im samischen Joik*. In: Sumlen. Årsbok för vis- och folkmusikforskning. Uppsala 1993. S.47–70.

Karl Erik Forsslund erzählt in seinem Werk ‚Som gäst hos fjällfolket‘, wie die Samen in der Wildnis joiken und wie sich die Töne der Landschaft anpassen. Bei einem Gebetswochenende in Tärna 1913 antwortet eine alte Samefrau auf die Frage, ob sie viel joikt, dass es in der Einsamkeit der Berge leicht sei die Stimme zu erheben, aber durch die Begrenzung der Räume sei es schwierig stark genug zu singen.<sup>183</sup> Auch Armas Launis erwähnt, dass Joik in der Einsamkeit der Wildnis entsteht, die Tundra weckt Erinnerungen, die wiederum Melodien formen. Diese Melodien und Texte werden mehrmals wiederholt, um dann bei Festen und Zusammenkünften anderen Samen vorgetragen zu werden.

Feste, Zusammenkünfte und Rituale<sup>184</sup> sind also weitere Anlässe für Joik-Performances. Diese haben sowohl in der Natur als auch in den Kotaräumen bzw. später in Häusern und Wohnungen stattgefunden.

Joik kann immer und überall entstehen. Der bevorzugte und natürlichste Ort für Joik-Performances scheint jedoch die weitläufige Landschaft der Wildnis zu sein. Dort kann allein, aber auch in Gruppen gejoikt werden. Matts Arnberg spricht davon, dass Joik in der Begrenzung der Kota nicht richtig tönen kann.<sup>185</sup> Ola Graff beteuert die Hauptbedeutung des Joik als Kommunikationsmittel und behauptet, dass erst nach der Christianisierung und dem Verbot des Joik in Einsamkeit gejoikt wurde.<sup>186</sup>

Ich denke, dass es sehr wahrscheinlich ist, dass schon immer in Einsamkeit gejoikt wurde, da die weitflächige Landschaft Lapplands und die suggestive Wirkung des Joik zu solchen Gesängen einlädt.

Kjellströms Herleitung der kulturellen Ausdrucksarten der Samen, wie Musik und Joik, begründet sich auf deren Nahrungswirtschaft, d.h. auch auf die landschaftlichen Gegebenheiten. Valkeapää verweist auf die enge Verbindung zwischen Rentierzucht und Joik.<sup>187</sup> Dabei durchflutet diese nicht nur den Inhalt

---

<sup>183</sup> Vgl.: Karl Erik, Forsslund: *Lapparne och deras land: Skildringar och studier*. Uppsala 1914. S.109.

<sup>184</sup> Vgl.: Kap.: 4.1.Vorchristliche Rituale und Kap.: 4.2.Joik als eine Art der Kommunikation.

<sup>185</sup> Vgl.: Matts, Arnberg; Håkan Unsgaard; Israel, Ruong: *Joik*. Stockholm 1969.

<sup>186</sup> Vgl.: Ola, Graff: *Om kjaeresten min vil jeg joike*. Vaasa 2004.

<sup>187</sup> Vgl.: Rolf, Kjellström; Gunnar, Ternhag; Håkan, Rydving: *Om Joik*. Värnamo 1988.S.97.

der Joik, sondern auch die Orte, an denen diese zum Ausdruck kommen. Bei einem Urvolk wie den Samen erscheint es mir nur natürlich, dass deren kulturelle Ausdrucksmittel eng mit der Natur verknüpft sind, nicht nur thematisch, sondern auch in Bezug auf den Aufführungsort. Das Joiken als Kommunikationsmittel und Medium für Erzählungen verweist jedoch schon darauf, dass dieser auch an anderen Orten und in Anwesenheit von vielen Menschen aufgeführt bzw. verwendet werden kann.

## 7. Themen und Inhalt

Es gibt unendlich viele Themen, die im Joik behandelt werden können. Doris Stockmann<sup>188</sup> stellt eine Hypothese auf, nach der die Themen des Joik nach der Ausrottung des Schamanismus<sup>189</sup> auf andere Themenbereiche verlagert wurden. Außerdem behauptet sie, dass Joik in Form von Gesängen in Gruppen durch das Verbot von Joik zu Sologesängen übergegangen sind. Ob dies wirklich der Fall ist, erscheint mir fraglich. Durch die vielschichtige Bedeutung<sup>190</sup> der Joik und deren Identifikationsfunktion denke ich, dass Joik schon immer auch andere Themen zum Inhalt hatte. Durch die Naturnähe der Samen und die weitläufige Landschaft bzw. die karge Besiedelung kann ich mir vorstellen, dass auch schon früher alleine gejoikt wurde.

Es gibt einige große Themengebiete, die öfter in Joik vorkommen. Auch wenn jegliche alltägliche Situation oder Handlung zu einem Thema des Joik werden kann.<sup>191</sup> Kjellström behandelt dabei vier große Themenkomplexe: Nahrung, d.h. Rentierzucht und Jagd, Tiere, wilde als auch Haustiere, Natur und Menschen.<sup>192</sup> Der Begründer einer Themeneinteilung des Joik ist Karl Tirén. Die meisten Forscher orientieren sich an seiner Grundeinteilung der thematischen Genres: Humoresken, Hochzeitsgesänge,

---

<sup>188</sup> Vgl.: Doris, Stockmann: *Epische Züge und narrative Strukturen im samischen Joik*. In: Sumlen. Årsbok för vis- och folkmusikforskning. Uppsala 1993. S.47–70.

<sup>189</sup> Vgl.: Kap.: 4.1.Vorchristliche Rituale. und Kap.: 4.1.1.Samischer Schamanismus.

<sup>190</sup> Vgl.: Kap.: 4.2.Joik als eine Art der Kommunikation und Kap.: 4.3.Joik als eine Art der Erinnerung.

<sup>191</sup> Vgl.: K.B., Wiklund: *Lapparnas sång och poesi*. Uppsala 1906.

<sup>192</sup> Vgl.: Rolf, Kjellström; Gunnar, Ternhag; Håkan, Rydving: *Om Jojk*. Värnamo 1988. S.21–67.

Trinklieder, Umzugslieder, Andachtslieder bzw. Kirchenlieder, Trauerlieder, Hirtenlieder, Liebeslieder, Wanderlieder, Freierlieder, Wiegenlieder, Schmählieder, Begegnungs- und Abschiedslieder. In jeder Gruppe sind altertümliche Melodien, als auch moderner erscheinende enthalten, bei denen der Einfluss von anderen Kulturen deutlicher ist.<sup>193</sup> Auch Israel Ruong verweist auf die Themeneinteilung von Karl Tirén, orientiert sich jedoch in seinem Werk an drei großen Themenbereichen, nämlich Landschaft, Rentiere und Menschen. Zu diesen drei Themenbereichen fügt er noch die „Komplexen Joik“ hinzu, die alle drei Themen miteinander vereinen.<sup>194</sup>

Ein weiterer Themenbereich, der auch in Karl Tiréns Einteilung durch die geringe Anzahl von überlieferten Joik nicht vorkommt, sind Mythen, Sagen und andere samisch religiöse Joik. Doris Stockmann meint, dass Mythen, Sagen und Märchen zum Thema von Joik werden können, auch ohne den gesamten narrativen Zusammenhang der Sage oder des Mythos zu erwähnen.<sup>195</sup> Das heißt, dass hier nur Teile einer Sage oder eines Mythos gejoikt werden und somit bleibt einem Außenstehenden ein tieferes Verständnis verwehrt. Auch bei anderen Themenbereichen des Joik werden nur Teile eines größeren Zusammenhangs gejoikt.

In meiner Arbeit habe ich mich bis jetzt an die Themeneinteilung von Tirén gehalten, werde aber hier eine gröbere Einteilung verwenden, da diese die meisten Joik inkludiert. Dabei richte ich mich nach Kjellströms Einteilung, werde aber die „Rentierzucht“, „Jagd“ und „Tiere“ im Kapitel „Tiere“ behandeln, da ich denke dass diese eng miteinander verbunden sind. Genauso wie ich im Themenbereich „Menschen“ auch „Freierlieder“, „Trauerlieder“ usw. behandeln werde, schließe ich in den Themenbereich der „Tiere“ auch „Rentier- Joik“ mit geschichtlichem oder anderem Inhalt mit ein. Zusätzlich werde ich noch die „Komplexen Joik“ von Ruong besprechen und ein eher neueres Themengebiet, nämlich die „Epischen Joik“. Wobei letztere kein eigenes Themengebiet verkörpern, sondern eher die Struktur der Joik verständlicher machen.

---

<sup>193</sup> Vgl.: Karl, Tirén: *Die lappische Volksmusik*. Uppsala 1942.

<sup>194</sup> Vgl.: Israel, Ruong: *Om jojkning. Att minnas, känna och återge*. Stockholm 1976.

<sup>195</sup> Vgl.: Doris, Stockmann: *Epische Züge und narrative Strukturen im samischen Joik*. In: Sumlen. Årsbok för vis- och folkmusikforskning. Uppsala 1993.

## 7.1. Tiere und Ernährung

Rentierzucht, Fischfang und Jagd sind die drei Haupternährungsarten bzw. wirtschaftliche Einkommensfaktoren der Samen, wobei die Rentierzucht den höchsten Status besitzt. Daher gibt es auch unendlich viele Joik über Rentiere. Innerhalb dieses Genres findet man unterschiedliche Formen.

### Das Rentier und die Rentierzucht

Ein Joik von J. Märak aus Jokkmokk (Übersetzung N. E. Spiik), Aufnahme 1962 vom Jokkmokk Museum, Höven- Produktion:

„Vindnosarna travar,  
skällorna klingar när de vänder nosarna mot  
vinden.  
vindnosarna, de vindgoda, travar  
så länge vindnosen grymtar är det ingen fara.”<sup>196</sup>

”Die Windnasen traben,  
die Schellen klingen, wenn die Windnasen ihre Schnauzen Richtung  
Wind drehen.  
die Windnasen, die Windguten, traben  
so lange die Windnasen grunzen ist alles gut.“

Diesen nordsamischen Joik hat J. Märak, der aus Jokkmokk, also aus dem südlichen Gebiet Lapplands stammt, von einem Nordsamen, gelernt. 1919 wurde zwischen Norwegen und Schweden ein Abkommen geschlossen, das in einem neuen Gesetz mündete. Viele Nordsamen zogen zu dieser Zeit im Sommer mit ihren Rentieren nach Norwegen, da sie dort ihr Sommerweideland hatten. Dort hatten sich mittlerweile viele Bauern niedergelassen und es kam zu Überschneidungen von Grund und Boden. Für den norwegischen Staat war die Landwirtschaft nützlicher und so beschloss dieser, dass

---

<sup>196</sup> Olle, Edström: *Vuolle – Jojk – Luohti*. Jokkmokk 1989. CD 2. Nr.14.

die schwedischen Samen in Schweden bleiben sollten. Nun fehlten vielen schwedischen Samefamilien Sommerweideland für ihre Rentiere, weshalb Samefamilien aus Karesuando in den Süden, teilweise bis nach Jokkmokk übersiedelten. Im Süden waren die Rentierherden kleiner, im Norden wären sie dazu gezwungen gewesen ihre Rentiere zu schlachten. Es durfte nur eine gewisse Anzahl von Rentieren pro Samedorf<sup>197</sup> gehalten werden. Die Übersiedlungswelle, die ca. in den Jahren 1870-1930 stattfand basierte also nicht auf einem freiwilligen Ortswechsel, sondern sollte als Zwangsübersiedlung bezeichnet werden.<sup>198</sup>

Daher überschneiden sich auch die unterschiedlichen kulturellen Traditionen und Joik, die früher hauptsächlich im Norden bekannt waren, wurden nun auch in südlicheren Gebieten praktiziert.

Bei diesem Joik handelt es sich um eine Beschreibung der Rentiere. Durch die liebevolle Bezeichnung der Rentiere als „Windnasen“ und der feinen Beschreibung ihrer Bewegungen, die der Richtung des Windes folgen, sieht man, dass der Rentierhirte eine sehr enge und liebevolle Beziehung zu seiner Herde und seinen Tieren hatte. Die Rentiere bestimmten das Leben vieler Samen, der Alltag wurde nach den Bedürfnissen der Rentiere gestaltet. Die Rentiere waren nicht nur ein Hauptnahrungsmittel, sondern dienten auch als Schlitten-, Milch-, Trag- und Zugtiere. Die Verwendung der Rentiere bei den Samen ist vielseitiger als bei den meisten anderen Völkern mit Rentierzucht in asiatischen Gebieten, wie z.B. bei den Samojeden.<sup>199</sup> Die Rentiere waren ausschlaggebend für das Überleben der Samen. Israel Ruong bemerkt zu diesem Joik auch, dass hier gut erkennbar wird, dass die Samen das Verhalten der Rentiere sehr gut kannten.<sup>200</sup>

---

<sup>197</sup> Die Gebiete im schwedischen Lappland sind in sogenannte Samedörfer eingeteilt. Um Rentiere halten zu dürfen, muss man als Same zu einem Samedorf gehören und pro Samedorf dürfen nur eine gewisse Anzahl von Rentieren gehalten werden um genügend Weideland für eine ökonomische Rentierzucht zu garantieren. Die Produktion von Rentierfleisch ist durch den wirtschaftlichen Druck immer weiter gestiegen.

<sup>198</sup> Vgl.: Gustav, Labba (Hg): *Stängda gränser och okända marker*. In: [http://www.samer.se/GetDoc?meta\\_id=1281](http://www.samer.se/GetDoc?meta_id=1281). Letzter Zugriff: 16.07.09.

<sup>199</sup> Vgl.: Israel, Ruong: *Samerna*. Stockholm 1969. S.81.

<sup>200</sup> Vgl.: Israel, Ruong: *Om Jojkning. Att minnas, känna och återge*. Stockholm 1976.

Neben diesen Beschreibungen der Rentiere gibt es Joik, die auch die unterschiedlichen geschichtlichen und familiären Probleme behandeln, die sich in erster Linie durch die Rentierzucht selbst spiegeln.

Durch die Zwangsübersiedlung der Nordsamen in südlichere Gebiete kam es zu Beginn zu Auseinandersetzungen zwischen Nord- und Südsamen. Die Südsamen fühlten sich bedrängt und hatten plötzlich nicht mehr soviel Weideland zur Verfügung. Diese Problematik und Bitterkeit wird oft in Joik thematisiert.<sup>201</sup> So singt Anna Oskarsson aus Björkbacken, Tärnasocken folgenden Joik über das Gebiet Stora Norrfjället und beginnt zu weinen, als sie davon berichtet, dass nun neue Menschen dorthin gekommen sind:

„Det är nästan omöjligt att stoppa hjorden, när den börjar gå mot öster, mot skogen. Men så har det kommit nya, främmande människor till Norra Storfjället. Norra Storfjällets renar har

försvunnit.

Så skall jag joika naja naja najaa naja

jag skall joika naja naja

Storfjällets hjord naja naja

när härkarna<sup>202</sup> trängde österut

och deras horn slog mot varandra naja naja

men nu har den försvunnit naja naja

och främmande människor har kommit

naja.”<sup>203</sup>

”Es ist fast unmöglich die Herde zu stoppen, wenn sie nach Osten zu gehen beginnt, in Richtung Wald. Aber so sind neue, fremde Menschen nach Norra Storfjället gekommen. Norra

Storfjällets Rentiere sind verschwunden.

So werde ich joiken naja naja najaa naja

ich werde joiken naja naja

Storfjällets Herde naja naja

als die männlichen Rentiere nach Osten zogen

und ihre Hörner aufeinander schlugen naja naja

---

<sup>201</sup> Vgl.: Rolf, Kjellström; Gunnar, Ternhag; Håkan, Rydving: *Om Jojk*. Värnamo 1988. S.25–27.

<sup>202</sup> Härk: ein kastrierter Rentierochse.

<sup>203</sup> Matts, Arnberg; Israel, Ruong; Håkan, Unsgaard: *Jojk*. Stockholm 1969. S.147.



aber jetzt ist sie verschwunden naja naja  
und fremde Menschen sind gekommen  
naja.“

Dieser Joik gehört eigentlich in die Kategorie „Natur“, da er für das Gebiet „Norra Storfjället“ gesungen wird. Ich erwähne ihn jedoch hier, da auch in diesem Joik die Rentiere eine große Rolle spielen. Sie sind die Verbindung sowohl zum Rentierweideland, als auch zur schmerzlichen Erfahrung durch das Eindringen fremder Menschen.

In folgendem Joik von Johannes Alexander Nutti, Övre Soppero wird die wirtschaftliche Bedeutung und die emotionale Bindung zwischen den Samen und ihren Rentieren deutlich:

”Renen är ju vindens egendom  
varifrån vinden blåser  
dit vänder den sig (renhjorden)  
renen kastar sina öron bakåt  
börjar dra sig mot vinden  
börjar så småningom att springa  
inte bara gå utan lunka mot vinden  
springa mot vinden  
han är ju ren.  
Trots att du är ren  
är det i alla fall så  
att du skänker ränta  
så det räcker  
det räcker för skador  
som vargen åsamkar  
det räcker för nödåren som kommer  
det räcker mot alla andra olyckor  
ändå föder du din familj och din husbonde  
och ger bröd åt husbonden och hans familj.”<sup>204</sup>

---

<sup>204</sup> Matts, Arnberg; Israel, Ruong; Håkan, Unsgaard: *Joik*. Stockholm 1969. S.245.

”Das Rentier ist das Eigentum des Windes  
je nachdem von wo der Wind bläst  
(die Rentierherde) wendet sich in diese Richtung  
das Rentier wirft seine Ohren nach hinten  
beginnt sich in Richtung Wind zu bewegen  
beginnt allmählich zu laufen  
nicht nur Richtung Wind zu gehen, sondern zu trotten  
Richtung Wind zu laufen  
Er ist ja Rentier.  
Auch wenn du ein Rentier bist  
bist du doch so  
dass du uns Zinsen gibst  
so dass es ausreicht  
es reicht für Schäden  
die der Wolf verursacht  
es reicht für die Notjahre, die kommen  
es reicht auch für alle anderen Unglücke  
trotzdem ernährst du deine Familie und die deines Hausherrn  
gibst dem Hausherrn und seiner Familie Brot.“

Dieser Joik ist ein Dank an die Rentiere. Dadurch dass Johannes Alexander Nutti das Rentier ab der Mitte des Joik direkt anspricht, wird seine Dankbarkeit bzw. die Nähe zum Tier deutlicher und der Joik selbst dramatischer und persönlicher. Nutti beginnt mit einer Schilderung der Rentierherde. Bildlich beschreibt er die Herde, wie sie langsam Richtung Wind zu laufen beginnt. Dann zählt er alle Leistungen auf, die er dem Rentier zu verdanken hat. Die Rentierherde gibt ihm so viel Geld, dass er jegliche Schäden und Unglücke davon bezahlen kann. Dadurch werden wieder die Abhängigkeit und die enge Beziehung der Samen zur Rentierherde deutlich.

Die Rentiere und die Rentierzucht sind auch in Joik, die nicht ausschließlich Rentiere als Thema haben, vertreten, was wiederum die zentrale Rolle der Tiere im samischen

Alltag spiegelt. Ein Beispiel für so einen Joik wäre der von Knut Eriksson Sjaunja aus Sörkaitum, Gällivare, in dem er über sein Leben erzählt:

”[...]Och jag säljer ur min hjord.  
och min hjord ska ej lämna mig.  
ty vajor säljer jag ej,  
men väl tjurar, ettåriga och tvååriga,  
samt otämjda oxar.

Ty de som säljer vajor,  
får slut på sin hjord.  
till slakt ska man sälja  
handjuren och någon kviga.  
ty spara måste man renarna också.

och jag livnär mig själv alltfort.  
från kommunalkontoret  
har jag aldrig begärt något.

Jag försörjer mina barn själv,  
de yngre.  
de äldre hör väll inte längre  
mig till.[...]”<sup>205</sup>

”[...] und ich verkaufe aus meiner Herde  
und meine Herde soll mich nicht verlassen  
weibliche Tiere verkaufe ich nicht  
aber sehr wohl Stiere, einjährige und zweijährige  
und ungezähmte Ochsen

Jene die weibliche Rentiere verkaufen  
werden ihre Herde verlieren  
für die Schlacht soll man verkaufen

---

<sup>205</sup> Matts, Arnberg; Israel, Ruong; Håkan, Unsgaard: *Joik*. Stockholm 1969. S.230–231.

die männlichen Tiere und eine Jungkuh  
man muss auch sparsam sein mit den Rentieren

Und ich ernähre mich selbst  
vom Gemeindeamt  
habe ich noch nie etwas verlangt

Ich versorge meine Kinder selbst  
die Jüngeren  
die Älteren gehören wohl nicht mehr dazu  
als Volljährige müssen  
sie selbst für sich sorgen.[...]"

Dieser Joik beinhaltet neben der zentralen Bedeutung der Rentierzucht in Sjaunjas Leben auch Wissen über die traditionelle Rentierzucht. Man darf die weiblichen Tiere nicht verkaufen, sondern nur die männlichen, sonst wird es einem schlecht ergehen. Weiters prahlt er damit, dass er, da er sich mit der Rentierzucht auskennt, genug Geld besitzt um seine Familie zu ernähren.<sup>206</sup>

Die Rentier- Joik haben also nicht nur Beschreibungen der Tiere zum Thema, sondern umfassen auch andere Bereiche, die das Leben der Samen in enger Verbindung mit den Tieren kennzeichnet. Diese Joik können geschichtliche Fakten, persönliche oder wirtschaftliche Probleme, genauso wie Beschreibungen von traditioneller Rentierzucht zum Thema haben.

