



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Sinti – Jazz – Manouche“
Musik und Identität

Verfasserin

Marita Schaaser

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 316

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Musikwissenschaft

Betreuerin:

Univ.-Prof. Mag. Dr. Regine Allgayer-Kaufmann

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	4
Gegenstand, Erkenntnisinteresse und Fragestellung	4
Forschungsstand, Quellen und Methoden	5
Gliederung	9
1. Eine Gemeinschaft	10
1.1. Zur Soziohistorik	12
1.2. Musizieren zwischen Stereotypisierung und Realität	22
2. Eine Musik	29
2.1. Erste Generation	31
2.1.1. „Django“ Reinhardt	32
2.1.1.1. Banjo-Periode: „valse und bals musettes“	33
2.1.1.2. Erste Periode: Quintette du Hot Club de France und Stéphane Grappelli	34
2.1.1.3. Zweite Periode: Neubesetzungen, USA-Tournee und Be-Bop.....	37
2.1.1.4. Dritte und letzte Periode: E-Gitarre und Modern Jazz.....	39
2.1.2. Joseph „Nin-Nin“ Reinhardt und Henri „Lousson“ Baumgartner-Reinhardt	40
2.1.3. „Mat(e)lo“, „Baro“, „Sarane“ und „Challain“ Ferret.....	41
2.2. Zweite Generation	43
2.2.1. „Babik“ Reinhardt, „Boulou“ und „(H)Élios“ Ferré, „Mondine“ und „Ninine“ Garcia	44
2.2.2. Franz „Schnuckenack“ Reinhardt.....	47
2.2.3. Christian Escoudé und Patrick Saussois	49
2.3. Dritte Generation: Raphaël Faÿs, Biréli Lagrène und „Stochelo“ Rosenberg	50
2.4. Vierte Generation: David Reinhardt, „Jimmy“ Rosenberg und Thomas Dutronc	53
3. Ein Symbol	56
3.1. Erste Phase	58
3.1.1. „Simply jazz by a Gypsy played with a guitar“	58
3.1.2. „Era“	64
3.2. Zweite Phase.....	66
3.2.1. „Musik Deutscher Zigeuner“ und „Discomorphose“	66
3.2.2. Internationalisierung und Popularisierung	70

3. 2. 3. „Minderheiten“, „Ethnizität“ und Politisierung von Identität.....	72
3. 3. Dritte Phase	79
3. 3. 1. „Jouer Manouche“	79
3. 3. 2. Heroisierung	82
3. 3. 3. Erfundene Tradition?.....	84
Conclusio	87
Quellenverzeichnis	95
Appendix	99
Abstract	104
Über die Autorin	107

Einleitung

„Music is essential.
It's a history, it's a tradition.
Music is like a voyage.
It's our past, our present, our future, our destiny.

We might not have written texts of our history,
but it's all in the music.“
Syntax¹

Gegenstand, Erkenntnisinteresse und Fragestellung

Als Gegenstand vorliegender Arbeit sei eine Musik gewählt, die sich im französischsprachigen Raum unter anderem als „Jazz Manouche“ und „Swing Gitan“, „Swing Manouche“ und „Jazz Gitan“, „Jazz Musette“ und „Swing Tzigane“, „Jazz parisien à cordes“, „Jazz des caravanes“, „Musique de Django“, im englischsprachigen Raum als „Gypsy Jazz“, „Gypsy Swing“, „Hot Club Music“, „Parisian Jazz“ und „French Jazz“, sowie im deutschsprachigen Raum als „Sinti Jazz“, „Musik Deutscher „Zigeuner““ und „Zigeunerjazz“ formuliert wiederfindet. Aufgrund der Schwierigkeit einer umfassenden Benennung soll im weiteren Verlauf „Sinti – Jazz – Manouche“ in Verwendung sein. Dem terminologischen Feld sind Hinweise zu Prägungen aus dem französischsprachigen Raum und ein Bezug zur Stadt Paris, eine Verbindung zum deutschsprachigen Raum, eine musikalisch-stilistische Nähe zum Jazz, Swing und zur Musette, sowie Verweise zum Hot Club und der Person „Django“ Reinhardt zu entnehmen. Besonders auffallend sind Bezüge zu den „Manouches“, „Gitans“, „Tziganes“, „Gypsies“, „Sinti“ und „Zigeuner“. Aus den Bezeichnungen lassen sich Hinweise auf die Bevölkerungen der „Roma“ beziehungsweise „Romani“ entnehmen. Für diese Bevölkerungen wird infolge von, später näher gezeigten, Schwierigkeiten einer umfassenden Benennung die Formulierung „Roma(nies)“ gewählt. Im Lauf vorliegender Arbeit wird „Roma(nies)“ dann verwendet, wenn keine eindeutige Selbstbezeichnungen bekannt oder die Gesamtheit aller relevanten Bevölkerungen gemeint sind. Es ergibt sich die nahe liegende Annahme einer engen Verbindung zwischen ihnen und dem *Sinti – Jazz – Manouche*.

¹ DREGNI 2008: xiii

Musik, so auch der *Sinti – Jazz – Manouche