### Jagd und andere Tiere

Auch wenn die Rentierzucht die zentrale Ernährungsform bei den meisten Samen ist, so sind die Jagd und der Fischfang doch ursprünglicher und dienen auch später, neben der Rentierzucht, als Ernährungsform. Gejagt wurde unter anderem Wolf, Auerhuhn und Hase. In manchen Joik wird die Jagd auf solche Tiere als reiner Zeitvertreib

---

<sup>206</sup> Krister, Stoor: *Juoiganmuitalusat – Jojkberättelser. En studie om jojkens narrativa egenskaper*. Umeå 2007. S.90.

geschildert.<sup>207</sup> Einer, der gerne diese Art von Joik- Performances machte ist Anders Gustaf Fjällmann aus Kruompa, Arjeplog. Er war ein großer Spaßmacher und in fast allen Joik beginnt er herzlich zu lachen. Er war ein hervorragender Wolfsjäger und in den Joik bei dem Auerhahn und Hase gejagt wurden, wird die Jagd als Sport beschrieben, bei der die Tiere die gleiche Chance haben wie der Jäger.<sup>208</sup>

Eines der am häufigsten behandelten Tiere in Joik ist der Bär. Der Bär wurde in vielen Zeremonien gehuldigt und mit Bärenchören besungen, welche bis Ende des 19.Jh. noch weiter lebten und praktiziert wurden<sup>209</sup>, auch wenn man zu dieser Zeit die Bedeutung der Gesänge nicht mehr wirklich nachvollziehen konnte.<sup>210</sup> Ein weiteres Tier, das gerne besungen wurde, ist der Wolf, mit dem wie mit dem Bären kommuniziert wird. Es wird ihm mitgeteilt, dass er sich von den Rentierherden fernhalten soll. Wenn er nicht auf die Worte der Menschen hört, darf man sich rächen und die Wolfskinder zum weinen bringen, sowie der Wolf die Menschenkinder durch Nahrungsverlust zum weinen gebracht hat. Die Tiere verstehen also Samisch.<sup>211</sup> Jonas Eriksson Steggo aus Arjeplog beschreibt in seinem Joik „Stálpe vuolle“ (Transkription und Übersetzung Harald Grundström in Lapska Sångar I, 1958), der 1942 vom Dialekt- och folkminnesarkiv in Uppsala aufgenommen wurde, eine Wolfsbegegnung während des Rentierhütens:

„[...]han skrämmer dem inte; renen får ligga ifred; han (renen)  
blir inte alls rädd; så hugger han renen,  
biter fast och håller i strupen, och så stryper han  
honom; och jag har fått sett på, och jag har  
inte kommit att tänka på att det var vargen som  
höll på att strypa renen – jag har trott att två  
renar har fastnat ihop – innan han plötsligt  
släppt renen, eller också hade han märkt eller  
fått väderkorn på mig och så släppt renen; när

---

<sup>207</sup> Vgl.: Rolf, Kjellström; Gunnar, Ternhag; Matts, Arnberg: *Om Jojk*. Värnamo 1988. S.33.

<sup>208</sup> Vgl.: Olle, Edström: *Transkriptioner av Jojk. Bilaga till Sumlen 1989*. Göteborg 1991.

<sup>209</sup> Vgl.: Kap.: 4.1.2.Bärenrituale.

<sup>210</sup> Vgl.: Rolf, Kjellström; Gunnar, Ternhag; Matts, Arnberg: *Om Jojk*. Värnamo 1988. S.41.

<sup>211</sup> Vgl.: Krister, Stoor. *Juoiganmuitalusat – Jojkberättelser. En studie om jojkens narrativa egenskaper*. Umeå 2007. S.165.

han så sprang, fick jag se att det var vargen.”<sup>212</sup>

„[...] er erschrickt sie nicht; das Rentier darf in Ruhe liegen; er (das Rentier)  
hat überhaupt keine Angst; und so beißt er es;  
beißt fest und hält die Kehle, und so erstickt  
er ihn; und ich durfte zusehen, und ich  
kam nicht einmal auf den Gedanken, dass der Wolf dabei  
war das Rentier zu ersticken – ich dachte zwei  
Rentiere hätten sich ineinander verkettet – als er plötzlich  
das Rentier losließ, oder er hatte mich bemerkt oder  
mich gerochen und so das Rentier losgelassen, als er  
so davon lief, konnte ich den Wolf sehen.“

Weitere Tiere, die gerne zum Thema in Joik werden sind Wildrentiere, Mäuse, Lemminge, Hasen, Elche, Biber und viele mehr. So joikt zum Beispiel Sara Enarsson aus Ramen, Arjeplog, 1912 einen Joik „An das Eichhörnchen“:

„Die Knabenkinder sollen sterben, aber die Mädchenkinder, die mir nichts schaden, sollen leben, ich aber darf in Ruhe zwischen den Bäumen hüpfen.“<sup>213</sup>

Also verstehen nicht nur Bär und Wolf Samisch, sondern auch das Eichhörnchen kommuniziert mit den Menschen in der Sprache der Menschen.

Kleinere Tiere, die von den Samen besungen werden, sind Fische, Bremsen und Mücken. Vor allem die Mücken haben eine zentrale Bedeutung im Leben der Samen, nicht nur weil sie so manch einem das Leben erschweren, sie werden auch „des Rentierhirtens bester Knecht“ genannt, da sie die Rentierherden sammeln und vorantreiben.<sup>214</sup>

Wichtig zu erwähnen ist, dass die meisten Tier- Joik das jeweilige Tier in Form von Tönen, durch die Melodie oder manchmal auch durch Gesten nachahmen.<sup>215</sup>

---

<sup>212</sup> Olle, Edström: *Vuolle – Jojk – Luothi*. Jokkmokk 1989. CD 1. Nr.18.

<sup>213</sup> Karl, Tirén: *Die lappische Volksmusik*. Uppsala 1942. S.149.

<sup>214</sup> Vgl.: Rolf, Kjellström; Gunnar, Ternhag; Håkan Rydving: *Om Jojk*. Värnamo 1988. S.43.

<sup>215</sup> Vgl.: Kap.: 9.4.Onomatopoetik und Tonmalerei.

Joik kann also jegliches Tier zum Inhalt haben, bevorzugt treten jedoch die Rentiere durch ihre zentrale Bedeutung im Leben der Samen auf. Bär und Wolf kommen oft vor, weil sie eine Bedrohung für das Überleben der Rentiere und dadurch auch für die Ernährung der Samen sind. Die meisten anderen Tiere werden in den Joik meist einfach charakterisiert, da sie zum natürlichen Lebensraum der Samen dazugehören.

## 7.2. Natur

Die Samen sind ein Volk, das sein Leben an die Landschaftszüge im Norden Europas und den klimatischen Begebenheiten angepasst hat. So ist es nur natürlich, dass die Landschaft auch eine wichtige Rolle im Joik spielt. Es gibt einige charakteristische Rentierweideplätze, die mehrere Samen kennen bzw. Flüsse, Täler, Berge und Seen, die immer wieder Themen von Joik sind. Dabei erfüllen gewisse Plätze wichtige Funktionen, erinnern an vergangene Zeiten, Mythen oder Sagen oder laden einfach durch ihre Schönheit dazu ein, sie zu joiken.

„Utsikten från Ultevis“<sup>216</sup> ist ein Joik, bei dem dieser auf die praktische Funktion des Hügels verweist, von wo aus man einen guten Überblick über die umliegende Landschaft hat.

Ein Joik, bei dem die Schönheit der Landschaft besungen wird, ist der von Bávva Gallok aus Jokkmokk: „Sarek“, 1962 von Jokkmokks museum aufgenommen, Transkription und Übersetzung von Nils Eric Spiik :

„Vala, lå la ...

Från Sareks hyllor såg jag mot Guhkesvágge,  
så inget annat än att solen började skina.  
Och jag såg att vildmarkens odjur sprang.”<sup>217</sup>

„Vala, lå la ...

Von Sareks Plateau aus sah ich Guhkesvágge,  
sah nichts anderes als dass die Sonne zu scheinen begann.

---

<sup>216</sup> Vgl.: Kap.: 6.Schauplätze.

<sup>217</sup> Olle, Edström: *Vuolle – Joik – Luohti*. Jokkmokk 1989. CD1. Nr.27.

Und ich sah, dass die Untiere der Wildnis dort umherliefen.“

Ein Landschafts- Joik, der auch wirtschaftliche Themen zum Inhalt hat ist „Stourajávri“ von Mikkel P.A. Bongo aus Kautokeino, aufgenommen 1972 von Tirén:

„Storsjön...  
Storsjön...  
tjugo hela notar, slutat att fiska i Storsjön  
kraftverksbolaget dämde upp Storsjön  
allt fiske tog fullständigt slut  
vuoia den Storsjön”<sup>218</sup>

”Storsjön...  
Storsjön...  
zwanzig ganze Zugnetze hörten auf zu fischen im Storsjö  
der ganze See wurde durch die Kraftwerksfirma aufgestaut  
der ganze Fischbestand verschwand  
Vuoia der Storsjö“

Hier wird das Eindringen des norwegischen Staates in die samischen Lebensräume und die Folgen, die dies für die samische Ernährung hat, thematisiert. Stourajávri liegt nördlich von Kautokeino in Norwegen.

Jonas Edvard Steggo joikt seinen Vater, der in Mávasjávrrre, einem Teil des Piteälven ertrunken ist:

„Pite älv gav mat åt många  
men tog också mångas liv  
Pite älv tar många liv  
men den gav också mat åt många  
  
Nu kom jag att joika Piteälven  
men den tog ändå ifrån Mavas

---

<sup>218</sup> Olle, Edström: *Vuolle – Jojk – Luohti*. Jokkmokk 1989. CD 2. Nr.23.



och ända till  
högt uppe på Mavas tog den min faders liv  
den tog många liv  
längs efter hela sitt lop

Jag skall joika  
många fick sorg vid Piteälven  
den tog mångas liv  
men den gav också mat åt många  
ända från Mavas och längs efter hela hans lopp  
vid mina källflöden tog den min faders liv  
den gav mat åt många  
men tog också mångas liv.”<sup>219</sup>

”Der Pitefluss gab vielen Nahrung  
aber nahm auch das Leben vieler  
der Pitefluss nimmt viele Leben  
der Pitefluss nahm viele Leben  
aber er gab auch vielen Nahrung

Jetzt kam ich auf die Idee den Pitefluss zu joiken  
er nahm Mavas  
und doch bis  
hoch oben in Mavas nahm er das Leben meines Vaters  
er nahm das Leben vieler  
entlang des ganzen Flussverlaufs

Ich werde joiken  
vielen brachte der Pitefluss Trauer  
er nahm das Leben vieler  
aber gab auch vielen Nahrung  
von Mavas entlang des ganzen Verlaufs  
bei meinen Quellflüssen nahm er das Leben meines Vaters

---

<sup>219</sup> Krister, Stoor: *Juoiganmuitalusat – Jojkberättelser. En studie av jojkens narrativa egenskaper*. Umeå 2007. S.130–131.

er gab vielen Essen  
aber nahm auch viele Leben.“

Dieser Joik wurde von Ruong transkribiert, es gibt ihn nur in niedergeschriebener Form. Da er jedoch die Verhältnisse am Pitefluss gut schildert, habe ich ihn hier als Beispiel verwendet. Die Themen, die in diesem Joik behandelt werden, tauchen auch bei den meisten anderen Joik über den Pitefluss auf. Auch wenn der Joik hier Jonas Edvard Steggos Vater gewidmet ist, beschreibt er die Bedeutung des Flusses für die Samen im Allgemeinen. Er ist nicht nur Ernährer, sondern auch ein gefährliches Gewässer. Durch die große Bedeutung des Flusses für die Samen, die schon immer an seinen Stränden gelebt und sich von dessen Fischen ernährt haben, wird er von vielen Samen gejoikt.

Jonas Eriksson Steggo joikt eine Trilogie über den Pitefluss, wobei der erste Teil den Pitefluss an sich besingt. Dabei sind die Leben, die das Wasser genommen hat und noch nehmen wird, ein wiederkehrendes Motiv. Er wechselt während des Joik zwischen Gesang und Sprache, wobei er immer zu Sprechen beginnt, wenn er ein emotionsgeladenes Thema berührt. Außerdem verwendet er das samische Wort „gutti“ für sein Verhältnis zum Fluss, das normalerweise nur für Personen verwendet wird. Der Fluss wird also personifiziert. Er ist nicht nur das Wasser, sondern auch die Menschen, die darin ertrunken sind. Der zweite Teil in Steggos Trilogie ist ein Joik an den alten Snunk, Buovdok, der in Mavasjávrr, einen Teil des Piteflusses, ertrunken ist. Der letzte Teil behandelt Skelefteälv, der in der Trilogie Steggos als Kontrast zum Piteälv eingesetzt wird. Die Joik an den Skelefteälv und den alten Snunk sind viel langsamer als der Joik an den Piteälv, was wiederum dessen Wildheit kennzeichnet. Steggo wechselt also von einer Beschreibung des Flusses zu einer Person, die im Fluss ertrunken ist, um dann einen Fluss zu besingen, dessen Wasser nicht ganz so wild fließt, wie das des Piteälvs.<sup>220</sup>

„[...]tal] många människor har den bragt om livet genom drunkning,  
men man måste ändå jojka;

---

<sup>220</sup> Vgl.: Krister, Stoor: *Juoiganmuitalusat – Joikberättelser. En studie av jojken narrativa egenskaper*. Umeå 2007. S.122–131.

och ännu fler torde drunkna  
senare  
så länge världen står [...]”<sup>221</sup>

”[...] [sprechend] vielen Menschen hat er das Leben durch Ertrinken genommen,  
aber man muss trotzdem joiken;

und noch mehr werden ertrinken  
später  
so lange die Welt steht [...]“

Eine weitere Art von Joik, die Natur zum Thema haben, sind jene, die das Wetter behandeln. Johan Märak aus Jokkmokk trägt dabei einen Joik an den Wind, „Biegga“ vor, der 1962 von Jokkmokks museum aufgenommen und von N.E. Spiik übersetzt wurde:

„Nu vindarna blåser  
nu yrvädret blåser  
många åker skidor under vindarna  
och renarna travar mot vinden.”<sup>222</sup>

”Jetzt wehen die Winde  
jetzt weht das Schneegestöber  
viele fahren Ski bei diesen Winden  
und die Rentiere traben Richtung Wind.“

### 7.3. Menschen

Die wohl am häufigsten besprochene Joik- Gattung sind die Personen- Joik. Wie schon im Kapitel „4.3.Joik als eine Art der Erinnerung“ besprochen, kann jeder Same einen

---

<sup>221</sup> Teil aus dem ersten Teil von Jonas Eriksson Steggos- Trilogie, In: Krister, Stoor: *Juoiganmuitalusat – Jojkberättelser. En studie av jojken narrativa egenskaper*. Umeå 2007. S.125.

<sup>222</sup> Olle, Edström: *Vuolle – Jojk – Luothi*. Jokkmokk 1989. CD 2. Nr.21.

oder mehrere Joik besitzen, die wie ein zweiter Name fungieren. Diese Personen- Joik werden nicht nur vorgetragen um einen lebenden Menschen zu bezeichnen, sondern auch um sich an ihn zu erinnern, wenn er gerade nicht da ist. Außerdem werden diese weiter gejoikt wenn die Personen gestorben sind, denn bei den Samen hört ein Mensch durch seinen physischen Tod nicht auf zu existieren, sondern lebt durch die Gedanken und die Joik an ihn weiter. Das Leben und der Tod sind ein Kreislauf, der natürlich in den Alltag der Samen mit einfließt.<sup>223</sup>

Erich Wustmann, der während eines mehrjährigen Aufenthalts im nördlichen Norwegen Aufnahmen in Karasjok und Kautokeino machte, schreibt am 9.Oktober 1934 an seinen Freund Marius Schneider folgendes über Personen- Joik:

„[...]Die Juoikam- Dichtung charakterisiert größtenteils die Person eines Lappen. Die Melodie ist also mit ein wenig Text versehen und man zählt in einer Joike alle guten oder schlechten Eigenschaften eines Menschen auf [...]“<sup>224</sup>

Diese Beschreibung stimmt wohl nicht ganz, denn es werden nicht immer Charakterzüge aufgezählt, dies kann zwar der Fall sein, muss aber nicht. Oft handelt es sich um Assoziationen, die ein Mensch zu einem anderen hat und diese werden in Form von Worten oder Sätzen mehrmals wiederholt.<sup>225</sup> Jedoch zeigt das Zitat Wustmanns die Bedeutung und die zentrale Rolle des Personen- Joik. So sind die meisten dokumentierten Joik, Personen- Joik. Es gibt viel mehr transkribierte und übersetzte Personen- Joik als Landschafts- Joik oder Tier- Joik. Dies zeigt schon alleine das Repertoire von Jonas Steggo, das 17 Personen- Joik beinhaltet, alle von älteren oder schon verstorbenen Personen.<sup>226</sup>

Dabei bestehen, wie schon erwähnt, viele dieser Joik nur aus Wörtern oder Sätzen bzw. manche auch nur aus einer Melodie, wie zum Beispiel „Lars Nilsson Ruongs vuolle“, der laut Israel Ruong zuvor Steggos Großvater gehört hatte und dann weiter vererbt

---

<sup>223</sup> Vgl.: auch Ausführungen von Ante Mikkal Gaup in: *Sami Niede Joik* (R.: Liselotte Wajstedt, Schweden 2007).

<sup>224</sup> Susanne, Ziegler: *Wax Cylinder Recordings of Sami Music in the Berlin Phonogramm- Archiv*. In: *European meeting in Ethnomusicology*. Bucharest 2007. S.220.

<sup>225</sup> Vgl.: Kap.: 4.3.Joik als eine Art der Erinnerung.

<sup>226</sup> Vgl.: Israel, Ruong: *Om Jojkning, att minnas, känna och återge*. Stockholm 1976.

wurde.<sup>227</sup> Dieser wurde 1953 von Jonas Edvard Steggo vorgetragen und vom Schwedischen Radio aufgenommen. Er besteht nur aus einer Melodie und folgenden Lauten: „Nåja va nåja ...“<sup>228</sup> Diese Melodien und Wörter haben meist eine tiefere Bedeutung, die Außenstehenden ohne weitere Erklärung meist nicht zugänglich ist. Dies zeigt der von Armas Launis transkribierte Joik: „Kare“, der von Ivvar Ole`s Sohn Helander vorgetragen wurde: „Wenn ich jetzt kräftig werde, wird ein Bursch traurig.“<sup>229</sup> Kare dürfte als junges Mädchen gesagt haben, dass wenn sie größer sei, sich die Burschen in sie verlieben würden und traurig wären, wenn sie nicht mit ihr zusammen sein dürften.

Eine ganz andere Art von Personen- Joik ist der an Ásllat- Dánel, der 1953 von Tirén aufgenommen und von Per Haetta vorgetragen wurde (Transkription und Übersetzung John Henrik Eira):

„Han tog bort benen  
och så tog han bort bröstet  
så grävde han upp hjärtat  
dessutom drog han upp tungan  
högg loss korsbenet  
ingen behövde fråga  
var Daniel hade varit.“<sup>230</sup>

”Er nahm die Beine weg  
und dann entfernte er die Brust  
legte das Herz frei  
außerdem zog er die Zunge heraus  
und schlug das Kreuzbein frei  
niemand brauchte zu fragen  
wo Daniel gewesen war.“

<sup>227</sup> Zu Vererbung von Joik, siehe: Kap.: 4.3.Joik als eine Art der Erinnerung.

<sup>228</sup> Olle, Edström: *Vuolle – Jojk – Luohti*. Jokkmokk. 1989. CD 1. Nr.8.

<sup>229</sup> Armans, Launis: *Lappische Juoigos- Melodien*. Helsingfors 1908. S.192.

<sup>230</sup> Olle, Edström: *Vuolle – Jojk – Luohti*. Jokkmokk. 1989. CD 2. Nr.5.

Bei diesem Joik nehme ich an, dass eine Tätigkeit beschrieben wird, die für Daniel charakteristisch war. Daher erwähnt Haetta am Ende auch, dass niemand zu fragen braucht wo Daniel gewesen sei. Alle wissen was er gemacht hat. Ich nehme an, dass er Jäger und gerade von der Jagd zurück gekommen ist, um das erlegte Tier auszunehmen. Er scheint bekannt für seine Vorliebe für die Jagd gewesen zu sein und war wahrscheinlich auch ein geschickter Jäger. Ob seine Tätigkeit beliebt war oder nicht, kann ein Uneingeweihter nicht sagen. Die Beschreibung ist jedoch sehr roh, was auf Stärke oder aber auch auf Brutalität verweisen kann. Hier sieht man wieder, wie schwierig es ist einen Joik zu verstehen, wenn man nicht zum eingeweihten Kreis der Samen gehört bzw. nicht bei der Joik- Performance dabei war. Denn auch wenn man die Stimme hören kann, fehlen der Gesichtsausdruck und die Gestik, um die Performance zu vervollständigen. Würde man die komplette Performance sehen, könnte man das Gefühl, welches der Performer vermittelt, erkennen. Leider fehlen hierzu genauere, dokumentierte Angaben. Jedoch denke ich, dass es sich hierbei eher um eine positive Eigenschaft Daniels handelt, da die Samen selten einen negativen Personen- Joik vortrugen. Er könnte jedoch ironisch gemeint sein.<sup>231</sup> Armas Launis beschreibt diese „Schmählieder“, die einen das ganze Leben lang begleiten können, ausgelöst durch ein unpassendes Verhalten, z.B. ein plumpes oder auffälliges Auftreten während einer Trunkenheit. Auch ein auffälliges Liebäugeln eines Jungen mit einem Mädchen kann Thema solcher Joik werden.<sup>232</sup>

Ein gutes Beispiel dafür wie schwierig bzw. unmöglich es für Außenstehende ist einen Joik zu verstehen ist der „Joik an ein reiches Mädchen“, der von Wiklund aufgezeichnet wurde. Hier wird gut ersichtlich, dass Joik ursprünglich nicht für ein großes Publikum gedacht war. Nur Eingeweihte verstehen die Bedeutung der Worte.

„Enda barnet, guldpengarnes värdinna, de stora oxarna göra henne fin; ena numret lyfter upp, andra numret slår ned“<sup>233</sup>

”Das einzige Kind, die Wächterin der Goldmünzen, die großen Ochsen machen sie schön; die eine Nummer hebt hinauf, die andere schlägt hinunter.“

---

<sup>231</sup> Vgl.: „Schmählieder“ in Kap.: 4.2.2.Spontane Kommunikation.

<sup>232</sup> Vgl.: Armas, Launis: *Lappische Juoigos- Melodien*. Helsingfors 1908.

<sup>233</sup> K.B., Wiklund: *Lapparnas sång och poesi*. Uppsala 1906. S.14

Dieser Joik erzählt davon, dass sie das einzige Kind und sehr reich, aber hässlich ist. Die große Rentierherde macht sie jedoch vor den Augen der Männer rein. Die Freier sehen das Mädchen wie eine „Nummer“, bei der sich die Waagschale durch ihre Hässlichkeit hebt und durch ihr Geld senkt.

Ein anderer Personen- Joik ist der von Mattis Mattisen Gaup vorgetragene aus Kautokeino an Gáre Niillas (Nils Gaup), der 1960 von Norsk Rikskringkastning aufgenommen wurde:

„Nu jojkar jag den gamle Gáre- Nillas’ ungdomsjojk  
flickorna från Masi klättrar upp till  
Orvvosvárri- toppen om hösten  
och jojkar om inte renhjorden på Biehtavazat syns“<sup>234</sup>

”Jetzt joike ich den alten Jugendjoik von Gáre- Nillas  
die Mädchen von Masi klettern auf  
die Orvvosvárri- Spitze im Herbst  
und joiken, wenn nicht die Rentierherde auf Biehtavazat auftaucht.“

Olle Edström betont hier, dass Gaups Art zu Singen einen ursprünglichen und altertümlichen Charakter besitzt. Nils Gaup ist Regisseur und Schauspieler, aber in seinen Jugendjahren scheint er ein bei den Frauen beliebter Rentierhirte gewesen zu sein. Die Mädchen halten nach seiner Rentierherde Ausschau und wenn sie diese nicht entdecken, beginnen sie zu joiken. Hier wird eine kurze Episode aus Gaups Leben erzählt, um ihm seinen charakteristischen zweiten Namen zu geben.

Arnberg erwähnt außerdem, dass Personen- Joik nicht nur Teile innerer Charakterzüge oder Eigenschaften beschreiben, sondern dass diese auch äußeres Auftreten durch Melodie oder durch Gestik charakterisieren. Daher werden bei Personen- Joik oft modernere Melodien, als bei Tier- oder Landschafts- Joik verwendet.<sup>235</sup>

---

<sup>234</sup> Olle, Edström: *Vuolle – Jojk – Luohti*. Jokkmokk. 1989. CD 2. Nr.10.

<sup>235</sup> Vgl.: Matts, Arnberg: *Musikalisk kommentar*. In: Matts, Arnberg; Israel, Ruong; Håkan, Unsgaard: Jojk. Stockholm 1960. S.42–60.

## Andere Personen und Joik

Es besitzen nicht nur Samen ihre eigenen Joik, auch andere Personen können einen Joik bekommen. Armas Launis erwähnt, dass ein finnischer Besucher Lapplands einen Joik bekam, der Teile der Melodie des finnischen Volksliedes „Ich trinke keinen Brandtwein“ beinhaltet, weil er den Schnaps der Samen nicht trinken wollte. Ein Priester bekam einen Joik, der aus einer Melodie seiner Predigt gestaltet wurde.<sup>236</sup> Außerdem besitzen Könige oder andere berühmte Personen oft Joik. Dabei hat das Schwedische Radio 1953 einen Joik von Nils Petter Stenberg aus Arvidsjaur aufgenommen, der an keine bestimmte Person gerichtet war, sondern allgemein an den Regierungspräsidenten. Dieser besteht nur aus einer Melodie bzw. Lauten: „La ja vala va ...“<sup>237</sup>

Verpönt war es jedoch seinen eigenen Joik zu singen, da man bei so einer Darstellung von sich selbst als eingebildet galt. Nils Petter Stenberg singt seinen eigenen Vuolle aber mit dem entschuldigenden Kommentar, er glaube irgendwelche Mädchen hätten seinen Vuolle gemacht.<sup>238</sup>

## Ein etwas anderer Personen- Joik

Ein weiterer Vuolle, der den Namen einer Person trägt ist „Rimpis Vuolle“, der hier von Karin Stenberg aus Arvidsjaur vorgetragen wurde:

”Kom broder ska vi skratta  
med Arvidsjaurflickorna,  
kom broder ska vi nojsa  
med Arvidsjaurflickorna.  
aja aja ...  
och vi har ju våra höga spetsiga fjäll.  
alla vaja va...”<sup>239</sup>

”Komm Bruder lass uns lachen

---

<sup>236</sup> Vgl.: Armas, Launis: *Lappische Juoigos- Melodien*. Helsingfors 1908.

<sup>237</sup> Olle, Edström: *Vuolle – Jojk – Luothi*. Jokkmokk 1989. CD1. Nr.3.

<sup>238</sup> Matts, Arnberg; Israel, Ruong; Håkan, Unsgaard: *Joik*. Stockholm 1960. S.167.

<sup>239</sup> ebd. S.171.



mit den Arvidsjaur Mädchen  
komm Bruder lass uns schäkern  
mit den Arvidsjaur Mädchen  
aja aja ...  
und wir haben ja unsere hohen spitzen Berge  
alla vaja va ...“

Rimpi war ein Same aus Jokkmokk, der oft mit dem Landmesser mitreiste. An einem Wochenende war er mit seinem Bruder in Arvidsjaur und sagte zu diesem: „Komm Bruder wir wollen es uns nett machen mit den Arvidsjaur Mädchen“. Als sie aber an diese herantraten, gingen die Mädchen weg, denn sie wussten ja nicht, wer die fremden Männer waren. So begann Rimi den oben angeführten Vuolle zu joiken. Dieser Vuolle wurde also nicht eigens für ihn gemacht. Ich denke, dass der Joik erst im nach hinein den Namen „Rimis Vuolle“ bekam, da man, wenn man diesen joikte, sich an ihn und seine Geschichte mit den Arvidsjaur Mädchen erinnerte. Dies ist also eine etwas andere Art einen Joik zu bekommen.

### Liebeslieder

Ein Joik, der die Liebe zum Thema hat, ist „En joik om en förlovning som inte blev av“, „Ein Joik über eine Verlobung, die nie stattfand“. Dieser wird hier von Sara Maria Andersson Norsa aus Moskosel gejoikt. Sara Maria hat diesen von ihrer Mutter gelernt, die ihn wiederum von Jugendfreunden gehört hatte. Dabei geht es in dem Joik um eine Verlobung, bei der die Eltern ihre Zustimmung nicht gaben und das Mädchen sich so vor lauter Trauer das Leben nahm:

”Jag hade tänkt få  
dig till min brud  
han grät valla valla val.  
då steg Sara Marja upp och tog rygg-  
säcken på ryggen  
och knöt bärbanden, gick ut, band fast  
skidorna på fötterna,

jojkade och sade:  
Jag trodde att Lassjo (Lars)  
skulle duga (som måg) åt er.  
Kåta har han,  
och renhjorden kan han valla  
natt och dag, vajja vajja ...  
men han dög inte,  
och (nu) åker jag.

Och det blev så att flickan inte kunde bära sorgen. Hon var ju också ”i de svaga dagarna” (hon var gravid), ty de hade ju tänkt gifta sig.”<sup>240</sup>

”Ich dachte  
ich bekäme dich als Braut  
er weinte valla val ...  
da stand Sarah Marja auf und hob den Rucksack  
auf ihren Rücken  
knüpfte die Tragbänder, ging hinaus, befestigte  
die Langlaufski auf den Füßen  
joikte und sagte:  
Ich dachte das Lassjo (Lars)  
euch als (Ehemann) gefallen würde  
Kota hat er  
und die Rentierherde kann er hüten  
Nacht und Tag, vajja vajja ...  
aber er war nicht gut genug  
und (jetzt) fahre ich.

Und es geschah so, dass das Mädchen die Trauer nicht tragen konnte. Sie war ja auch in „den schwachen Tagen“<sup>241</sup> (sie war schwanger), sie wollten doch heiraten.“

---

<sup>240</sup> Matts, Arnberg; Israel, Ruong; Håkan, Unsgaard: *Jojk*. Stockholm 1960. S.181–182.

<sup>241</sup> Ich verwende hier eine wortgetreue Übersetzung, da die „schwachen Tage“ eine Bezeichnung der Samen für die Schwangerschaft ist.

In diesem Joik wird eine alte samische Tradition beschrieben, in der die Verliebten nur heiraten durften, wenn sie die Erlaubnis von den Eltern bekamen. Dieser Joik kann auch als eine historische Erzählung betrachtet werden, die die Verhältnisse in Arvidsjaur um 1800 beschreibt. Die Tatsache, dass Sara Marja schwanger war deutet laut Ruong darauf hin, dass das junge Paar ein außereheliches Verhältnis hatte. Kjellström schreibt, dass ein besonderer Gebetsmann als Sprecher für den Freier mit dem Vater sprach. Wenn dieser den Gebetsmann auf einen Kaffe einlud, konnte die Hochzeit eingeleitet werden, wenn nichts geschah bedeutete dies, dass es kein Interesse für den eventuellen Ehemann gab. Diese Tradition lebte bis Anfang des 20.Jh. weiter, starb jedoch mit dem Widerstand der Priester aus.<sup>242</sup> In dem oben zitierten Joik gibt es keinen „Gebetsmann“, Sara Marja weigert sich jedoch einen anderen Mann zu wählen. Sie stirbt, ob aus Trauer oder durch die Geburt, bleibt offen. Offen bleibt auch die Frage, ob in diesem Samedorf allgemein andere Traditionen galten, als in anderen Gebieten, oder ob der Joik gerade deswegen aufgeführt wurde, weil er mit der Norm brach.<sup>243</sup> Auf alle Fälle spiegelt er eine weitere Ebene des Inhalts in Joik, nämlich die Überlieferung von alten Traditionen.

Außer den von mir hier angeführten Themen gibt es, wie zu Beginn von Kapitel „7. Themen und Inhalt“ schon erwähnt viele Joik, die ganz andere Themen zum Inhalt haben.<sup>244</sup> Ich habe diese drei großen Bereiche ausgewählt, da sie einen guten Einblick in die am häufigsten vorkommenden Themen geben. Wobei hier noch einmal zu erwähnen ist, dass die zur Verfügung stehenden Joik punktuell aufgenommen wurden, es stehen also nur die Joik aus den Gebieten, die zu den drei großen Sammelreisen besucht wurden für Untersuchungszwecke zur Verfügung. Daher ist es auch nicht möglich eine flächendeckende Übersicht der Joik- Formen und Themen zu geben.

---

<sup>242</sup> Vgl.: weiteren „Freier- Joik“ in Kap.: 9.2.Rollen.

<sup>243</sup> Vgl.: Krister, Stoor: *Juoiganmuitalusat – Jojkberättelser. En studie av jojkens narrativa egenskaper*. Umeå 2007. S.102, 103.

<sup>244</sup> Vgl.: z.B. auch „Joik an die Augentropfen“ von Anders Persson Rasti. Kap.: 8.1.Joik als Gefühlsausdruck.

## 7.4. Komplexe Joik

Dieser von Israel Ruong eingeführte Begriff beschreibt die Verflechtung, das thematische Ineinanderfließen von Mensch, Tier und Natur. Mehrere Motive greifen ineinander. So kann zum Beispiel ein Joik an einen Berg, die Tiere, die dort weiden und/oder die Menschen, die dort leben zum Thema haben.<sup>245</sup> Kein Same kann ohne die Zusammengehörigkeit zu anderen Menschen, der Natur oder den Tieren überleben. Außerdem verweben sich Erinnerung und Geschichte ineinander und schaffen Traditionen.<sup>246</sup>

Ein Beispiel für einen solchen Joik ist „Mannen på Oulavuolie“ von Nils Mattias Andersson.<sup>247</sup> Ruong schreibt, dass hier die unterschiedlichen Themen im Joik künstlerisch miteinander verflochten werden, Mann, Frau, Rentierherde, die Berge mit den gefährlichen Gletscherspalten und die Erinnerung, die erlischt.<sup>248</sup> Durch die letzten Zeilen, in denen Andersson davon spricht, dass die Erinnerung an ihn stirbt, wird die Doppeldeutigkeit der Gletscherspalte und der dort verschwindenden Rentiere ersichtlich. Durch die Landschaft, d.h. durch Oulavuolies Gletscherspalte lebt die Erinnerung an das Leben von Andersson weiter, d.h. wenn er die Gletscherspalte joikt, joikt er gleichzeitig sich selbst, die Erinnerung an früher und die kommenden Generationen, die nicht mehr die Möglichkeit haben werden, die gleiche Lebensweise weiterzuführen. Es besteht die Angst, dass so wie die Rentiere von der Gletscherspalte verschlungen werden, könnte auch die Erinnerung an ihn verschwinden. Hier wird also eine weitere Bedeutungsebene angesprochen. Das Verschwinden der Rentiere steht gleichzeitig auch für das Verschwinden der samischen Tradition. So stirbt nicht nur die Erinnerung an ihn und seine Familie, sondern auch die Erinnerung an alte samische Traditionen. Das Verschwinden der Rentiere und das Aussterben der Erinnerung beinhalten also mehrere Bedeutungsebenen gleichzeitig. Ein weiteres Charakteristikum des „komplexen Joik“ ist, dass er nicht nur mehrere Bedeutungsebenen besitzt, sondern

---

<sup>245</sup> Vgl.: Israel, Ruong: *Om Jojkning. Att minnas, känna och återge*. Stockholm 1976.

<sup>246</sup> Vgl.: Krister, Stoor: *Juoiganmuitalusat – Jojkberättelser. En studie av jojkens narrativa egenskaper*. Umeå 2007. S.164.

<sup>247</sup> Vgl.: Kap.: 4.3.Joik als eine Art der Erinnerung.

<sup>248</sup> Vgl.: Israel, Ruong: *Om Jojkning. Att minnas, känna och återge*. Stockholm 1976.

auch aus mehreren parallelen Handlungen besteht. Auch „Mannen på Oulavuolie“ besitzt neben den verschiedenen Bedeutungsebenen auch parallele Handlungen. So erzählt er nicht nur von den Rentieren, sondern auch von seinen Kindern:

”[...] Barnen var i båten  
en stor fastnade.  
barnen, barnen gråter.

mamma, kasta den i sjön.  
kasta den i sjön.

men det är ju en fisk  
det är ju en fisk,  
det är ju en fisk.  
barnen gråter,  
barnen gråter.  
kasta den i sjön,  
kasta den i sjön.

Det är ju en fisk.  
och stor var den  
stor var den  
den fastnade.

Andra, andra sprang och tittade,  
hörde gråten.  
Måste dit för att se efter  
varför barnen grät.  
Grät, grät, grät

De gick för att se efter

Barnen var bara rädda

för den stora fisken  
de var bara rädda för den stora fisken. [...]”<sup>249</sup>

„[...]Die Kinder waren im Boot  
als ein Großer anbiß  
die Kinder, die Kinder weinen

Mama, wirf ihn in den See.  
Aber es ist ja ein Fisch  
es ist ja ein Fisch  
es ist ja ein Fisch  
die Kinder weinen  
die Kinder weinen  
wirf ihn in den See  
wirf ihn in den See

Es ist doch ein Fisch  
und groß war er  
groß war er  
und er blieb hängen

Andere, andere kamen um nachzusehen  
hörten das Weinen  
musste dorthin um nachzusehen  
warum die Kinder weinten  
weinten, weinten, weinten

Sie gingen um nachzusehen

Die Kinder hatten nur Angst  
hatten nur Angst  
vor dem großen Fisch[...]"

---

<sup>249</sup> Matts, Arnberg, Håkan Unsgaard: *Reseberättelse*. In: Matts, Arnberg; Israel, Ruong; Håkan, Unsgaard: *Jojk*. Stockholm 1969. S.158-162.

Hier tauchen im Laufe des Joik mehrere parallele Handlungen auf. Einerseits die gefährliche Gletscherspalte, die Bedrohung der samischen Kultur und die Angst vergessen zu werden und andererseits die Erinnerung an schöne Zeiten und die Erlebnisse mit den Kindern.

Andere bekannte „Komplexe Joik“ sind die „Sjaggo- Joik“, von Jonas Eriksson Steggo. Sjaggo ist der Name einer Familie und Steggo joikt mehrere Generationen dieser Familie und Familien, die mit dieser in Verbindung stehen usw.

Krister Stoor betont dabei, dass es in diesem Joik mehrere parallele Handlungsmotive gibt und wenn er eine Person joikt, dann handelt der Joik meist nicht von der Person, die dem Joik den Titel gegeben hat, sondern von wem anderen. Stoor meint dabei, dass Steggos Besonderheit darin liegt, dass er in den Joik Selbstgespräche führt und diese ihn von einem Thema zum anderen leiten.

In der Serie von „Sjaggo- Vuolle“ führt einer zum nächsten und oft weiß man nicht wo ein Joik beginnt und der andere endet. In einem Joik über eine Person führt er schon die nächsten Personen an, die erst viel später in anderen Joik erwähnt werden. Er hat einen großen Respekt vor der Sjaggo Familie, die eine große Rentierherde besitzt. Wenn er eine Person joikt, dann joikt er gleichzeitig auch die anderen Familienmitglieder, da sie in enger Verbindung zueinander stehen<sup>250</sup>. Dieser Joik von Steggo wurde von Grundström & Väisänen 1958 aufgenommen:

„nå be de nu åter skall jag joika om ordningsmannen Sjaggo, hör, Petter Sjaggo,  
ordningsmannen på Arves, hör, å hån nåv, om Sjaggo på Arves gul nå å  
[tal] detta är Petter Sjaggos äldre sons vuolle”<sup>251</sup>

„Nå be de jetzt werde ich den Wachtmeister Sjaggo joiken, höre, Petter Sjaggo, der  
Wachtmeister von Arves, höre, å hån nåv, über Sjaggo von Arves gul nå å  
[...]dies ist Petter Sjaggos ältester Sohns vuolle.“

---

<sup>250</sup> Vgl.: Krister, Stoor: *Juoiganmuitalusat- Joikberättelser. En studie av jojkens narrativa egenskaper*. Umeå 2007. S.150. S.142-151.

<sup>251</sup> Krister, Stoor: *Juoiganmuitalusat- Joikberättelser. En studie av jojkens narrativa egenskaper*. Umeå 2007. S.150.

Ich habe hier zwei verschiedene „Komplexe Joik“ angeführt, um zwei unterschiedliche Formen aufzuzeigen. Beim ersten werden ganz verschiedene Handlungsebenen parallel angeführt, Natur, Tiere und Menschen. Beim zweiten wird das Leben von mehreren Personen gleichzeitig erzählt. Bei beiden fließt aber eine zusätzliche Handlungs- bzw. Bedeutungsebene neben der offensichtlich gejoikten Handlung mit. Manchmal können auch mehrere Handlungsebenen zusätzlich angeführt werden.

## 7.5. Epische Joik und die Struktur des Joik

Steggos Joik kann als episch bezeichnet werden. Er erzählt seine Lebensgeschichte. Die suggestive Kraft seiner Joik wird durch den Wechsel zwischen Sprache und Gesang hervorgerufen. Außerdem unterbricht er sowohl den Gesang als auch die gesprochene Erzählung abrupt durch Atempausen. Manchmal macht er sogar Mitten in einem Wort eine Pause.<sup>252</sup> Diese Pausen steigern die Spannung und die Dramatik. Oft wird gerade bei stark emotionalen Stellen pausiert.

Bis jetzt ist man davon ausgegangen, dass es epische Joik nur in nordsamischen Gebieten gibt, da die Joik dort eher von dem finnischen Runengesang beeinflusst wurden, aber die Forschung von Krister Stoor und Torkel Thomasson beweisen das Gegenteil. Stoor analysiert hauptsächlich südsamische Joik in seiner Arbeit, bis auf Knut Sjaunjas Joik aus Gällivare, der aus einer nordsamischen Tradition stammt. Stoor behauptet weiters, dass man davon ausgehen kann, dass epische Joik zumindest bis 1960 in südsamischen Gebieten zu finden gewesen sind.<sup>253</sup> Krister Stoor analysiert in seiner Arbeit die Erzählstruktur in Joik und versucht dabei auch eine definierte Struktur für Joik zu finden, d.h. er versucht einen Anfang und ein Ende für Joik- Performances

---

<sup>252</sup> Vgl.: Krister, Stoor: *Juoiganmuitalusat – Jojkberättelser. En studie av jojkens narrativa egenskaper*. Umeå 2007.

<sup>253</sup> Vgl.: ebd. S.171.



zu definieren.<sup>254</sup> Bei ihm zählt sowohl der gesungene, als auch der gesprochene Teil des Joik zu einer Joik- Performance.

Diese Sichtweise ist jedoch relativ neu. So teilt zum Beispiel auch Olle Edström<sup>255</sup> den Joik „En förlovning som inte blev av“<sup>256</sup> in zwei Joik, da der gesungene Teil durch einen gesprochenen Teil unterbrochen wird. Dabei sind für ihn nur die gesungenen Teile Joik. Ich halte mich an Stoors Definition des Joik und analysiere sowohl die gesprochenen als auch die gesungenen Teile als Bestandteile eines Joik. Ohne eine solche ganzheitliche Sichtweise wäre eine performative Analyse des Joik auch nicht möglich.

## 8. Dramaturgie des Joik

Bis jetzt habe ich mich auf die äußere Beschreibung des Joik konzentriert. Was für eine Bedeutung hat er, in welchem Kontext wird er verwendet, wo wird er eingesetzt, wie schaut seine formale Struktur aus und was für Themen werden in Joik behandelt. In diesem Kapitel werde ich den Joik an sich genauer beschreiben und analysieren.

Zuerst werde ich den Joik und seine dramaturgische Hauptfunktion untersuchen, nämlich die Funktion des Joik als Gefühlsausdruck, um dann ein weiteres markantes Merkmal zu behandeln, die Einzigartigkeit einer Joik- Performance.

---

<sup>254</sup> Dabei analysiert er die epischen Joik und gibt die Anfangs-, sowie die Endpunkte dieser an, bzw. er versucht Joik- Strukturen in verschiedenen Gebieten Lapplands zu definieren. Vgl.: Ebd. Ich gehe in meiner Arbeit nicht genauer auf diese textliche Struktur ein, da ich nicht in erster Linie den textlichen Inhalt bzw. Form des Joik analysiere.

<sup>255</sup> Vgl.: Olle, Edström: *Transkriptioner av Jojk. Bilaga till Sumlen 1989*. Göteborg 1991.

<sup>256</sup> Vgl.: Kap.: 7.3. Menschen.

## 8.1. Joik als Gefühlsausdruck

Einleitend möchte ich hier gleich eine Geschichte wiedergeben, die mir Mag. Staffan Lundmark<sup>257</sup> bei einem Gespräch in Bezug auf die Verwendung und den heute noch teilweise vorkommenden Joik- Gebrauch erzählt hat.

Er wurde kürzlich, als er in Gällivare in einem Geschäft einkaufen war, Zeuge einer Joik- Performance. Dabei fing ein alter Same vor lauter Zorn über die langsame und etwas schusselige Kassenbedienung an zu joiken. Statt seinen Ärger in Worte zu fassen, gab er diesem auf traditionelle Weise mit Joik Ausdruck.

Solche Joik- Gefühlsäußerungen sind wohl in der heutigen Zeit eine Seltenheit, waren aber in früheren Zeiten laut Karl Tirén der Kern vieler Joik- Performances, auch andere Autoren erwähnen diesen emotionalen Antrieb.

Gefühlsäußerungen finden wir in jeder Joik- Performance. Leider fehlen bei den meisten Transkriptionen genauere Beschreibung über Mimik, Gestik oder die Veränderung der Stimmlage während einer solchen gefühlsbetonten Performance. Die Analyse der Veränderung der Stimmlage würde den Rahmen dieser Studie sprengen. Hierzu müsste man nämlich die Betonung bzw. Äußerungen verschiedener Wörter bzw. Joik von unterschiedlichen Sängern anhand von Alter, Stärke, Geschlecht usw. miteinander vergleichen. Weiters müsste man die unterschiedlichen Joik eines Performers untersuchen um ein ungefähres Bild über dessen Stimmlage bei unterschiedlichen Gefühlsregungen zu bekommen. Eine solche Analyse wäre sogar unter jeglichen Umständen sehr wage. Außerdem können aufgenommene Texte und Stücke diese paralinguistischen Elemente nicht aufführungsgetreu wiedergeben.

In diesem Kapitel werde ich daher versuchen anhand der mir zur Verfügung stehenden Aufzeichnungen, besonders die von Tirén, die doch sehr deutlich hervortretende Bedeutung des Joik als Gefühlsäußerung zu umreißen.

---

<sup>257</sup> Meine Kontaktperson in Umeå und Spezialist im Bereich der Joik- Forschung, tätig im Archiv Daum in Umeå, Institutet för Språk- och folkminnen in Umeå.

Mit Gefühlsäußerung ist hier eine spontane auf Emotionen beruhende Reaktion auf ein Ereignis oder ein starkes Gefühl, z.B. starke Zuneigung, Hass oder Ablehnung einer Person oder eines Gegenstandes gemeint, im Gegensatz zu den Joik, die eher einen beschreibenden Charakter besitzen.

Tirén sieht den Joik als eine ebenso spontane Äußerung, wie das Lachen oder Weinen. Dabei handelt es sich jedoch nicht um einen einfachen Affekt, sondern der Joik-Künstler befindet sich sozusagen auf einem höheren Niveau. Er verleiht seinen Lebensauffassungen und den daraus gewonnen Reflexionen in seinem Joik Ausdruck, sowie das Streben bei Aischylos, Beethoven oder Rembrandt.

Nila Ribja bezeugt bei einer Joik- Aufzeichnung von Tirén, dass er selbst Zeuge war, wie eine Braut vor der Altarschranke in der Kirche Jokkmokks folgende Worte in Ekstase immer wieder wiederholte:

„Weinen, weinen werde ich, da ihr mich hierzu gezwungen habt.“<sup>258</sup>

Ein anderes Beispiel, bei dem während einer Joik- Performace eine tiefe Trauer ausgedrückt wurde, ist der Joik Nr.347. An Nils Pålsson Pavval, der von A.P. Andersson Pavval und seiner Frau Anna Stina (unisono) in Tourponjaure 1911 gejoikt wurde. Durch diesen Joik wurde den Nachbarn Nilas Tod verkündet: „Nils, valla usw.“<sup>259</sup> Hier haben wir es mit einem rein melodischen Joik zu tun, der nur durch Töne und eventuell auch durch Gesten (leider fehlen hier nähere Aufzeichnungen über die Performance) die Trauer über Nilas Tod verkündete.

Bei Tirén findet man noch etliche andere Joik, bei denen die Trauer über einen verstorbenen Menschen das Hauptthema ist.<sup>260</sup> In seinem Werk findet man ein Themenverzeichnis über die verschiedenen Gefühlsregungen wie Freude, Trauer, Eifersucht, Liebe usw.

Eine andere Art der Gefühlsäußerung ist der Joik von Anders Persson Rasti, 1911 in Karesuando aufgenommen, an die Augentropfen, die ihm bei einem Katarrh der

---

<sup>258</sup> Karl, Tirén: *Die lappische Volksmusik. Aufzeichnungen von Juoikos- Melodien bei den schwedischen Lappen von Karl Tirén*. Uppsala 1942. S.158.

<sup>259</sup> Ebd. S.161.

<sup>260</sup> weitere Beispiele Vgl. Ebd.: Nr. 308. S.152–153. Nr.414. S.179.

Augenlieder Linderung brachten. Diese wurden in seine Augen getropft, nachdem er an einem Gebirgsbache gebettet sorgsam rein gewaschen und seine Augenlieder mit Borwatte abgewischt wurden:

„Die Augen des alten Mannes werden geheilt, die Augen des fahrenden Greises werden geheilt.“<sup>261</sup>

Mit diesem Joik drückt Anders Persson Rasti sein Gefühl der Erleichterung und der Dankbarkeit aus.

Karl- Erik Forsslund erzählt, dass er während seines Aufenthaltes in Arjeplog bei einem Markt 1913 folgende Geschichte zu hören bekam: Während einer Hochzeit blieb einer Same- Frau ein Fleischklößchen im Halse stecken. Die Hochzeitsgäste gerieten in Panik, da die samische Frau fast beim ersticken war. Jedoch kam schon bald Hilfe, eine weitere Samefrau rammte eine Gabel in den Hals der ersteren und befreite diese somit vor dem Erstickungstod. Unendlich glücklich über die Erlösung fielen nun die gerettete Dame und ihr Mann auf die Knie, umarmten sich und begannen zu joiken.<sup>262</sup>

Weiters berichtet Tirén über eine Situation 1912, bei der er von einem ekstatischen Samegesang geweckt wurde. Hierbei handelte es sich jedoch nicht um einen Joik, da die Samen bei denen er sich zu dieser Zeit aufhielt, strenge Laestadianer<sup>263</sup> waren. Eine Frau namens Ebba Kuoljok bekam beim Verabschieden einer Freundin Todesahnungen und begann in kniender Stellungen mit den Armen um den Hals ihrer Freundin geschlungen ekstatisch immer wieder dieselben Worte und dieselbe Melodie zu wiederholen. Hier stellt Tirén eine Verbindung zu den laestadianischen Messen her, bei denen die Versammlung auch in ekstatischer Weise ihrer Trauer, z.B. bei einem Begräbnis oder ihrem Schmerz bei Messen über die begangenen Sünden Ausdruck verleiht. Ich denke, dass diese Schlussfolgerung durchaus relevant ist, da viele Samen bei der Gründung des Laestadianismus durch Lars Laevi Laestadius in Karesuando der laestadianischen Glaubensgemeinschaft beitraten.

Auch Laestadius berichtet über die Gefühlsbetontheit der Joik- Performances:

---

<sup>261</sup> Ebd. S.198.

<sup>262</sup> Vgl.: Karl- Erik, Forsslund: *Som Gäst hos fjällfolket*. Uppsala 1914. S.94.

<sup>263</sup> Vgl.: Kap.: 1.2.Christianisierung und Schulsystem.

”[...]Vid ett sådant här samkväm utgjuter var och en sina känslor i sång; den ene faller ofta den andre om halsen, så hålla de varandra omfamnade ofta länge, tala och svara varandra med sång, gråta understundom, av sorg eller glädje, eller båda blandade; människan framlyser helt oförborgad.”<sup>264</sup>

”[...]Bei so einem Zusammentreffen drückt jeder seine Gefühle in Form von Gesang aus; dabei umarmt der eine oft den anderen, oft umarmen sie sich lange, sprechen und kommunizieren mit Gesang, Weinen mitunter, vor lauter Trauer oder Glück, oder über beides; der Mensch tritt ganz unverblümt zu Tage.“

Weiters schreibt er:

”Det finns särskilda läten för sorg, och andra för glädje, särskilda modulationer för mod och feghet.”<sup>265</sup>

”Es gibt spezielle Töne für Trauer, andere für Glück und besondere Modulationen für Mut und Feigheit.“

Tirén schreibt, dass diese ekstatischen Gefühlsausbrüche in Tönen der samischen Rasse innezuwohnen scheinen:

„Der Lappe bricht spontan in Juoiken oder Klagetöne aus, wenn er von Trauer oder anderen erschütternden Erlebnissen betroffen wird. Das ist eine Rassen-Eigenschaft, die sogar die laestadianischen Pfarrer nicht ausrotten konnten, obwohl alles, was zum Juoiken gehört, verboten ist.“<sup>266</sup>

---

<sup>264</sup> Matts, Arnberg: *Musikalisk kommentar*. In: Matts, Arnberg; Israel, Ruong; Håkan, Unsgaard. *Jojk*. Stockholm 1969. S.80.

<sup>265</sup> Laestadius, Lars Laevi: *Fragmenter i Lappska Mythologien*. Uppsala, 1959. S.32.

<sup>266</sup> Karl, Tirén: *Die lappische Volksmusik. Aufzeichnungen von Juoikos- Melodien bei den schwedischen Lappen von Karl Tirén*. Uppsala 1942. S.82.

Auch wenn man heute nicht mehr von „Rassen spezifischen Eigenschaften“<sup>267</sup> spricht, kann man jedoch davon ausgehen, dass die Emotionsausbrüche ein Teil der samischen Joik sind.

Ein weiteres Beispiel finden wir bei den Aufzeichnungen vom Schwedischen Radio im Jahre 1952 und 1953:

„Orden äro obetydliga, vanligen blått några få, vilka med sin betydelse giva motivet. De upprepas oupphörligt. En liten lappflicka satt en lång stund afton efter afton och sjöng. Det enda ordet i sången var vjelha, broder. Men det ordet påminde henne om far och mor, systrar och den lilla brodern, vilka vistades långt bort, nere i landet. Dessa minnen inspirerade henne, och hennes sång, som var melodiös och vacker, uttryckte en innerlig längtan efter de frånvarande. [...]“<sup>268</sup>

„Die eigentlichen Worte sind unbedeutend, normalerweise nur wenige, die mit ihrer Bedeutung das Motiv formen. Ein kleines Lappenmädchen saß Abend für Abend eine lange Zeit und sang. Das einzige Wort in ihrem Lied war Bruder. Dieses Wort erinnerte sie jedoch an ihren Vater, ihre Mutter, ihre Schwestern und den kleinen Bruder, welche weit weg verweilten, am anderen Ende des Landes. Diese Erinnerungen inspirierten sie und ihr Lied, dass melodiös und schön die innerliche Sehnsucht nach den Abwesenden ausdrückte. [...]“

Bezeichnend für diese performativen Gefühlsausbrüche sind vor allem die Wiederholung eines Wortes oder eines Satzes. Mit diesem Satz oder Wort drückt der joikende Sänger eine besondere emotionale Bindung zu dem besungenem Objekt oder Subjekt aus.

---

<sup>267</sup> Karl Tirén war kein Befürworter der Unterdrückung der samischen Kultur, sondern folgte der damaligen, zu Beginn des 18. Jh. entsprungenen wissenschaftlichen Mode. Diese veränderte sich zwar im Laufe des Jahrhunderts, teilte den Menschen jedoch nach wie vor anhand von biologisch anatomischen Unterschieden soziale und kulturelle Eigenschaften zu. Auch wenn der Sozial-Darwinismus und andere wissenschaftliche Abhandlungen diese kaum belegbare Rassenlehre etwas abschwächten, war diese Anschauung u.a. durch die Weltausstellungen und deren begleitenden Faktoren zu einer gesellschaftlichen tief verwurzelten und oft wenig hinterfragten Grundannahme geworden. Vgl.: Catherine, Baglo: *Visualisations of the 'Lappish Race': On photographs and exhibitions of Sámi in Europe 1875–1910*. In: *Looking North. Representations of Sámi in Visual Arts and Literature*. Umeå 2008. S.25-35. Karl Tirén war ein Freund der Samen und wollte deren wertvolles künstlerisches Material der Außenwelt bzw. der Nachwelt zugänglich machen.

<sup>268</sup> Matts, Arnberg; Håkan, Unsgaard: *Reseberättelse*. In: Matts, Arnberg; Israel, Ruong; Håkan, Unsgaard. *Joik*. Stockholm 1969. S.82.

Dabei kann es sich z.B. um eine Äußerung eines Menschen handeln, die den Joiker auf besondere Weise berührt hat. Diese Äußerung wird dann zu einem Motiv, das unendlich lange und in unterschiedlichsten Formen wiederholt werden kann. Es kann aber auch einfach nur der Name oder die Bezeichnung der besungenen Person oder des Gegenstandes wiederholt werden.

Einige Beispiele einer solchen Wiederholung von einem Namen oder einer Bezeichnung finden wir bei den aufgezeichneten Joik von Maria Persson aus Arjeplog von 1910:

„Nr. 290. An die Kote (das Lappenzelt).

Die Kote, die Kote, valla usw.“

Nr. 291. An die Nasaer Silbergrubenhütte.

”Die Hütte valla, valla usw.”

Nr.292. An den Eisenbahnzug.

„Der Zug, valla usw.“<sup>269</sup>

Auch Arnberg<sup>270</sup> schreibt von einem besonderen samischen Charakteristikum, bei dem immer wieder das gleiche, kurze Motiv wiederholt wird. Die Wiederholungen bergen eine suggestive Kraft<sup>271</sup>, vor allem auch für den Sänger selbst. Außer der Wiederholung des Motivs trägt auch die Steigerung der Tonhöhe zur Gefühlsäußerung bei. Der Performer singt sich sukzessive warm. Dieses Merkmal findet man laut Arnberg in allen samischen Gebieten wieder und ist emotional bedingt.

In der Dokumentation der Aufnahmen des Schwedischen Radios in den Jahren 1953 und 1954 findet man außerdem immer wieder Bemerkungen über den Gefühlszustand des Joikers, z.B. wenn Nils Petter Svensson den Vuolle seines Vaters joikt ist er gerührt<sup>272</sup>

---

<sup>269</sup> Karl, Tirén: *Die lappische Volksmusik. Aufzeichnungen von Juoikos- Melodien bei den schwedischen Lappen von Karl Tirén*. Uppsala 1942. S.148.

<sup>270</sup> Vgl.: Matts, Arnberg: *Musikalisk kommentar*. In: Matts, Arnberg; Israel, Ruong; Håkan, Unsgaard. *Joik*. Stockholm 1969.

<sup>271</sup> Vgl.: Kap.: 4.1.Vorchristliche Rituale.

<sup>272</sup> Matts, Arnberg; Israel, Ruong; Håkan, Unsgaard: *Joik*. Stockholm 1969. S.175.

oder beim „Norra Storfjällets Vuolle“<sup>273</sup> von Anna Oskarsson steht, dass sie zu weinen beginnt, als sie über die Schwierigkeiten des Rentierhütens durch die Zuwanderung fremder Menschen erzählt.

Die Gefühlsäußerungen beziehen sich also nicht nur auf Menschen, d.h. sie kommen nicht nur in den unterschiedlichen Personen- Joik zum Ausdruck, sondern auch in Bezug auf Landschaften, Gebiete, Gegenstände und Situationen.

### 8.1.1. Gefühle betont durch Gesten und Mimik

Die emotionale Äußerung entfaltet sich, neben Text und Melodie auch in der performativen Darstellung. Wie schon im Kapitel „3.Forschung über Joik“ erwähnt, ist nur wenig über die performative Situation an sich aufgezeichnet worden.

Bei Tirén findet man jedoch verhältnismäßig viel über die reine Performancesituation, zum Beispiel bei einer Aufzeichnung von Nils Sjulsson Stångberg in Tärna, 1913. Dabei handelt es sich um einen Vuolle ohne Text:

„Nr. 39. An Johan Andreas Stångberg (sein Enkel)

Vaia usw.

Ålå usw.“<sup>274</sup>

„Als der alte Nils Sjulsson Stångberg das Vuolle seines Enkelsohnes juoikte, faßte er dessen rechte Hand, kniete im Zelte nieder und schwang die Hand im gleichen Takte mit den Tönen, vokalisierte zuerst, legte gelegentlich sog. *niebnehtes* ein und sprach schließlich seine guten Wünsche für die Zukunft des Enkels aus.“<sup>275</sup>

Nils Sjulsson Stångberg drückt seine emotionale Bindung zu seinem Enkel hier in rein performativen Gesten und mit der Melodie seines Vuolle aus. Das Knien alleine ist

---

<sup>273</sup> ebd. S.147.

<sup>274</sup> Karl, Tirén: *Die lappische Volksmusik. Aufzeichnungen von Juoikos- Melodien bei den schwedischen Lappen von Karl Tirén*. Uppsala 1942. S.98.

<sup>275</sup> ebd. 226.



schon ein starker körperlicher Ausdruck für seine fürsorgliche Liebe und die starke Bewunderung dem Enkel gegenüber. Durch die untermalende Handbewegung der Töne bekommt die Performance einen warmen, heiteren Beigeschmack, die dem Enkel eventuell den Weg in die Zukunft erleichtern soll.

Bei allen Autoren finden wir zumindest allgemeine Bemerkungen über eine gestische Untermalung der Gefühle während des Joiken, genauere Beschreibungen fehlen in den meisten Fällen jedoch.

Die spontanen Gefühlsausbrüche, die Wiederholungen der Joik- Motive, die den Joiker einerseits in einen tranceartigen Zustand versetzen und das Bewusstsein über ein anwesendes Publikum andererseits, lassen darauf schließen, dass jegliche Gefühlsäußerungen während einer Joik- Performance von einem bewussten als auch unbewussten darstellenden Verhalten begleitet wurden. Je nachdem in welcher Situation die Performance stattfand, bzw. welche Personen anwesend waren, gab es einen Auslöser für den Joik- Vortrag, wer oder was besungen wurde usw.<sup>276</sup>

## 8.2. Improvisatorisches Moment

„Je weniger gleichsam ‚feste Gerüststangen‘ zur Aufrechterhaltung einer bestimmten Tradition existierten und je mehr eine Singpraxis spontaner Improvisation zuneigt, was für die samische Joiktradition zweifellos zutrifft, textlich wie musikalisch, um so bedeutsamer scheint die Rolle einzelner herausragender Sängerpersönlichkeiten zu sein, die dann auch, wie die Beispiele zeigen, in jeder Generation immer wieder herangewachsen sind [...]“<sup>277</sup>

Auf diese Sängerpersönlichkeiten werde ich in diesem Kapitel nicht näher eingehen, sondern auf die improvisatorische Struktur der Joik, die das Können der einzelnen Joik- Performer deutlich widerspiegelt. Da es sich beim Joiken, wie schon im Kapitel „8.1.

---

<sup>276</sup> Vgl.: Kap.: 4.Kontext.

<sup>277</sup> Doris, Stockmann: *Epische Züge und narrative Strukturen im samischen Joik*. In: Sumlen. Årsbok för vis- och folkmusikforskning. Uppsala 1993. S.69.

Joik als Gefühlsausdruck“ besprochen oft um eine mehr oder weniger spontane Reaktion auf einen Umstand oder eine Begebenheit handelt, ist bei diesen Arten der Joik- Performances dessen improvisatorisches Moment offenkundig.

Bevor ich jedoch näher auf die Improvisation bei Joik- Performances eingehe, möchte ich den Begriff „Improvisation“ noch etwas genauer definieren. Gunnar Ternhag verweist darauf, dass der Begriff dazu verleitet an eine komplett freie Improvisation zu denken, bei dem der Performer machen kann, was er will. Bei den Joik- Performances gibt es aber sehr wohl vorgegebene, definierte Stilmittel, die verwendet werden. Wie aus der folgenden Analyse hervorgehen wird, fordert jede Darstellung ein individuelles künstlerisches Können des Performers. Die ganz persönliche Eingebung eines jeden Performers formt schlussendlich den Joik. Der Joiker und die Mitglieder seines Kollektivs kennen das Repertoire an Regeln, aber der Joiker selbst wählt die Art und Weise, wie er diese einsetzt bzw. formt.<sup>278</sup>

Auch Bauman bespricht diese Einzigartigkeit einer Performance an. Er geht davon aus, dass es in jeder Kultur festgelegte Regeln für Performances gibt, aber dass jede Performance auch ihre Einzigartigkeit besitzt, die er als „emergent quality“ bezeichnet. Diese „emergent quality“ verändert sich durch das Wechselspiel der kommunikativen Mittel, der individuellen Kompetenz des Performers und des Ziels der Teilnehmer innerhalb des Kontexts einer speziellen Situation.<sup>279</sup> Auch er spricht die Kompetenz des Performers an, geht aber noch genauer auf alle Faktoren, die diese Einzigartigkeit produzieren ein. Alle drei Faktoren beeinflussen die jeweilige Improvisation.

### **8.2.1. Improvisation bei verschiedenen Joik- Formen**

Eine Person gerät in eine Situation, in der sie spontan ihren innersten Gefühlen Ausdruck verleiht. Während einer solchen spontanen Gefühlsäußerung kann sowohl die Melodie, als auch der Text improvisiert werden.

---

<sup>278</sup> Vgl.: Rolf Kjellström; Gunnar, Ternhag; Håkan Rydving: *Om Joik*. Värnamo 1988.S.73.

<sup>279</sup> Vgl.: Richard, Bauman: *Verbal Art as Performance*. Illinois 1984.

Natürlich kann es auch Situationen geben, in denen bei einer Gefühlsäußerung ein Joik in fester Form, d.h. mit einer fixen Melodie und einem fixen Text, wiedergegeben wird. Doch findet auch hier meist eine Form der Improvisation statt, da der Joik an die aktuelle Situation angepasst wird. Es können „Zwischensilben“, Gesten und Mimiken oder zusätzliche Erzählungen eingebaut werden.

Aber auch bei Joik, die in Dialogform verwendet werden besteht eine improvisatorische Freiheit, die durch gewisse Stilmittel dirigiert wird. Wie diese Stilmittel genau aussehen, geht aus den Joik- Quellen leider nicht hervor, aber man kann ungefähre Richtlinien herauslesen. Die Länge einer Improvisation scheint dabei eine Rolle zu spielen, wie aus dem geschilderten Dialog bei der Hochzeit zwischen Tirén und den Sjulsson- Brüdern hervorgeht.<sup>280</sup> Hier wird die Länge zwar nicht direkt als Kriterium angesprochen, dennoch kann man durch den Hinweis am Ende des Dialogs von einem der Sjulsson- Brüder auf eine derartige Regel bzw. ein solches Stilmittel schließen. Auch wenn er dies im Dialog mit Tirén anspricht, da er gedemütigt wurde, kann man hier auf eine Regel für eine Joik- Performance schließen.

Des weiteren denke ich, dass solche Dialogimprovisationen hauptsächlich in Situationen stattgefunden haben, bei denen es darum ging eine Person zu hänseln, zu Recht zuweisen oder seinen Ärger über etwas oder jemanden auszudrücken. Dies verweist wiederum auf einen Rahmen, in dem diese Dialogform verwendet wurde.

Auch beim Bärenritual findet man gewisse vorgegebene Stilmittel, bei denen Hans Mebius betont, dass verschiedene Variablen je nach Situation angepasst werden können. Beim Bärenritual findet man im Gegensatz zu den anderen Joik- Formen genaue Handlungsabläufe.<sup>281</sup> Daher ist der improvisatorische Freiraum bei diesem Ritual kleiner.

Thomas DuBois<sup>282</sup> betont hingegen die spontane Entstehung einer Joik- Performance, die in einem Gespräch überraschend auftauchen kann oder in einem rituellen Prozess,

---

<sup>280</sup> Vgl.: Schilderung des Dialogs: Kap.: 5.2.2.Spontane Kommunikation. S.56-57.

<sup>281</sup> Vgl.: Kap.: 4.1.2.Bärenrituale.

<sup>282</sup> Vgl.: Thomas, DuBois: *In Ritual and Wit. The Hermeneutics of the Invocational Lyric*. In: Thomas, DuBois: *Lyric, Meaning and the Audience in the Oral Tradition of Northern Europe*. Indiana 2006. S.65-97.

wie einem Begräbnis, einer Hochzeit, einer Heilung oder in einem alltäglichen Ritual, wie einer Kaffeepause oder in einem Pub.

### 8.2.2. Text- bzw. Melodieimprovisation

Arnbergs musikalische Analyse gibt einen guten Einblick in die improvisatorische Struktur des Joik.<sup>283</sup> Er erwähnt schon zu Beginn seines Textes den musikalischen Unterschied zwischen textarmen bzw. textlosen und textreichen Joik. Als Beispiel führt er Nils Mattias Anderssons Joik „Mannen på Oulavuolie“ an. Die Melodie dieses Joik ist ziemlich einfach, da eine rhythmisch und melodisch kompliziertere Melodie als Unterlage für eine Textimprovisation ungeeignet wäre. Auch Knut Sjaunja und das Ehepaar Fjällman improvisieren über relativ einfache Melodiestrukturen. Nur Nils Hottis Joik hat trotz seiner Improvisation eine relativ komplizierte Melodie. Jedoch verweist Arnberg auch hier darauf, dass Hottis Melodien um einiges einfacher sind, als die Melodien der textlosen Joik.

Der Same Torkel Tomasson beschreibt seine Joik- Improvisation wie folgt:

„Nachdem ich eines Abends an der Seite des Rentierhaufens die Wache abgelöst hatte und einsam zurückgeblieben war, stimmte ich an und juoikte, so daß es in der ferne widerhallte. Ton und Rhythmus hatte ich natürlich unter der Hand gehört und unbewußt gelernt, zu ihnen improvisierte ich Worte je nachdem, wie sie passten“<sup>284</sup>

Die meist stabile Struktur der Melodie und die veränderlichen Elemente des Textes stärken den Fluss der Aufführung bei der Improvisation. Die feste Melodie und die Einfachheit dienen als Stütze für den Performer um besser und fließend improvisieren zu können. Dies stärkt wiederum den Joiker in seiner Kompetenzvorführung gegenüber dem Publikum.

---

<sup>283</sup> Vgl.: Matts, Arnberg: *Musikalisk kommentar*. In: Matts, Arnberg; Israel, Ruong; Håkan Unsgaard: Joik. Stockholm 1969. S.42–60.

<sup>284</sup> Karl, Tirén: *Die lappische Volksmusik*. Uppsala 1942.

Ein gutes Beispiel dafür sind Personen- Joik<sup>285</sup>. Wenn ein Same z.B. spontan die Melodie eines Vaters auf dessen Kind übertragen will, hat er während seiner Aufführung eine fixe Melodie an die er sich halten kann. Eine überzeugende Aufführung ist garantiert. Er kann für das Kind charakteristische Worte oder Beschreibungen spielend einbauen und diese auch noch gestisch und mimisch verstärken, ohne sich übermäßig auf die musikalische Struktur konzentrieren zu müssen. Das Kind wird wiederum seine neue Melodie mit Begeisterung annehmen und die anwesenden Gäste können der Performance mit Freude beiwohnen.

Ein konkretes Beispiel sind die Joik an „Seldutnjuona“, ein bekanntes und gutes Rentierweideland. Per Persson, Nils Petter Stenberg und Karin Stenberg haben alle diesen Vuolle für das Schwedische Radio gejoikt. Dabei verwenden sie eine ähnliche Melodie, der Text unterscheidet sich jedoch bei allen dreien grundlegend.<sup>286</sup>

Graff betont, dass ein guter Joiker sowohl die Melodie, als auch den Text improvisieren konnte und dass es eher fraglich sei ob es überhaupt Joik gibt, bei denen sowohl Melodie als auch Text fix vorgegeben sind. Auch er verweist darauf, dass jeglicher Joik eine Improvisation ist, da die Joik- Performance an die jeweilige Situation angepasst werden muss. Graff bezieht sich zwar auf Joik aus Norwegen, ich denke aber dass dies auch für Joik aus Schweden gilt.<sup>287</sup>

### 8.2.3. Weitere Stilmittel

Arnberg spricht weiters von eingebauten Melodien von schwedischen Volksliedern, die vor allem bei den Südsamen, also bei den Waldsamen, vorkommen, da diese eher Kontakt zur schwedischen Bevölkerung hatten. Tirén betont, dass vor allem bei Vuolle an Könige oder Amtspersonen bewusst schwedische Melodien eingebaut wurden, um deren Status zu verdeutlichen.<sup>288</sup>

---

<sup>285</sup> Vgl.: Kap.: 7.3.Menschen.

<sup>286</sup> Vgl.: Krister, Stoor: *Juoiganmuitalusat- Joikberättelser. En studie av jojkens narrativa egenskaper*. Umeå 2007. S.93.

<sup>287</sup> Ola, Graff: *Om kjaeresten min vil jeg joike*. Vaasa 2004. S.207–224.

<sup>288</sup> Vgl.: Karl, Tirén: *Die lappische Volksmusik*. Uppsala 1942.

Auch Gesten, Mimiken und das Nachahmen von Tieren und Situationen werden des Öfteren bei Beschreibungen von Joik- Performances erwähnt. Da man kein fixes Repertoire an gestischen Bewegungen von Joik- Performances kennt, kann man davon ausgehen, dass diese freier improvisiert werden konnten als Text und Melodie. Die körperlichen Bewegung bzw. die Gestik und Mimik konnte durch einen tranceartigen Zustand ausgelöst oder zur Verbildlichung einer Erzählung bewusst eingesetzt werden. Es gibt also einige Stilmittel, die in einem Joik eingebaut und beliebig angeordnet werden können.

#### 8.2.4. Einzigartigkeit

Ein weiteres Kennzeichen für den improvisatorischen Charakter des Joik ist dessen Einzigartigkeit, das heißt sie kann kein zweites Mal genau gleich wiederholt werden. So beschreibt zum Beispiel Nils Mattias Andersson beim zweiten Besuch von Matts Arnberg, Israel Ruong und Håkan Unsgaard die Joik- Performance: „Mannen på Oulavuolie“<sup>289</sup>:

”Det är så konstigt med den där jojken. Jag tyckte det fann bara, det kom bara... och ibland är det med glädje och ibland är det med sorg, och så kom det fram en melodi, som bara är tillfälligtvis.”<sup>290</sup>

”Es ist sonderbar mit diesem Joik. Ich hatte das Gefühl, als würde er einfach geschehen, als würde er einfach kommen... und manchmal aus Glück und manchmal aus Trauer, und so entsprang auch eine Melodie, die nur zufällig ist.“

Andersson behauptet weiters, dass dieses Gedicht schon lange mit ihm gelebt hatte, aber dass erst die Situation, in der er es aufführte ihm half dieses auszudrücken bzw. künstlerisch zu artikulieren. Es wäre für ihn unmöglich gewesen dieses noch einmal zu wiederholen. Diese Unwiederholbarkeit spiegelt sich im obigen Zitat, in dem er beschreibt, dass der Joik einfach aus ihm

---

<sup>289</sup> Vgl.: Kap.: 4.3.Joik als ein Art der Erinnerung. und Kap.: 9.2.2.Dramatisierung der Rollen.

<sup>290</sup> Matts, Arnberg; Håkan, Unsgaard: *Reseberättelse*. In: Matts, Arnberg; Håkan, Unsgaard; Israel, Ruong: *Joik*. Stockholm 1969. S.126.

herauszuwachsen schien.<sup>291</sup> Auch Israel Ruong erwähnt, dass Andersson den Joik nicht zu wiederholen vermochte:

”[...]Jag försökte vid ett senare tillfälle förmå honom att upprepa jojken. Han var urstånd att göra det.“<sup>292</sup>

„[...]Ich versuchte ihn zu einem späteren Zeitpunkt dazu zu bewegen den Joik zu wiederholen. Er war außer Stande dies zu machen.“

Bei diesem Joik handelt es sich um einen komplizierten epischen Joik. Es gibt also einen Rahmen von Regeln bzw. Stilmitteln, in dem eine Joik- Performance stattfinden kann. Diese Stilmittel variieren in unterschiedlichen Situationen bzw. wahrscheinlich auch in unterschiedlichen Regionen. Da es jedoch durch die punktuellen und eher spärlichen Joik- Sammlungen schwierig ist einen gewissen Stil einer ganzen Region zu zuordnen wurde bis jetzt noch keine definitive regionale Einteilung von Stilmitteln vorgenommen. Es gibt kein einheitlich gesammeltes Wissen, von dem man ausgehen könnte und macht es so unmöglich alle Variationen von Joik zu erfassen bzw. die Gesamtheit zu überblicken.<sup>293</sup>

Jeder Joik ist einzigartig, da sich das Milieu, die Situation und damit auch die Kompetenz des Performers, die Kombination und die Verwendung der unterschiedlichen Stilmittel und des Publikums von Mal zu Mal verändern.

## **9. Joik als Performance – ein theoretischer Rahmen**

Um den Joik aus einer performativen Hinsicht beleuchten zu können, ist es wichtig, neben den schon im Kapitel „3.Forschung über Joik“ erwähnten samischen Forschungen, für das Analyseverfahren und für ein besseres Verständnis dieser Arbeit eine klare Definition des Begriffs Performance festzulegen.

---

<sup>291</sup> Vgl.: ebd. S.62–142.

<sup>292</sup> Israel, Ruong: *Om Jojkning. Att minnas, känna och återge*. Stockholm 1976. S.9.

<sup>293</sup> Vgl.: Rolf, Kjellström; Gunnar, Ternhag; Håkan, Rydving: *Om Jojk*. Värnamo 1988. S.94

„Performance Studies“ ist eine interdisziplinäre Wissenschaft, die ihren Ausgangspunkt 1970 in den „Theatre Studies“ hatte, und deren programmatische Gründung in Richard Schechners Aufsatz „Approaches to Theory/Criticism“ in „Essays on Performance Theory“ 1977 ihren theoretischen Ausläufer fand.

Darauf folgten Schriften wie Clifford Geertz' „Deep play“, Victor Turner mit seinem Konzept des sozialen Dramas und den Ritualtheorien, Dell Hymes' „Breakthrough into Performance“ und Erving Goffman, der mit theatralen Metaphern soziales Verhalten beschrieb.<sup>294</sup>

Diese Texte bilden die allgemeine theoretische Grundlage für meine Arbeit. Wichtig ist auch Richard Schechners Text der „Performance Studies“.<sup>295</sup> Sein prozessorientierter Performancebegriff und seine Grunddefinition von Performance sind auch mein Ausgangspunkt für die Analyse des Joik.

Eine weiteres Werk, das mir als roter Faden in dieser Arbeit dient, ist Richard Baumans Text „Art as Performance“<sup>296</sup>, da dieser in seiner Arbeit klare Grenzen für eine Rahmenanalyse festlegt, insbesondere natürlich für den Performancerahmen bei oralen Kulturen.

Der „Frame“ bei Bauman ist ein definierter, interpretativer Kontext, der Richtlinien für die Unterscheidung zwischen Abläufen und Anforderungen von Botschaften bietet. Es gibt unterschiedliche Rahmen, wobei diese alleine als auch in Kombination verwendet werden können.

Dabei wird der performative Rahmen durch gewisse Faktoren definiert - erstens durch die Aufführung, was bedeutet, dass der Performer eine Verantwortung dem Publikum gegenüber bezüglich seiner kommunikativen Kompetenz und Darstellung hat, und zweitens durch das Publikum, welches diese Darstellung beurteilt. Wir haben es mit einer Performance zu tun, wenn beurteilende Faktoren und eine Kompetenzdarstellung vorhanden sind. Wobei sowohl die beurteilenden, als auch die Kompetenzfaktoren wiederum von Sprechgesellschaft zu Sprechgesellschaft unterschiedlich sind.

---

<sup>294</sup> Vgl.: Dennis, Kennedy (Hg.): *The Oxford Encyclopedia of Theatre & Performance*. Oxford 2003.

<sup>295</sup> Vgl.: Richard, Schechner: *Performance Studies. An Introduction*. Great Britain 2002.

<sup>296</sup> Vgl.: Richard, Bauman: *Verbal Art as Performance*. Waveland Pres Inc 1984.



Hierbei sollte noch darauf hingewiesen werden, dass die ästhetischen, beurteilenden Faktoren der Joik- Qualität bei den Samen bis heute unbekannt geblieben sind. Man weiß, dass es diese gegeben hat, aber nicht genau welche Elemente für die Beurteilung wichtig waren.<sup>297</sup> Ein möglicher Beurteilungsaspekt wäre bei Joik mit fixer Melodie, wie geschickt der Text und die Füllwörter zur Melodie improvisiert werden. Da es sich bei den Joik- Melodien um Beschreibungen von Menschen, Landschaften und Gegenständen handelte, die den Zuschern meist bekannt sind, fällt die Beurteilung des Motivs, d.h. auch die Darstellung der Hauptperson bzw. des Themas wahrscheinlich sehr unterschiedlich und subjektiv aus. Außerdem unterscheiden sich die Faktoren der Beurteilung bzw. Kompetenz, je nachdem in was für einem Kontext die Joik- Performances stattfindet.<sup>298</sup>

Wichtig ist hier noch einmal zu erwähnen, dass Bauman in seinem Werk von einer Performance in Form von verbaler Kommunikation ausgeht. Der Ausgangspunkt liegt dabei immer in der Performance selbst und nicht im Text.

Auch ich werde von der Performance an sich ausgehen. Da ich kein samisch spreche und auch mit den kulturinternen Besonderheiten, das heißt mit wichtigen Plätzen, Menschen und deren Bedeutung nicht vertraut bin, ist es mir nicht möglich genauere textliche Analysen zu machen.

Der Performancerahmen bei Bauman wird weiters von einer kulturspezifischen Metakommunikation begleitet. Hierbei handelt es sich um Hinweise, die z.B. in einem performativen Rahmen inkludiert sind und die dem Adressaten helfen die ausgesendeten Botschaften zu verstehen. Hierfür führt Bauman mehrere Bausteine an, die in fast jeder Kultur vorkommen und dem Betrachter helfen die metakommunikativen Richtlinien einer Kultur zu entziffern und festzulegen. Die Kapitel in dieser Arbeit sind zum Teil schon Bausteine die helfen sollen den Joik klar als Performance zu definieren.

---

<sup>297</sup> Aus einem Gespräch mit Mag. Staffan Lundmark (Spezialist im Bereich der Joik- Aufzeichnungen des Daum- Archivs , Institutet för Språk- och folkminnen in Umeå) hervorgegangen.

<sup>298</sup> Vgl.: Kap.: 4.Kontext.

## 9.1. Kompetenz und Beurteilung

Viele Joik sind in der Einsamkeit der Wildnis entstanden und dann bei verschiedenen festlichen Gelegenheiten und anderen Zusammenkünften vorgeführt worden. Außerdem wurden manche schon im Kindesalter erlernt.

Karl Tirén schreibt in seinen Forschungen über die Entstehung einer Joik- Melodie, dass der Same beim Rentierhüten in der Wildnis zur Zerstreuung zu joiken begann, dabei konnte er z.B. das Geräusch der Rentierhufe im Schnee in Form von Tönen wiedergeben. Diese Melodie wurde in der Einsamkeit der Wildnis immer wieder wiederholt, um dann bei einer Zusammenkunft mit anderen Samen vorgeführt zu werden. Wenn diesen die Melodie gefiel, wurde sie erlernt und anderen weitervermittelt.<sup>299</sup>

Auch Matts Arnberg<sup>300</sup> schreibt von einer solchen Beurteilung des Joik. Bei einem Personen- Joik muss der Joiker darauf achten, sowohl die inneren als auch die äußeren Charakterzüge einer Person genau darzustellen, sonst muss er mit Kommentaren rechnen, wie:

„Men inte ser han sån ut, inte rör han sig på det sättet.“<sup>301</sup>

„Aber er schaut doch nicht so aus, er bewegt sich doch nicht auf diese Weise.“

In beiden Beispielen wird Joik von einem Publikum beurteilt. Dabei handelt es sich im ersten Beispiel um eine allgemeine Beschreibung einer Beurteilung und im zweiten Beispiel wird die Qualität der Performance von den anwesenden Personen durch ihre persönlichen Wahrnehmungen der beschriebenen Person im Joik beurteilt, wobei auch hier genauere Beschreibungen in Bezug auf die kulturspezifischen Kriterien der künstlerischen Umsetzung fehlen. Ist mit dem Bewegen eine bildliche, textliche oder tonmalende Umsetzung gemeint? Ich denke, dass wahrscheinlich all diese Elemente den beurteilenden Rahmen bilden und dass vor allem auch auf die kulturspezifische

---

<sup>299</sup> Vgl. Karl, Tirén: *Die lappische Volksmusik. Aufzeichnungen von Juoikos- Melodien bei den schwedischen Lappen von Karl Tirén*. Uppsala 1942.

<sup>300</sup> Matts, Arnberg: *Musikalisk kommentar*. In: Matts, Arnberg; Israel, Ruong; Håkan, Unsgaard: *Joik*. Stockholm 1969.

<sup>301</sup> ebd.: S.48.

musikalische Umsetzung einen hohen Wert gelegt wurde. Dabei geht aus den musikalischen Forschungen laut Staffan Lundmark nicht hervor, woran diese musikalischen Qualitäten genau gemessen wurden, da sie ja nicht mit unserer westlichen Kunstauffassung übereinstimmen und sich die frühen Forschungen auch nicht mit dieser Frage auseinander gesetzt haben.

In den vorangegangenen Kapiteln bin ich schon auf die unterschiedlichen kulturspezifischen Umstände und Besonderheiten des Joik eingegangen, die den Joik durch deren metakommunikative Funktion als Performance definieren. In den folgenden Kapiteln werde ich auf die spezifisch performativen Elemente des Joik während einer Performance eingehen.

## **9.2. Rollen**

Beim Joik spielt nicht nur das sängerische Talent des Performers eine wichtige Rolle, sondern auch die zentrale expressive Intensität und die spezielle kommunikative Fähigkeit der Joiker. Da oft Aufzeichnungen über die gestischen und mimischen Darstellungen fehlen, werde ich mich hier in erster Linie auf die textliche Rollenverteilung konzentrieren. In den Joik- Performances wird der Performer oft zum Objekt oder Subjekt, dass er besingt. Manchmal kann er auch zwischen verschiedenen Perspektiven wechseln.

Schon Wiklund spricht von Joik, bei denen eine Rollenverteilung vorkommt. Dabei zitiert er Joik, die von J.H. Grönlund 1840 in Västerbotten transkribiert wurden. Bei diesen Joik ist sogar die Rollenverteilungen angegeben, was bei den meisten später aufgezeichneten Joik nicht mehr der Fall ist.

Friaren:

”Är du villig, flicka, att taga emot detta  
Som en början på vår kärlek,  
Eftersom våra föräldrar så vilja?”

Flickan:

”Välkommen, om det är så ämnadt mig,  
Att jag ska vandra dessa stigar  
Och valla dessa dina renar. [...]”<sup>302</sup>

Der Freier:

„Bist du willig, Mädchen, dies entgegen zu nehmen  
Als einen Beginn unserer Liebe,  
da unsere Eltern es so wollen?“

Das Mädchen:

„Willkommen, wenn es so für mich bestimmt ist,  
dass ich diese Steige wandern  
und diese Rentiere hüten soll. [...]“

Wiklund gibt hier an, dass es wahrscheinlich ist, dass beide Rollen von einer Person gespielt wurden. Bei den meisten später aufgezeichneten Joik verkörpert eine Person mehrere Rollen. Wiklund bemerkt allgemein, dass die Samen keine entwickelte dramatische Form<sup>303</sup> besaßen. Die einzige Form von Joik, die laut ihm einer Theatervorführung ähneln könnte, ist das Bärenritual, bei welchen er angibt, dass der Dialog von Frauen und Männern gesungen wurde.<sup>304</sup> Den obigen Joik bezeichnet er als Ansatz zur Dramatik, warum er diesen jedoch nicht wirklich als Schauspiel anerkennt, führt er nicht an. Weiters schreibt er, dass Joik- Dialoge im Alltag jeder Zeit auftauchen können.

In diesem Kapitel möchte ich den Aspekt des Joik genauer analysieren, bei dem der Performer die Rolle eines anderen verkörpert, das Verhalten eines anderen imitiert.

---

<sup>302</sup> K.B., Wiklund: *Lapparnas sång och poesi*. Uppsala 1906. S.40- 41.

<sup>303</sup> Er orientierte sich nach der zu dieser Zeit gültigen evolutionistischen Forschung und hatte das westliche Theater als Maßstab bzw. verwendete er dies auch für die Beurteilung für Kunstformen von anderen Kulturen. Vgl. auch: Kap.: 3.Forschung über Joik.

<sup>304</sup> Vgl.: Kap.: 4.1.2.Bärenrituale.

Schechner bezeichnet dies als „rekordiertes Verhalten“<sup>305</sup>, d.h. doppeltes bzw. öfter gelebtes Verhalten. Auch die tranceartigen Zustände, die bei Joik- Performances auftreten, können in die Kategorie des „rekordierten Verhaltens“ eingegliedert werden.<sup>306</sup> Dabei agiert der Performer nicht wie jemand anderer, sondern wie er selbst in einem anderen Seinszustand. Auch bei alltäglichen Joik- Dialogen, die immer und überall auftreten können, sowie z.B. der Hochzeitsdialog bei dem Tirén teilnahm<sup>307</sup>, kann man als „rekordiertes Verhalten“ bezeichnen. Die Performer versetzen sich weder in ein anderes Subjekt oder Objekt, noch kann man davon sprechen, dass sie sich in Trance begeben. Die Performer imitieren ein anderes Verhalten, das offensichtlich nicht ihre gewohnten Handlungsweisen zeigt und somit wird der Übergang zur Dialogperformance sichtbar.

Hier möchte ich in erster Linie jene Joik besprechen, bei denen der Performer ein anderes Subjekt oder Objekt verkörpert bzw. dessen Rolle für die Dauer des Joik annimmt.

### 9.2.1. Tiere und Gegenstände

In dem Joik „An das Eichhörnchen“<sup>308</sup> besingt Sara Enarsson aus Ramen, Arjeplog, nicht nur das Eichhörnchen, sondern stellt ein Eichhörnchen dar. Sie spielt die Rolle des Eichhörnchens, das Angst vor den Knabenkindern hat. Es wünscht, diese würden sterben und betont, dass die Mädchenkinder weiterleben dürfen, da diese es in Ruhe lassen.

Ein anderer Joik, bei dem die Rolle eines Tiers angenommen wird, ist der von Nila Ribja aus Tourponjaure, der 1912 aufgenommen wurde:

Nr.317. Lied der Rentierkühe:

„Dann sollen wir von hier aufbrechen!“

---

<sup>305</sup> Richard, Schechner: *Ritual und Theater. Rekonstruktion von Verhalten*. In: Andréa Bellinger, David J. Krieger (Hg.): *Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch*. Wiesbaden 2006. S.413–431.

<sup>306</sup> Vgl.: Bsp.: Braut, die laut Nila Ribja in Ekstase fällt: Kap.: 8.1.Joik als Gefühlsausdruck.

<sup>307</sup> Vgl.: Kap.: 4.2.2.Spontane Kommunikation.

<sup>308</sup> Vgl.: Kap.: 7.1.Tiere und Ernährung.

Nr. 318. Die Rentierochsen antworten:

„Wir wollen nicht von den Menschen weggehen, das ist nicht gut!“<sup>309</sup>

In beiden Joik, verkörpert ein Mensch die Rolle eines Tiers. Im zweiten Fall handelt es sich um einen Dialog, bei dem die Rentierkühe mit den Rentierochsen kommunizieren. Es fehlt jedoch eine genauere Dokumentation, ob hier gestische Bewegungen oder Mimik auch benutzt wurden um den tierischen Dialog darzustellen.

Es werden jedoch nicht nur die Tiere personalisiert, sondern auch Dinge, wie man am folgenden Beispiel sehen kann, ein Vuolle an die Kirchenglocken von Öjebyn:

”Aja dah bien aja ...  
de kyrkklockorna i Öjebyn  
som ropar, kommen, kommen till  
kyrkan...  
aja aja aja aja ...”<sup>310</sup>

”Aja dah bien aja ...  
die Kirchenglocken in Öjebyn  
die rufen, kommen, kommen zur  
Kirche  
aja aja aja aja ...“

Dieser Joik wurde von Karin Stenberg aus Strömudden, Arvidsjaur aufgeführt. Zu dem Joik erklärt sie, dass ihre Eltern mit ihr, als sie klein war, mit den Rentieren bis nach Öjebyn, ein Dorf in der Nähe von Piteå zogen. Sarah erzählt, wie sie als Kind draußen spielt und sich über die unbekannten Geräusche wundert, als ein alter Mann ihr erklärt, dass es sich dabei um Kirchenglocken, die zum Gottesdienst rufen, handelt. So begann der alte Mann den oben genannten Vuolle zu joiken.<sup>311</sup>

Hier wird ein Gegenstand mit Sprache versehen. Der Joik besteht nicht nur aus dem gesprochenen Text der Kirchenglocken, wie bei den oben angeführten Beispielen der

---

<sup>309</sup> Vgl.: Karl, Tirén: *Die lappische Volksmusik*. Uppsala 1942. S.154

<sup>310</sup> Matts, Arnberg; Israel, Ruong; Håkan, Unsgaard: *Joik*. Stockholm 1969. S.170.

<sup>311</sup> Vgl.: Matts, Arnberg; Israel, Ruong; Håkan, Unsgaard: *Joik*. Stockholm 1969. S.170.

Tier- Joik. Der Performer wechselt von einer Erzählperspektive zur direkten Rede der Glocken, er variiert seine Performance von der neutralen Perspektive des Erzählers bis zur Rolle der Kirchenglocken.

### 9.2.2. Dramatisierung der Rollen

Ein Joik, bei dem eine Person drei verschiedene Rollen verkörpert, ist der schon in Kapitel „10.1.3. Menschen“ angeführte Joik „Ein Joik über eine Verlobung, die nie stattfand“.

”Jag hade tänkt få  
dig till min brud  
han grät valla valla val.  
Då steg Sara Marja upp och tog rygg-  
säcken på ryggen  
och knöt bärbanden, gick ut, band fast  
skidorna på fötterna,  
jojkade och sade:  
Jag trodde att Lassjo (Lars)  
skulle duga (som måg) åt er.  
kåta har han,  
och renhjorden kan han valla  
natt och dag, vajja vajja ...  
men han dög inte,  
och (nu) åker jag.

Och det blev så att flickan inte kunde bära sorgen. Hon var ju också ”i de svaga dagarna” (hon var gravid), ty de hade ju tänkt gifta sig.”<sup>312</sup>

”Ich dachte  
ich bekäme dich als Braut  
er weinte valla val ...

---

<sup>312</sup> Matts, Arnberg; Israel, Ruong; Håkan, Unsgaard: *Joik*. Stockholm 1960. S.181–182.

da stand Sarah Marja auf und hob den Rucksack  
auf ihren Rücken  
knüpfte die Tragbänder, ging hinaus, befestigte  
die Langlaufski auf den Füßen  
joikte und sagte:  
Ich dachte das Lassjo (Lars)  
euch als (Ehemann) gefallen würde  
Kota hat er  
und die Rentierherde kann er hüten  
Nacht und Tag, vajja vajja ...  
aber er war nicht gut genug  
und (jetzt) fahre ich.

Und so geschah es, dass das Mädchen die Trauer nicht tragen konnte. Sie war ja auch in „den schwachen Tagen“ (sie war schwanger), sie wollten doch heiraten.“

Der Joik beginnt damit, dass Sara Maria Andersson Norsa die Rolle des Verlobten verkörpert. Um seine Trauer und Sara Marjas Aufbruch zu verbildlichen, wechselt Norsa in die Rolle der Erzählerin. Es wird aus der Freundperspektive von den Gefühlen des Verlobten berichtet. Nach dieser kurzen Schilderung verlässt die Erzählerin die Trauer des Mannes, der schon aufgegeben hat und folgt dem Schicksal der Frau. Ein dritter Wechsel findet an der Stelle statt, an der Sara Marja ihren Eltern ihre Enttäuschung über deren Ablehnung ihres Geliebten mitteilt. Die letzten Worte, indem das Schicksal von Sara Marja zusammengefasst wird, sowie die Erklärungen in der Mitte werden gesprochen. Der ganze Joik besitzt eine dramatische Form, in der die Texte der Akteure gesungen und die erklärenden Passagen dazwischen gesprochen werden. Alle Personen werden von einem Performer verkörpert.

Olle Edström bemerkt zu diesem Joik, dass Sara Maria Andersson Norsas Stimme von einer Unsicherheit geprägt ist, bzw. etwas „gesprungen“ klingt.<sup>313</sup> Ob dies zur Rollenverkörperung gehört oder eher an einer Unsicherheit des Joikers bezüglich der

---

<sup>313</sup> Vgl.: Olle, Edström: *Transkriptioner av Jojk. Bilaga till Sumlen 1989*. Göteborg 1991. S.18.



Aufnahmesituation liegt, gibt er nicht an. Leider ist auch bei dieser Performance nicht mehr über Gestik und Mimik aufgezeichnet worden.

Harald Grundström beschreibt die Performance von Norsa bei anderen Joik-Aufführungen etwas genauer. Dabei bemerkt er zum Beispiel bei einem Joik über eine Kuh, dass sie dessen Bewegungen und Schwerfälligkeit mit Akzenten variiert. Weiters notiert er bei einem Joik über eine Ziege, dass Norsa sich hier einer leichteren Art des Joiken bedient im Gegensatz zu ihrer sonst eher ernsten Vortragsweise, um das geschmeidige Hüpfen der Ziege zu charakterisieren.<sup>314</sup>

Durch die Bemerkung von Edström und den Aufzeichnungen von Grundström nehme ich an, dass die Unsicherheit und die „gesprungene“ Stimme Norsas auf deren Rollenverkörperung zurückzuführen ist.<sup>315</sup> Der Inhalt des Joik erzählt eine tragische Geschichte. Somit ist es wahrscheinlich dass Norsa bewusst die „gesprungene“ Stimme und die Unsicherheit einsetzte, um das Erzählte, die Dramatik, d.h. die zerbrochene Liebe, zu verkörpern.

Bei dem Joik „Mannen på Oulavuolie“ kommen drei verschiedene Personen bzw. Personengruppen vor:

”[...]Barnen var i båten  
en stor fastnade.  
barnen, barnen gråter.

mamma, kasta den i sjön.  
kasta den i sjön.

men det är ju en fisk  
det är ju en fisk,  
det är ju en fisk.

---

<sup>314</sup> Vgl.: Harald, Grundström: *Lapska texter och sånger transkrib. Från grammofonskivorna*. Tolkningar av skivor, taltexter från Jokkmokk upptagna av Britta Norrby- Collinder och Björn Collinder 1951. Skivorna 1061- 1108. Arvidsjaur's sn 22.

<sup>315</sup> Vgl. auch Kap.: 9.3.2. Der performative Körper und seine Rollen.

barnen gråter,  
barnen gråter.  
kasta den i sjön,  
kasta den i sjön.

Det är ju en fisk.  
och stor var den  
stor var den  
den fastnade.

Andra, andra sprang och tittade,  
hörde gråten.  
Måste dit för att se efter  
varför barnen grät.  
grät, grät, grät.

De gick för att se efter.

Barnen var bara rädda  
för den stora fisken  
de var bara rädda för den stora fisken. [...]”<sup>316</sup>

„[...]Die Kinder waren im Boot  
als ein Großer anbiss  
die Kinder, die Kinder weinen.

Mama, wirf ihn in den See.  
wirf ihn in den See

aber es ist ja ein Fisch  
es ist ja ein Fisch  
es ist ja ein Fisch  
die Kinder weinen

---

<sup>316</sup> Matts, Arnberg, Håkan Unsgaard: *Reseberättelse*. In: Matts, Arnberg; Israel, Ruong; Håkan, Unsgaard: *Jojk*. Stockholm 1969. S.158-162.

die Kinder weinen  
wirf ihn in den See  
wirf ihn in den See.

Es ist doch ein Fisch  
und groß war er  
groß war er  
und er blieb hängen.

Andere, andere kamen um nachzusehen  
hörten das Weinen.  
Mussten dorthin um nachzusehen  
warum die Kinder weinen  
weinen, weinen, weinen.

Sie gingen um nachzusehen.

Die Kinder hatten nur Angst  
vor dem großen Fisch  
die Kinder hatten nur Angst vor dem großen Fisch [...]"

Nils Mattias Andersson beginnt als Erzähler zu beschreiben, dass sich Kinder in einem Boot befinden, dass etwas Großes anbeißt und die Kinder zu weinen beginnen. Nach dieser einleitenden Orientierung in die neue Handlung des Joik<sup>317</sup> wechselt Andersson in die Rolle der Kinder und beginnt die Mutter zu bitten den Fisch wieder in den See zu werfen, da er sich in der Rolle der Kinder vor dem großen unheimlichen Fisch fürchtet. Danach wechselt er gleich in die Rolle der Mutter, die versucht die Kinder zu beruhigen, da es sich doch nur um einen Fisch handelt. Wieder antworten die Kinder. Es entsteht ein Dialog zwischen den verängstigten Kindern und der Mutter, die versucht ihre Schützlinge zu beruhigen. Nun wechselt der Joiker wieder in die Rolle des Erzählers, der die Aufmerksamkeit auf die umliegenden Menschen richtet, welche besorgt nach den weinenden Kindern schauen wollen. Auch hier findet wieder ein

---

<sup>317</sup> Ich spreche hier von einer neuen Handlung, da dieser Joik mehrere parallele Handlungen besitzt. Vgl.: Kap.: 7.4.Komplexe Joik.

Rollenwechsel statt und man sieht das Geschehen aus der Perspektive der Anderen, die erzählen dass sie gekommen sind, um nachzusehen, warum die Kinder weinen und um schlussendlich beruhigt festzustellen, dass diese nur Angst vor dem Fisch hatten. Der Performer verkörpert hier also wieder mehrere Rollen gleichzeitig, die des Erzählers, der Kinder, der Mutter und der Anderen. Wieder findet man einen ähnlichen dramatischen Aufbau, wie in „Ein Joik über eine Verlobung, die nie stattfand“. Ein Erzähler, der durch die Geschichte führt und gleichzeitig drei verschiedene Rollen von Menschen bzw. Menschengruppen darstellt. Alle vier Rollen werden von einer Person verkörpert, die unterschiedliche Perspektiven auf das Geschehen zeigen.

Durch die anfänglich allgemeine Bezeichnung des Fisches als „etwas Großes“ versetzt sich der Zuschauer in die Perspektive der Kinder, die nicht wissen, was hier passiert. Die Dialoge erhalten durch die Wortwiederholungen eine besondere Dramatik, man kann die Angst und das Bitten der Kinder spüren. Auch das Wiederholen des Wortes „weinen“ versetzt in die Situation der „Anderen“, die sich Sorgen machen. Die Wiederholung des Wortes lässt das „weinen“ und die Bedeutung des Wortes lebendiger erscheinen.

Arnberg und Unsgaard<sup>318</sup> schreiben in ihrem Reisebericht über die Aufnahmesituation des Joik von Andersson, dass sie den Inhalt verstanden haben, ohne die samische Sprache zu beherrschen, da sich Andersson so in das Geschehen des Joik, während der Performance einlebte. Hier wurde wieder nichts Genaueres über die körperliche Gestaltung der Rollen geschrieben, man kann nur von dem Joik- Text und den Bemerkungen Arnbergs und Unsgaards auf diese schließen.<sup>319</sup>

Bei manchen Joik findet man jedoch explizite Angaben über die körperliche Darstellung der Joik- Rollen.

---

<sup>318</sup> Vgl.: Matt, Arnberg; Håkan, Unsgaard: *Reseberättelse*. In: Matts, Arnberg; Israel, Ruong; Håkan, Unsgaard: Joik. Stockholm 1969. S.62–142.

<sup>319</sup> Vgl.: auch Zitat über diese Performance: Kap.: 4.3.Joik als eine Art der Erinnerung.

### 9.3. Der performative Körper im Joik

Trotz der wichtigen Funktion des Joik als Kommunikationsmittel wurde nur äußerst wenig über die Expressivität des Körpers während einer Joik- Performance geschrieben. Wie schon des Öfteren erwähnt, behandeln die meisten Forschungen nur die musikalische Perspektive des Joik.

#### 9.3.1. Die Joik Forschung und der performative Körper

Umso aussagekräftiger und bedeutender sind dafür die Aufzeichnungen von Johann Christian Haeffner (1759–1833), der unter anderem Hofkapellmeister und später „Director musices“ in Uppsala war. Er war einer der ersten, der sich eingehender mit Joik beschäftigte. Auch wenn seine Aufzeichnungen nur auf wenig Material basieren, so hat er doch die wesentlichen Charakterzüge des Joik erfasst. 1780 traf Haeffner in Stockholm auf zwei samische Männer und drei samische Frauen mit Rentieren. Da einer der Samen Schwedisch sprach, konnte Haeffner mit der Gruppe Kontakt aufnehmen und so kamen die Samen jeden Nachmittag zu ihm auf Besuch. Haeffner dokumentierte mit großen Mühen den samischen Joik. 1818 publizierte er einen Aufsatz in der literarischen Zeitschrift „Svea“, „Anmärkningar öfver gamla nordiska sången“, „Bemerkungen über den alten nordischen Gesang“<sup>320</sup>. Ternhag schreibt dabei folgendes über die Erkenntnisse Haeffners:

„Han [Haeffner] såg också att sången följdes „av olika åtbörder“. Gester och minspel är lika mycket delar av helheten, som någonsin texten och den renodlade musiken. Joiken är ett kommunikationsmedel, där de utommusikaliska inslagen ingår som nödvändiga beståndsdelar. Inför en lyssnande skara meddelar sig jojkaren också med kroppen, med ansiktet och ögonen.“<sup>321</sup>

---

<sup>320</sup> Vgl.: Rolf, Kjellström; Gunnar, Ternhag; Håkan, Rydving: *Om Jojk*. Värnamo 1988. S.110-115.

<sup>321</sup> Rolf, Kjellström; Gunnar, Ternhag; Håkan, Rydving: *Om Jojk*. Värnamo 1988. S.115.

”Er [Haeffner] sah auch, dass der Gesang von „unterschiedlichen Gebärden“ begleitet wurde. Gestik und Mimik sind genauso Teile des Ganzen, wie der Text und die reine Musik. Joik ist ein Kommunikationsmittel, in dem die außermusikalischen Einschlüsse, als notwendige Bestandteile dazu gehören. Vor einer zuhörenden Menge kommuniziert der Joiker auch mit dem Körper, dem Gesicht und den Augen.“

Auch Edström<sup>322</sup> spricht davon, dass Joik aus drei Elementen besteht, der Melodie bzw. dem Rhythmus, dem Text und der Gestik bzw. Mimik. Dabei behauptet er, dass der Melodie und dem Rhythmus am meisten Aufmerksamkeit von dem Performer geschenkt wurde, da diese im Gegenteil zur Gestik und Mimik in jedem Joik verwendet wurden. Mit Hilfe der Melodie und dem angestrebten Ziel des Joik, d.h. den Inhalt zu vermitteln, versuchte man dann diesen zu charakterisieren. Erst hier bekamen Gestik und Mimik laut Edström Bedeutung und auch dies durchaus nicht bei jedem Joik.

Edström bezieht sich auf schon vorhandene Quellen, in welchen der Mimik und der Gestik nur wenig Aufmerksamkeit geschenkt wurde, warum auch der Eindruck entstehen kann, dass diese für eine Joik- Performance weniger wichtig waren.

Tirén behauptet schon früher, dass die Zwischensilben und der Text, vor allem bei Joik über Tiere, dazu verwendet wurden, die Melodie und die Gestik bei der Charakterisierung zu verstärken, wenn diese alleine nicht ausreichten um den Inhalt des Joik zu vermitteln. Für Tirén waren also die gestischen, mimischen und musikalischen Komponenten gleich wichtig und der Text zweitrangig.<sup>323</sup>

Trotzdem wurde bei den nachfolgenden Forschungen der Schwerpunkt wieder auf die musikalischen Aspekte gelegt.

Durch neuere Forschungen u.a. von Ternhag, Graff, Kjellström und Stoor hat sich die Sicht auf Joik verändert und dessen wichtige kommunikative und performative Funktion wird immer deutlicher.

---

<sup>322</sup> Vgl.: Karl- Olof, Edström: *Den samiska musikkulturen. En källkritisk översikt*. Göteborg 1978.

<sup>323</sup> Vgl.: Karl, Tirén: *Die lappische Volksmusik*. Uppsala 1942.

### 9.3.2. Der performative Körper und sein Repertoire

Tirén und Forsslund notierten bei vielen von Tiréns aufgezeichneten Joik die körperliche Ausdrucksweise der Joik- Performer. Tirén betont in seinen Aufzeichnungen immer wieder die Bedeutung des körperlichen Ausdrucks des Joikers, nichts desto trotz legt er im Allgemeinen bei seinen Notizen jedoch mehr Wert auf den musikalischen Aspekt des Joik. Die Beschreibungen der Mimik und Gestik bleiben meist sehr allgemein.

Forsslund beschreibt eine Joik- Performance von Greta Johansson, die eine Begegnung mit einem Bären joikt. Dabei erzählt sie, wie sie sieht, dass ein Bär eine Rentierkuh tötet, eine Grube gräbt und gierig sowohl das Fleisch als auch den Sand frisst. Erschöpft von der ausgiebigen Mahlzeit schläft er ein. Da geht Greta Johansson zu dem Bären, der Angst bekommt und davon läuft, als sie auf ihn zukommt. Ihre Vorführung ist sehr dramatisch, sie ahmt den Gang des Bären sowohl mit Rhythmus als auch mit Gesten nach. Sie wiegt sich vor und zurück, schwingt mit den Armen und starrt ernst gerade aus, ganz ergriffen von der Erinnerung. Sie sieht den Bären genauso deutlich vor sich, wie sie es damals im Wald tat.<sup>324</sup>

Maria Persson aus Arjeplog joikt 1910 „An die Möwe“<sup>325</sup>, während sie die Worte: „die Möwe, valla... åh“ singt, ahmt sie den Flügelschlag der Möwe pantomimisch nach. Tirén betont hier, dass der Joik, obwohl auch die Töne den Flügelschlag nachahmen, ohne die gestische Komponente unverständlich wäre. 1911 führt sie einen Joik „An die Kuh“ vor: „Die Kuh weidet, dabei wendet sich die Zunge umher ...“<sup>326</sup> und ahmt dabei gleichzeitig die Bewegungen der Zunge nach.

Nila Ribja aus Tuorponjaure imitiert 1912 bei dem Joik „An den Schwan“ die Bewegungen des Vogels.<sup>327</sup>

---

<sup>324</sup> Karl- Erik, Forsslund: *Lapparne och deras land. Skildringar och studier utgivna av Hjalmar Lundbohm IV*. Uppsala 1914.

<sup>325</sup> Karl, Tirén: *Die lappische Volksmusik*. Uppsala 1942. S.137

<sup>326</sup> ebd. S.139.

<sup>327</sup> Vgl.: ebd. S.154.

Tirén hat einen Joik mit Naturthema aufgezeichnet, bei dem auch gestische Elemente dokumentiert wurden. Lars Erik Granström aus Arvidsjaur beschreibt dabei den Berg Sulitelma mit ehrfurchtsvollen Bewegungen und den Silben: „Hya, hya, Sulitelma, ya usw.“<sup>328</sup>

Weiters schreibt Tirén, dass im Joik die Musik, die rhythmisch gebundene Rede, d.h. die Poesie und die dramatischen Bewegung unauflöslich miteinander verbunden sind. Bei den Samen lernt man die Urform der Musik und Gymnastik kennen. Dabei stellt er die These auf, dass die Gymnastik bei vielen Völkern zu Tanz wird, bei den Samen entwickelt sie sich jedoch zur Pantomime.

Die meisten pantomimischen Beschreibungen in Tiréns Aufzeichnungen beziehen sich auf Tier- Joik. An einer Stelle wird das Einsingen für ein Wiegenlied beschrieben, die Performerin beginnt sich dabei langsamen hin und her zu wiegen, während dem Schaukeln formt sie dabei Worte und Silben zu einer Melodie. Diese Form der Bewegung versetzt die Performerin in einen tranceartigen Zustand. An einer anderen Stelle beschreibt Tirén, wie samische Kinder beim Tod ihres Vaters, während sie dessen Vuolle joiken, die Arme bewegen, um das Läuten der Kirchenglocken darzustellen. Beim Hochzeitsdialog mit den Brüdern Sjulsson fügt Tirén hinzu, dass der jüngere Bruder seinen Joik mit gestischen Bewegungen verstärkt.<sup>329</sup> Außerdem führt er an, dass solche Joik bei Hochzeiten im Laufe des Abends in Trinklieder übergehen, die von heftigen Gestikulationen begleitet werden.

Bei all diesen Aufzeichnungen wird zwar erwähnt, dass auch Gestik und Mimik als Ausdrucksmittel verwendet wurden, aber detailreichere Aufzeichnungen sind kaum zu finden. Bei den Notizen von Grundström findet man etwas genauere Beschreibungen über die Verwendung des Körpers während Joik- Performances.

Grundström beschreibt eine Joik- Performance über Rike Maja von Lars Jonsson in Maursjerf:

„Alla de nu talrikt församlade lapparna lyssna med spännnd uppmärksamhet. Han berättar dramatiskt, inte med några gester men med livliga drag och små

---

<sup>328</sup> ebd. S.152.

<sup>329</sup> Vgl.: Kap.: 4.2.2.Spontane Kommunikation.



vickningar på överkroppen, i vissa situationer några målande gester med händerna. Han hade en rikt modulerad gammelmansröst.”<sup>330</sup>

”All die zahlreich versammelten Lappen hörten mit gespannter Aufmerksamkeit zu. Er erzählt dramatisch, nicht mit Gesten aber mit lebendigen Zügen und kleinen ruckartigen Bewegungen des Oberkörpers, in manchen Situationen ein paar malende Gesten mit den Händen. Er hatte eine reich modulierte Stimme eines alten Mannes.“

Der Einsatz von Gesten und Körper ist von Performance zu Performance und von Performer zu Performer unterschiedlich. Jedoch ist auch in dieser Schilderung trotz der Erwähnung, dass nur mit wenig Gesten vorgetragen wurde, von einer grundlegenden Körperspannung des Performers die Rede, sozusagen der Energie in Zeit und Raum, von der Eugenio Barba spricht.<sup>331</sup> Auch wenn beim Joik im Gegensatz zu den Künsten, die Barba in seinem Werk behandelt, die Joiker kein ausgedehntes Training<sup>332</sup> haben, so scheinen sie doch ihren Körper während der Performance gezielt einzusetzen. Je nach Kontext, in dem die Performance stattfindet, Inhalt des Joik und Stimmung bzw. Kreativität des Performers, kann der Körper in tranceartigen bis hin zu bewussten pantomimischen Bewegungen oder Haltungen bzw. Körperspannungen, eingesetzt werden. Auf den gezielten Einsatz des Körpers verweist auch folgende Beschreibung Grundströms über die Performance von Per Persson „Spåmannen Lars Larsson ställer en bonde i Kåtaselet“, „Der Wahrsager Lars Larsson sieht den Bauern in Kåtaselet“:

„Per Persson är i själva verket en utomordentlig berättare, lugn i kroppen men livlig i minspel och med enstaka små måttfulla handrörelser.”<sup>333</sup>

”Per Persson ist ein außerordentlicher Erzähler, ruhiger Körper mit einer lebendigen Mimik und ein paar einzelnen kleinen, maßvollen Handbewegungen.”

Neben den textlichen, körperlichen und melodischen Komponenten ist auch die Art, wie ein Joik stimmlich vorgetragen wurde, ausschlaggebend für die Performance. So

---

<sup>330</sup> Harald, Grundström: *Lapska texter och sånger transkrib. Från grammofonskivorna*. Jokkmokk 1951. Skivorna 1061–1108. Arvidsjaur sn 14.

<sup>331</sup> Eugenio, Barba: *A Dictionary of Theatre Anthropology. The secret Art of the Performer*. London 2004.

<sup>332</sup> Bzw. ist von einem ausgiebigeren Training nie die Rede, vor allem nicht in der Form wie Barba es von Schauspielern in Bali oder Indien schildert.

<sup>333</sup> Harald, Grundström: *Lapska texter och sånger transkrib. Från grammofonskivorna*. Jokkmokk 1951. Skivorna 1061–1108. Arvidsjaur sn 27.

beschreibt Grundström z.B. die Performance von Sara Maria Norsa über Matta, der gerne Sachen stahl, aber von seinen Verfolgern immer davon laufen konnte und gerne mit dem Läufer Gunder Hägg verglichen wurde, folgendes:

„Fru Norsa sjöng med pressad röst, som verkade andfådd och med kraftig andhämtnings, som styckades sönder var som helst, även mitt i perioder och ord utan att det tycktes spela någon roll. Vid sången vaggade hon något i sidled utan samband med melodiformelns struktur.“<sup>334</sup>

”Frau Norsa singt mit gepresster Stimme, die so wirkt als wäre sie außer Atem und mit der sie heftig Luft holt. Die Stimme wird überall abgeschnitten wird, sogar Mitten in Perioden oder Worten, ohne dass es eine Rolle zu spielen scheint. Während des Liedes wiegt sie sich etwas seitlich ohne Verbindung zur Struktur der Melodieformel.“

Bei dieser Beschreibung spielt Norsa den Dieb und Läufer Mattes nach, indem sie sein Laufen mit ihrer Atmung nachahmt. Die Unterbrechungen, von denen Grundström schreibt könnten dazu dienen, die Hektik der Verfolgungsjagd nachzustellen. Das außer Atem geraten und die Angst von seinen Verfolgern eingeholt zu werden, wird durch die Stimme verbildlicht. Das etwas seitliche Wiegen des Körpers könnte die unmoralische Tat Mattas in symbolischer Art darstellen. Grundström interpretiert die Beschreibung der Performance jedoch nicht. Die oben beschriebene performative Darstellungsart kann als onomatopoetisch bezeichnet werden. Diese Form der performativen, lautmalenden Ausdrucksweise ist ein charakteristisches Kennzeichen des Joik.

#### **9.4. Onomatopoetik und Tonmalerei**

Die Melodie von Joik ist meist lautmachend, vor allem bei Tier- Joik werden oft onomatopoetische Elemente verwendet. So werden zum Beispiel beim Joik über die Möwe, den ich schon in Kapitel „9.3.2. Der performative Körper und sein Repertoire“, S.139 erwähnt habe, sowohl die Pantomimik als auch die Melodie als eine Nachahmung des Flügelschlags der Möwe beschrieben. Diese lautmachenden Melodien oder

---

<sup>334</sup> ebd. Skivorna 1061–1108. Arvidsjaur's sn. 7.

Melodien mit lautmachenden Zwischenlauten lassen den Joik für ungewohnte Ohren unangenehm klingen und so beschreibt ihn auch Karl Erik Forsslund:

„Men dom flesta ha ett interesse och varför inte en skönhet av ett annat slag. Det är stämning, stil och karaktär mer än egentlig klangskönhet, som bär och fyller dem.“<sup>335</sup>

„Aber die meisten [Joik] haben ein etwas anderes Interesse und eine andere Art von Schönheit. Es ist mehr die Stimmung, der Stil und der Charakter, als die Klangschönheit, der diese trägt und füllt.“

Bei Lars Nilsson Ruongs Vuolle aus Arjeplog (1913 von Tirén aufgenommen) hört man sofort, dass es sich bei dem Joik um ein Schneehuhn handelt. Die eher harmonische Melodie des Joik, wird dabei immer wieder von einem „Bauk e bauka ...“<sup>336</sup> Ton abgelöst, der das Bild des Vogels imaginiert.

Bei Jonas Eriksson Steggos Joik über den Wolf aus Arjeplog (1942 vom Dialekt- und Folkminnesarkiv in Uppsala aufgenommen) hat, ahnt man bei den gesungenen Teilen wie der Wolf über die schneebedeckte Landschaft streift. Dabei muss man nicht einmal den Text verstehen, die langsam schleifende Stimme reicht für die Vorstellungskraft aus, um die Pfoten im Schnee zu sehen.<sup>337</sup>

Jonas Edvard Steggo aus Vatjamjaur, Arjeplog fügt zu seinem Bären- Joik folgende Erklärung hinzu: „Man ska kunna höra vilket djur det är. Efter djuret är joiken gjord.“<sup>338</sup> „Man soll hören können, welches Tier es ist. Nach dem Tier ist der Joik gemacht.“

Jedoch werden nicht nur Tiere lautmalend dargestellt, sondern auch Menschen und Situationen. So wurde der Joik an Stina Ruong von Anna Maria Johansson aus Arjeplog vorgeführt (1953 vom Schwedischen Radio aufgenommen), als man sich über Stina Ruong ärgerte. Dieser Ärger spiegelt sich in der Melodie und man merkt, dass die Performerin irritiert ist.<sup>339</sup> Die Melodie erinnert ein wenig an Kinder, die, wenn sie

---

<sup>335</sup> Karl Erik, Forsslund: *Lapparne och deras Land. Skildringar och studie utgivna av Hjalmar Lundbohm IV*. Uppsala 1914. S.102.

<sup>336</sup> Olle, Edström: *Vuolle – Joik – Luohti*. Jokkmokk 1989. CD 1.Nr.24.

<sup>337</sup> Vgl. ebd. CD 1.Nr.18.

<sup>338</sup> Matts, Arnberg; Israel Ruong; Håkan, Unsgaard: *Joik*. Stockholm 1969. S.213.

<sup>339</sup> Vgl.: Olle, Edström: *Vuolle – Joik – Luohti*. Jokkmokk 1989. CD 1. Nr. 9.

ihren Eltern nicht zu hören wollen, sich die Ohren zu halten und immer die gleiche Melodie summen um die ungewünschte Zurechtweisung der Eltern nicht hören zu müssen.

Weiters gibt es noch Joik bei denen, die onomatopoetischen Bilder etwas schwerer zu erkennen sind. Jonas Edvard Steggo aus Arjeplog unterbricht seine Joik- Performance, in der er Matts Larsson joikt (1953 von Tirén aufgenommen) und kommentiert die Vorführung, indem er hinzufügt, dass man hören kann, dass der Joik von einem großen Mann erzählt. Für die Charakterisierung verwendet er eine tiefe Tonlage und räuspernden Laute.<sup>340</sup> Solche lautmalenden Charakteristiken sind für Uneingeweihte ohne zusätzliche Beschreibung schwer zu verstehen. Menschen die Matts Larsson, sowie Jonas Edvard Steggo kennen und mit der Tradition des Joiken vertraut sind, können diesen auch ohne Bemerkung verstehen.

Tirén gibt einige „malende Vokalisierungen“ an, die verwendet werden, wenn Gebärden und Musik im Joik nicht ausreichen. „Vosjsji vuoa“ wird zum Beispiel verwendet um einen Wolf zu beschreiben und „larvata, larvata“ um das Traben des Vielfraßes im Schnee nachzuzeichnen. Weiters gibt er onomatopoetische Worte und Silben für Naturphänomene an. „Das Wasser braust“ wird mit „tjatse pårkan“ bezeichnet und „sira ria“ für die brüchigen Strahlen des Nordlichts.<sup>341</sup>

Graff schreibt, dass Lautmalerei bedeutet, dass Objekte oder Subjekte der äußeren Welt im Inneren der Melodie wiedergegeben werden. Die Natur wird im Inneren des Joik sichtbar gemacht. Er verweist jedoch auch darauf, dass Onomatopoetik nicht für alle Joik verwendet wird.<sup>342</sup>

Auch DuBois schreibt dass Joiker ihre Referenzobjekte durch vokale Kunst, Gestik und Pantomime, als schwerfällig, schnell, flink, müde oder lebendig darstellen können.<sup>343</sup>

”Karl Tirén gripper sin fiol och börjar spela. Han talar om ett fjäll, vars konturer tecknar sig hackiga och trasiga och ger melodien, med vilken lappen återger denna

---

<sup>340</sup> ebd. CD 1. Nr. 7.

<sup>341</sup> Vgl.: Karl, Tirén: *Die lappische Volksmusik*. Uppsala 1942.

<sup>342</sup> Vgl.: Ola, Graff: *The Relation between Sami Yoik Songs and Nature*. In: *European meeting in Ethnomusicology*. Romania 2007. S.227–231.

<sup>343</sup> Vgl.: Thomas A., DuBois: *Lyric, Meaning and the Audience in the Oral Tradition of Northern Europe*. University of Notre Dame 2006.

linje – en underlig, taggig melodi. Ett annat fjäll har långa, jämna linjer och melodien flyter nu fram i långa stråk. Ett tredje fjäll är bulligt och runt i konturen och musiken blir genast mjukare, mera flytande. Den moderna tiden speglar sig också i låtarna. Speciellt motorbåtarna har fått gestalt i dessa sällsamma melodier. Där finns både små puttrande motorer och stora, stänkande sådana återgivna. Ja hör bara ...!<sup>344</sup>

„Karl Tirén nimmt seine Violine und beginnt zu spielen. Er spricht über einen Berg, dessen Kontur sich abgehackt und kaputt abzeichnet und die Melodie formt mit denen die Lappen diese Berglinie wiedergeben – eine komisch, dornige Melodie. Ein anderer Berg hat lange, gleichmäßige Linien und nun gleitet die Melodie auch in langen Bogenstrichen. Ein dritter Berg ist bullig und rund und so wird die Melodie auch gleich weicher und fließender. Die moderne Zeit spiegelt sich ebenfalls in den Liedern. Vor allem die Motorboote haben eine Gestalt in diesen seltsamen Melodien bekommen. Dabei gibt es sowohl kleine tuckernde Motoren als auch große, ächzende, die dort wiedergegeben werden. Höre nur ...!“

## Resümee

Die Unterdrückung der samischen Kultur und die dadurch entstandene Verdrängung der Kunstform Joik, führte dazu, dass bis 1900 äußerst wenig über Joik geschrieben worden ist. In Schweden wurde das Interesse an Joik vor allem durch die Arbeit von Karl Tirén geweckt. Durch seine Vorarbeit wurde Joik nicht nur genauer untersucht, sondern auch Feldforschung betrieben. Erstaunlich ist dabei aber auch, dass trotz des großen Echos seiner Arbeit, sein Material erst viel später katalogisiert und bis heute noch nicht von ausreichend Forschern untersucht wurde. Außerdem interessiert die meisten Joik-Forscher vor allem die musikalischen Perspektive. Nur wenige Forscher haben Joik auch mit Performanceaspekten analysiert.

Durch ein gründliches Durchforsten aller mir in Umeå zur Verfügung stehenden Materialien habe ich die meisten Situationen in denen Joik verwendet wurde und die

---

<sup>344</sup> Autor unbekannt: *Fotogenmonitorer och fjälltoppar i lappska låtar. Karl Tirén berättar om lapparnas musik. Omkring 800 melodier har räddats av Herr Tirén.* In: Svenska Dagbladet. 12.3.1922.

Funktion den dieser dabei erfüllte, analysiert. Anfängen von den vorchristlichen Ritualen, in denen Joik in einem festeren Rahmen eingebettet war. Über Joik als Kommunikationsmittel bzw. Joik als Erinnerung, in denen der improvisatorische Rahmen schon etwas weiter gefächert war bzw. ist. Bis hin zu Joik als künstlerischer Ausdruck, das einzige Kapitel indem ich auch auf modernen Joik eingegangen bin, um dessen tiefgreifende Bedeutung für die samische Kultur und deren Identitätsstärkung aufzuzeigen.

Joik ist dabei in den meisten Fällen eine Form des Gefühlsausdrucks, der spontan und zu jederzeit entstehen kann. Je nachdem in welcher Form bzw. Situation Joik verwendet wird, gibt es ein Repertoire an unterschiedlichen Ausdrucksmitteln aus denen der Performer wählen kann. Aus diesem Repertoire kann der Performer nun seine Performance gestalten und innerhalb dieses Rahmens frei improvisieren. Daher ist auch jede Joik- Performance einzigartig. Nicht nur die Darstellung verändert sich, sondern auch der Kontext und das Publikum.

Weiters gibt es eine gewisse Anzahl von Themengebieten, die immer wieder im Joik wiederkehren und von dem Leben der Samen, deren Traditionen und zum Teil auch von wichtigen geschichtlichen Ereignissen, die ihr Leben verändert haben, erzählen.

Dabei können in Joik sowohl Tiere, als auch Gegenstände zum Leben erweckt werden. Dargestellt werden die unterschiedlichen Personen, Tiere und Gegenstände meist von einem Performer, der zwischen mehreren Rollen wechselt. Dialoge, direkte Rede und Erzählerperspektive können dabei fließend ineinander übergehen. Um die ganze Darstellung lebendiger zu gestalten verwendet der Performer onomatopoetische bzw. gestische und mimische Elemente. Leider sind vor allem die gestischen und mimischen Elemente schlecht dokumentiert. Trotz allem habe ich versucht eindruckliche Schilderungen einer Joik- Performance zugeben und zu interpretieren. Ich bin dabei auf einige Dokumentationen in Bezug auf die Verwendung des Körpers während einer Performance gestoßen. Tirén hat sich immer wieder mit den körperlichen Darstellungsarten auseinandergesetzt und bei etlichen Joik die Armbewegungen usw. notiert. Weiters geben die Aufzeichnungen von Harald Grundström, in dieser Arbeit vor

allem am Beispiel von Sara Maria Norsa verdeutlicht, einen guten Einblick in die körperlichen Darstellungsformen des Joik.

Ob jeder Joik auch körperlich umgesetzt wurde bzw. inwiefern diese Darstellungsart auch in den Beurteilungsrahmen dieser Kunstform mit eingeflossen ist, inwiefern Joik durch die Christianisierung in Bezug auf die darstellerische Form verändert wurde bzw. ob es früher auch performative Interaktionen von mehreren Joikern gegeben hat, kann man heute leider nicht mehr mit Sicherheit feststellen.

Wichtig ist hier diesbezüglich zu erwähnen, dass es noch ganz andere Formen von Joik gegeben haben kann bzw. dass noch andere Elemente für Joik- Performances wichtig waren. Es ist jedoch nicht möglich dies mit Sicherheit festzustellen, da die Aufzeichnungen sehr spärlich sind und ich auch nicht die Möglichkeit hatte einer „frühen Joik- Performance“ beizuwohnen. Dabei meine ich eine Performance eines Samens, der auch heute noch Joik in Form der älteren Traditionen, wie sie in dieser Arbeit behandelt wurden, aufführt. Dies wäre für eine Analyse wichtig, aber im Rahmen dieser Arbeit unmöglich.

Durch meine Untersuchungen kann man Joik jedoch ohne Zweifel als Performance bezeichnen. Man findet bei den meisten Forschern Andeutungen zum Kontext, der Interaktion zwischen Publikum und Performer und den körperlichen Darstellungsarten. Jede Performance ist dabei einzigartig und setzt sich aus einer Anzahl von unterschiedlichen Elementen zusammen.

Diese Arbeit zeigt ein relativ breitgefächertes Bild einer Joik- Performance. Joik ist in jeglichen Lebenssituationen mit eingeflossen und ein natürlicher Bestandteil des samischen Alltags. Somit hat man durch diese Kunstform einen regen Einblick in das samische Leben, dessen Glaubensvorstellungen und Probleme bekommen. Ein Lebensbereich eines Urvolks, der ohne die Joik- Dokumentationen zu Beginn des 20. Jh. nie zugänglich gewesen wäre.





## Verzeichnis: Joik- Performer

In der folgenden Liste habe ich alle in der Arbeit erwähnten Joiker aufgelistet, um einen Überblick über Geburtsjahr, Heimatgebiet und Aufnahmeperiode, d.h. über das Team welche die Joik der jeweiligen Sänger dokumentiert hat, zu geben. Wobei die Informationen hier je nach Zugänglichkeit variieren. Bei manchen Sängern ist z.B. nur das Geburtsjahr angegeben oder gar nichts, weil ich keine Informationen über das Sterbejahr gefunden habe bzw. dieses auch manchmal in den Aufzeichnungen, der Joik-Aufzeichner nicht angegeben wurde. Genauere Informationen über die Joik- Sänger fehlen mir auch bei den Aufnahmen, die ich aus der Sammel- CD von Olle Edström entnommen habe, da er in seiner CD keine genaueren Angaben über diese gemacht hat bzw. zu den jeweiligen Joik nur das entsprechende Aufnahmeteam und den Ort der Aufnahme angegeben hat<sup>345</sup>. Außerdem kann es sein, dass Personen in meiner Liste von mehreren Joik- Sammlern aufgezeichnet wurden, mir dies jedoch bei den Recherchen entgangen ist. Die Liste bietet jedoch einen guten Überblick über die erwähnten Sänger, ihr Heimatgebiet und ihre ungefähre Tätigkeitsperiode.

---

<sup>345</sup> Die Originalaufnahmen bzw. Informationen zu den Aufnahmen vieler auf O. Edströms CD festgehaltenen Joik waren mir leider nicht zugänglich, da diese an unterschiedlichen Orten von Norwegen bis Uppsala gelagert sind.

NAME	GEBURTSJAHR	HEIMAT- GEBIET	AUF- GENOMMEN VON
------	-------------	-------------------	-------------------------

Andersson Nils Mattias	1882	Tärna (Sameby: Umbyn)	<i>Sveriges Radio; Schwedisches Radio (SR), Karl Tirén</i>
Bongo P.A. Mikkel		Kautokeino	<i>Tromsö museum (1972)  Vgl.: O. Edström: Ajtte.Joik.Vuolle.Lu ohti.</i>
Enarsson Sara	1865	Ramen/Ajeplog (Sameby Luokta- Mavas)	<i>Karl Tirén</i>
Fjällmann Anders Gustav	1886–1967	Kruompa/Arjeplog	<i>SR</i>
Fjällmann Sara Maria			<i>SR</i>

Gallok Bávva		Jokkmokk	<i>Jokkmokks museum/ Höven- produktion (1962)</i>  <i>Vgl.: O. Edström:</i>  Ajtte.Joik.Vuolle.Lu ohti.
Gaup Mattis Mattisen		Kautokeino	<i>Norsk Rikskringkastning (1960)</i>  <i>Vgl.: O. Edström:</i>  Ajtte.Joik.Vuolle.Lu ohti.
Granström Lars Erik	1844	Arvidsjaur	<i>Karl Tirén</i>
Granvall Clemens		Malå	<i>Karl Tirén</i>
Granvall Henrik	1849	Malå	<i>Karl Tirén</i>

Haetta Per		Karasjok	<i>Tromsö museum (1953)</i>  <i>Vgl.: O. Edström: Ajtte.Joik.Vuolle.Lu ohti.</i>
Hotti Nils	1905	Karesuando (Sameby: Könkämä)	<i>SR</i>
Johansson Greta	1858	Arjeplog (Sameby Semisnjaure- Njarg)	<i>Karl Tirén</i>
Jonsson Lars	1862	Maursjerf	<i>Uppsala Landsmåls- och Folkminnesarkivet (ULMA)</i>
Kuoljok Mattias	1897–1965	Jokkmokk	<i>SR</i>
Mårtensson Kristina	1855	Arjeplog	<i>Karl Tirén</i>

Märak Johan		Jokkomokk	<i>Jokkmokks museum/ Höven-produktion (1962)</i>  <i>Vgl.: O.Edström: Ajtte.Joik.Vuolle.Lu ohti.</i>
Norsa  Sara Maria Andersson (Schwester von Karin und Nils Petter Stenberg)	1876-1962	Abbraure/Moskosel	<i>SR, ULMA</i>
Nutti  Johannes Alexander	1915–1966	Övre Soppero	<i>SR</i>
Oskarsson  Anna	1897	Björkbacken/ Tärnaby	<i>SR</i>
Persson  Maria		Idre	<i>Karl Tirén</i>

Persson Per	1872–1955	Vaksemjaur / Arvidsjaur	<i>SR, ULMA</i>
Rasti Anders Persson	1860	Karesuando (Sameby Könkämä)	<i>Karl Tirén</i>
Ribbja Nila	1837	Jokkmokk	<i>Karl Tirén</i>
Ruong Lars Nilsson	1879	Luvos/Arjeplog (Sameby Tuorpon)	<i>Karl Tirén</i>
Ruong Sara Kristina	1865	Arjeplog (Sameby Luokta-Mavas)	<i>Karl Tirén, SR</i>
Sjaunja Knut Eriksson	1893–1967	Sörkaitum/Gällivare	<i>SR</i>
Spout Brita	1840	Lokteå, Arjeplog (Sameby Luokta- Mavas)	<i>Karl Tirén</i>

Steggo Jonas Edvard	1906	Vatjamjaur/Arjeplog	SR
Steggo Jonas Eriksson			<i>Dialekt- och Folkminnesarkivet i Uppsala (1942)</i>  <i>Vgl.: O. Edström: Ajtte.Joik.Vuolle.Lu ohti.</i>
Stenberg Karin	1884–1969	Arvidsjaur	SR
Stenberg Nils Petter	1882/1881-1963	Kickijaur/Arvidsjaur (Sameby/ Kickijaur)	<i>Karl Tirén, SR</i>
Strömberg Katarina Nilsson	1850	Malå (Sameby Malå)	<i>Karl Tirén</i>
Svensson Nils Petter	1884–1963	Arvidsjaur	SR

<i>Stångberg</i> <i>Nils Sjulsson</i>	<i>1845</i>	<i>Tärna (Sameby</i> <i>Vapsten)</i>	<i>Karl Tirén</i>
--	-------------	---	-------------------



## Literaturverzeichnis

Arnberg, Matts; Ruong, Israel; Unsgaard, Håkan: *Jokk*. Stockholm, Sveriges Radios förlag 1969.

Baglo, Catherine: *Visualiseringar av den 'lapska rasen': Om fotografier och utställningar av samer i Europa under perioden 1875 –1910*. In: Looking North. Representations of Sámi in Visual Arts and Literature. Kungl. Skytteanska Samfundets Handlingar Nr.63. Heidi, Hansson, Jan- Erik Lundström (Hg). Umeå, print & Media, Umeå University 2008.

Barba, Eugenio: *A dictionary of theatre anthropology. The secret art of the performer*. London, Routledge 2004.

Bellinger, Andréa; Krieger, David J.(Hg.): *Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch*. 3.Auflage. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften/GWV Fachverlage GmbH 2006.

Bergviks Allting (Hg). Bergvik 1914-1915.

DuBois, Thomas A.: *Lyric, Meaning and Audience in The Oral Tradition of Northern Europe*. John Miles Foley (Hg). Indiana, Notre Dame: Univeristy of Notre Dame 2006.

Clifford, Geertz: *Deep play. Ritual als kulturelle Performance*. In: Andréa Bellinger, David J. Krieger (Hg.): *Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch*. 3.Auflage. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften/GWV Fachverlage GmbH 2006. S.97-171.

Edsman, Carl Martin: *Jägaren och makterna: samiska och finnska björnceremonier*. Umeå, Dialekt och folkminnesarkivet Umeå 1994.

Edström, Karl-Olof (Hg): *Den samiska Musikkulturen. En källkritisk översikt. Summery: The Lappish music culture.* Göteborg, Bokmaskinen i Göteborg 1978.

Edström, Olle: *Joikens stilarter–ett bidrag till samernas förhistoria?* In: Sumlen. Årsbok för vis- och folkmusikforskning 1990-1991. Uppsala, Almqvist & Wiksell Tryckeri 1993. S.9–46.

Edström, Olle: *Transkriptioner till Joik. Bilaga till Sumlen 1989. Kommentarer och transkriptioner av jojk: Jojk. Sveriges Radio (RELP 1027 1-14) och Jojk. Jokkmokks museum (JMEP – 1).* Göteborg, Musikvetenskaps Universitet Göteborg 1991.

Forsslund, Karl- Erik: *Som gäst hos fjällfolket.* Hjalmar Lungblom (Hg). Laaprne och deras Land. Skildringar och Studier IV. Uppsala, Almqvist & Wiksells Bokstryckeri-A.-B. 1914.

Graff, Ola: *"Om kjaersten min vil jeg joike". Undersøkelser over en utdødd sjøsamisk joiktradisjon.* Finland, Vaasa, Trykk: Arkmedia Oy 2004.

Graff, Ola: *The Relation between Sami Yoik Songs and Nature.* In: European Meetings in Ethnomusicology. Marin Marian–Balasa (Hg). 12<sup>th</sup> Volume. Romania, Bucharest, Intact Press Company 2007. S.227–231.

Grundström, Harald: 1946, 1947, 1953, 1954–1955. Lappska texter transkriberade från grammofonskivorna. Tolkningar av skivor, taltexter från Jokkmokk upptagna av Britta Norrby Collinder och Björn Collinder 1951. Lappland Jokkmokk sn. Förteckning ULMA: s inspelningar i Samiska depositionen

Hymes, Dell: *Breakthrough into performance.* In: In vain I tried to tell you. Essays in Native American Ethnopoetics Dell Hymes. USA, First Nebraska paperback printing 2004.

*In vain I tried to tell you. Essays in Native American Ethnopoetics Dell Hymes.* USA, First Nebraska paperback printing 2004.

Kjellström, Rolf; Ternhag, Gunnar; Rydving, Håkan: *Om Joik*. Värnamo: Fälhts tryckeri 1988.

Kjellström, Rolf: *Samernas liv*. Rolf Kjellström; Carlssons bokförlag (Hg). Kristianstad, Kristianstads boktryckeri 2000.

Koger, Martina: *Johannes Schefferus Lapponia. Eine Ethnographie der Samen des 17. Jh. Darstellung und Diskurs über die Beschreibung der Samen am Beispiel von Johannes Schefferus und den Autoren vom Altertum bis zur Neuzeit*. Dissertation der Universität Wien, 2006.

Kungl. Skytteanska Samfundets Handlingar Nr.63. Heidi, Hansson, Jan- Erik Lundström (Hg): *Looking North. Representations of Sámi in Visual Arts and Literature*. Umeå, print & Media, Umeå University 2008.

Kuoljok Eidlitz, Kerstin: *Bilden av universum bland folken i norr*. Carlsson Bokförlag und Kerstin Kuoljok (Hg.). Falun, ScandBookAB 2009.

Laestadius, Lars Levis: *Fragmenter i lappska Mythologien*. Uppsala, Almqvist & Wiksells Boktryckeri Aktiebolag 1959.

Launis, Armas (Hg): *Lappische Juoigos- Melodien*. Northern Series No. 3. Helsingfors, Druckerei der finnischen Litteraturgesellschaft [sic!] 1908.

Loménie de, Louis Henri: *Resa i Norrland 1655*. In: Västerbottens läns Hembygdsföreningens årsbok 1966. Umeå, Nyheternas Tryckeri 1966. S.77–89.

Marian–Balasa, Marin(Hg):. *European Meetings in Ethnomusicology*. 12<sup>th</sup> Volume. Romania, Bucharest, Intact Press Company 2007. S.227–231.

Mebius, Hans: *Studier i samisk religionshistoria*. Östersund, Berndtssons Tryckeri AB 2003.

Mebius, Hans: *Värro. Studier i samernas förkristna offerriter*. Uppsala, Almqvist & Wiksells Boktryckeri AB 1968.

- Moisala, Pirkko: *From Traditional Yoik (joiku). Transmission towards Formal Education*. In: European Meetings in Ethnomusicology. Marin Marian–Balasa (Hg). 12<sup>th</sup> Volume. Romania, Bucharest, Intact Press Company 2007. S.239–254.
- Rensund, Lars: *Renen i mitten. Minnen berättade av Lars Rensund*. Norrbottens museum (Hg). Kalix, Nordströms Tryckeri AB 1982.
- Ruong, Israel: *Om Jojkning. Att minnas, känna och återge*. Matts Arnberg, Israel Ruong, Håkan Unsgaard (Hg). Stockholm, Institutet för Folklivsforskning 1967.
- Ruong, Israel: *Samerna*. Aldusserien 268. Stockholm, Alb. Bonniers boktryckeri 1969.
- Schechner, Richard: *Performance studies. An introduction*. London, Routledge 2006.
- Schechner, Richard: *Ritual und Theater: Rekonstruktion von Verhalten*. In: Andréa Bellinger, David J. Krieger (Hg.): *Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch*. 3.Auflage. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften/GWV Fachverlage GmbH 2006. S.413–431.
- Stockman, Doris: *Epische Züge und narrative Strukturen im samischen Joik*. In: Sumlen. Årsbok för vis- och folkmusikforskning 1990-1991. Uppsala: Almqvist & Wiksell Tryckeri 1993. S.47–70.
- Stoor, Krister: *As Long as the World Shall Stand: Analyzing Jonas Eriksson Steggo`s Yoik to the Pite River*. In: European Meetings in Ethnomusicology. Marin Marian–Balasa (Hg). 12<sup>th</sup> Volume. Romania, Bucharest, Intact Press Company 2007.S.232–238.
- Stoor, Krister: *Juoiganmuitalusat – Jojkberättelser. En studie av jojkens narrativa egenskaper*. Umeå, Samiska Studier Umeå Universitet 2007.
- Sumlen. Årsbok för vis- och folkmusikforskning 1990-1991. Uppsala, Almqvist & Wiksell Tryckeri 1993.
- Västerbottens läns Hembygdsföreningens årsbok 1966. Umeå, Nyheternas Tryckeri 1966.

Ternhag, Gunnar (Hg): *Jojksamlaren Karl Tirén*. Umeå, Dialekt- Ortnamns- och Folkminnesarkivet i Umeå. (Hg). Serie för muskliv Nr.1. 2000.

Tirén, Karl: *Die lappische Volksmusik. Aufzeichnungen von Juoikos- Melodien bei den schwedischen Lappen von Karl Tirén*. Ernst Mankel (Hg). Uppsala, Almqvist & Wiksells Boktryckeri–A.–B 1942.

Tirén, Karl: *Dagböcker 1914-1915, första och andra färden 1914*. In: Bergviks Allting (Hg). Bergvik 1914-1915.

Turi, Johan: *En bok om Samernas Liv. Muittalus samid birra*. Norrländska Skrifter Nr 15. Roger Jacobsson (Hg). Umeå Två Förläggare Bokförlag 1987.

Turi, Johan; Demant, Emelie: *Erzählung vom Leben der Lappen*. Frankfurt am Main, Eichborn 1993.

Von Düben, Gustaf: *Om Lappland och lapparne*. Förtredesvis de Svenske. Jan Garnert, Nordiska museet (Hg). Östervåla, Tofters tryckeri AB 1977.

Wiklund, K.B.: *Lapparnas sång och poesi*. Norrländska Studenters Folkbildningsförening (Hg). Uppsala, K.W. Appelbergs Boktryckeri 1906.

Zettersten, Alf: *Karl Tirén*. Bergviks allting (Hg). Bergvik 1995.

Ziegler, Susanne: *Wax Cylinder Recordings of Sami Music in the Berlin Phonogramm-Archiv*. In: European Meetings in Ethnomusicology. Marin Marian–Balasa (Hg). 12<sup>th</sup> Volume. Romania, Bucharest, Intact Press Company 2007. S.212–226.

## Internetquellen

Bror Hjorths Hus- Homepage: *Bror Hjorths hus. Färgstarkt konstnärsmuseum i Uppsala*. [www.brorhjorthshus.se](http://www.brorhjorthshus.se). Letzter Zugriff: 22.06.2009.

Gustav, Labba (Hg): *Sápmi*. [www.samer.se](http://www.samer.se). Letzter Zugriff: 22.06.2009.

Hällgren, Katharina: *Samefolket*. [www.info.samefolket.se](http://www.info.samefolket.se) .Letzter Zugriff: 22.06.2009.

Kathleen, Osgood Dana: *Áillohaš the Shaman- Poet and his Govadas- Image Drum. A Literary Ecology of Nils Aslak Valkeapää. Department of Art Studies and Anthropology, University of Oulu*, 2003. <http://herkules oulu.fi/isbn9514269446/isbn9514269446.pdf>. Letzter Zugriff: 26.6.2009.

Länsstrelsen Norrbotten: *Jukkasjärvi kyrka –kyrkmiljön*. [www.bd.lst.se/publishedObjects/10008345/Ny2jukkasj%C3%A4rvi.pdf](http://www.bd.lst.se/publishedObjects/10008345/Ny2jukkasj%C3%A4rvi.pdf). Letzter Zugriff: 22.06.2009.

Mienna, Ole Isak (Hg): *SR Sameradion*. [www.sr.se/sameradion](http://www.sr.se/sameradion). Letzter Zugriff: 22.06.2009.

Reichsorganisation Same Ätnam-Hompepage. [www.sameatnam.se](http://www.sameatnam.se). Letzter Zugriff: 22.06.2009.

Partiet Samerna- Homepage. <http://www.samerna.se>. Letzter Zugriff: 22.06.09.

SkogsSverige: *Lappmarksgränsen och Lappmarksplakatet*. In: Homepage des SkogsSverige. Skogsnäringens portal på internet. <http://www.skogssverige.se/skog/vittra/lappmarksplakat.cfm?sid=11>. Letzter Zugriff: 22.06.2009.

Svenska Samernas Riksförbund SSR- Homepage. [www.sapmi.se](http://www.sapmi.se). Letzter Zugriff: 28.6.2009.

Autor unbekannt: Johan, *Tirén, konstnären som kombinerade fjällmotiv och samernas liv med socialt engagemang*. <http://www.snilleriket.se/johantiren.asp> . Letzter Zugriff: 9.11.2009.

Vansina, Jan: *Oral Tradition as History*. In: Googlebooks: [http://books.google.com/books?id=MNCL49-869kC&dq=Jan+Vansina+Oral+tradition+as+history&printsec=frontcover&source=bl&ots=r8wVRTfpbE&sig=OQKZCcbMn51f-z7\\_SG87TKakD2s&hl=sv&ei=tXJcSvCuEqLsmgOsiujjAQ&sa=X&oi=book\\_result&ct=result&resnum=1](http://books.google.com/books?id=MNCL49-869kC&dq=Jan+Vansina+Oral+tradition+as+history&printsec=frontcover&source=bl&ots=r8wVRTfpbE&sig=OQKZCcbMn51f-z7_SG87TKakD2s&hl=sv&ei=tXJcSvCuEqLsmgOsiujjAQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1). Letzter Zugriff: 12.07.09.

## Zeitungsartikel

Autor unbekannt: *Fotogenmotorer och fjälltoppar I lappska låtar. Karl Tirén berättar om lapparnas musik. Omkring 800 melodier har räddats av hr. Tirén.* In: Svenska Dagbladet. 12.3.1922.

Bromé; Janrik: Lapparnas sånger. *En energisk och interessant forskare.* In: Svenska Dagbladet. Nr. 299. 1912.

D.f.s.: *Lapplandsafton.* In: St. Tionaus (?). 25.1.1924.

## Audioaufnahmen

Edström, Olle: *Vuolle-Jojk-Luothi.* John E Utsi (Prod.). Äjtte, Svenskt Fjäll- och Samemuseum 1989.2CD's.

Tirén, Karl: *Samiska röster Karl Tiréns fonografinspelningar 1913-1915.* Äjtte Svenskt fjäll- och samemuseum (Prod.) 2003.CD.

Labba, Nils Gustav: *Dr. Jojk presenterar sig.* Interview mit Krister Stoor am 18.10.2007. In: [http://www.samer.se/GetDoc?meta\\_id=2152](http://www.samer.se/GetDoc?meta_id=2152). Letzter Zugriff: 9.11.2009.

## Film

*Sami Nieda Jojk:* Wajstedt, Liselotte (R). Folkets Bio (Verleih).Schweden, Littlebig Productions 2007.

## **Abbildung**

*Karl Tiren: Sonens vuolle joikas. Idun Nr.31, 1914.*



## **Zusammenfassung**

Der Joik, eine traditionelle Gesangs- und Kunstform der Samen ist mehr als nur eine Form des Singens. Joik ist eine Performance, die sich aus mehreren Elementen zusammensetzt. Das Ziel dieser Arbeit ist diese Elemente aufzuzeigen.

Da die Kultur der Samen einer starken Suppression von Seiten des Staates ausgesetzt war, und die Folgen dieser Unterdrückung noch heute zu spüren sind, besteht der größte Teil der Joik- Sammlung in Schweden aus Aufnahmen, die erst Ende des 19.Jh./Anfang bzw. Mitte des 20.Jh. aufgenommen wurden. Die vorliegende Arbeit versucht anhand dieses Materials Joik- Performances, so wie sie zu dieser Zeit und eventuell früher stattgefunden haben, zu analysieren. Durch die mangelhafte Dokumentation der performativen Elemente während einer Joik- Darstellung, stützt sich die Analyse auf die wenigen Niederschriften, die in Bezug auf die Performances an sich gemacht wurden bzw. auf die Joik- Texte selbst.

Die Kapiteileinteilung basiert auf den Bausteinen bzw. der Analyse, die Richard Bauman in seiner Arbeit „Verbal Art as Performance“ für die Definition einer verbalen Kunst als Performance anführt.

Dabei werden zuerst die unterschiedlichen Kontexte besprochen, in denen Joik verwendet werden kann. Joik ist eine Kunstform, die in jegliche alltägliche Situation mit einfließen kann. Sie fungiert als Kommunikationsmittel, als Form der Erinnerung und hat außerdem eine Bedeutung für die Identitätsstärkung der Samen. Dabei fungierte diese Identitätsstärkung früher vor allem durch Verwandtschaftsbande und durch das Zugehörigkeitsgefühl zu bestimmten Plätzen oder Erlebnissen. Heute dient die Identitätsstärkung durch Joik vor allem allgemein dazu, den Samen wieder einen gefestigten und neuen Platz in ihrer eigenen Kultur zu geben bzw. diesen auch nach außen zu zeigen.

Joik ist ein oraler Traditionsträger und bestärkt diesen weiters in seiner Definition als Performance. Auch die Schauplätze von Joik- Performances bzw. die Inhalte sind wichtig um diesen verstehen zu können.

Anhand der unterschiedlichen Stilmittel, der Form und Zusammensetzung der Joik bzw. der angeführten und erläuternden Beispiele wird ersichtlich, dass sich nicht nur die Darstellung an sich von Performance zu Performance verändert, sondern auch das Publikum und der Kontext. Dies macht jeglichen Joik einzigartig. Diese Einzigartigkeit und die zentrale Bedeutung des Joik als Vermittler von Stimmungen und Gefühlen beschreiben die Dramaturgie einer Joik- Performance.

Der letzte Teil der Arbeit behandelt die Joik- Performance an sich. Beginnend mit der Definition des Performance- Begriffs bis hin zur Darstellung. Dabei werden sowohl die Verkörperung der unterschiedlichen Rollen, als auch der Körper während einer Performance analysiert.

Erstaunlich ist das üppige Ergebnis, welches Joik über den gesanglichen Aspekt hinaus in die Kategorie einer Cultural Performance eingliedert. Joik gibt dabei Einblick in den samischen Alltag, in Traditionen und Probleme, nicht nur durch seine Texte oder Melodien, sondern durch die ganze performative Präsentation.

## **Abstract**

Joik is a traditional art and chant form of the Sami, the indigenous people of Lappland.

But it isn't just a way of singing, it's a performance, which is made up of multiple elements. The goal of this thesis is to show the different parts that define Joik as a cultural performance.

Because of the suppression of the sami culture by the Swedish government, only Joik-recordings from the end of the 19<sup>th</sup> century and the beginning/middle of the 20<sup>th</sup> century in Sweden exist. This material is the basis for this thesis. By reason of the inadequate documentation of the performative elements during a Joik- demonstration, the analysis of this work is based on the few transcriptions that have been made during Joik-performances and on Joik- texts themselves.

The arrangement of the chapters is rest upon the analyses and the included components that Richard Bauman uses in his work "Verbal Art as Performance" to place the "Verbal Art" as a performance.

In doing so primarily the different contexts are discussed in which Joik can occur. Joik is an art form which can be integrated in any kind of daily life. To understand Joik as a performance it is important to explore its function in rituals first, even if there hardly exists literature about the religious practises of Sami before the Christianisation, but it shows the central relevance of Joik in sami culture. Joik can be a way of communication, a form of reminder and a way of strengthening the sami identity. Formerly the strengthening of identity worked primarily through family bounds and the sense of belonging to special places or experiences. Today Joik as strengthening of identity generally gives the Sami a steady and new place in their own culture.

Furthermore the subjects of Joik, the places where Joik can be performed and the role of Joik in oral tradition are discussed.

The next part of the thesis discusses the dramaturgy of Joik. First of all Joik is an expression of feelings, which can occur in any kind of situation. And the fact that every Joik is unique becomes obvious through the different stylistic devices, the form and the composition of the different Joik respectively the adduced examples of Joik performances

The last part of the thesis discusses the Joik performance itself. Starting with the definition of the term performance unto the study of the demonstration. In doing so both the embodiment of the different roles and the body during performances will be researched.

Nevertheless it is astonishing to see the opulent result the research has lead to and it makes it clear that Joik has to be placed in the category of cultural performance.

Joik gives an insight in everyday life, the traditions and problems of sami people, not only through the melodies and the texts of Joik, but also through all elements that form a Joik performance.

## Lebenslauf

**Anna Gabriele  
Salchner**

geboren am 24.06.1981

## Schulbildung

1990 - 1992	Volksschule in Kallhäll, Järfälla; Schweden
1992 - 1996	Bundesrealgymnasium Sillgasse Innsbruck
1996 - 2000	Bundesoberstufenrealgymnasium BORG, Innsbruck

## Ausbildungen

2002 - 2003	WUK Lehrgang für Veranstaltungsorganisation und Technik
seit 2003	Studium der Theater- Film und Medienwissenschaften
<i>Studienschwerpunkt</i>	<i>Theaterethnologie</i>
<i>Wahlfach</i>	<i>Kunstgeschichte</i>

## Auslandsaufenthalte

2000 – 2001	Freiwilliger Sozialdienst Altea / Spanien Projekt Asociacion Arcos de Altea
2009	Forschungsaufenthalt Umeå / Schweden für die Diplomarbeit „Joik bei den Samen im schwedischen Lappland“ im DAUM Arkiv för språk- och folkminnen und an der Universität in Umeå

## Berufserfahrung

2002 - 2008

### **Event Deko**

- Dekorationsassistenz und selbständige Umsetzung von Raumgestaltungsprojekten für Firmen- Events
- Filmdekorationen und Requisite: Imagefilme, Werbefilme und Spielfilme
- Bühnen- und Dekorationsbau

## Praktika und unbezahlte Mitarbeit

04/ 2003 – 06/ 2003

### **ProjektTheaterStudio**

09/2004 – 12/ 2004

### **Kindertheater Heuschreck**

## Sprachen

Schwedisch, Muttersprache  
Englisch, fließend in Wort und Schrift  
Spanisch, Konversationssicher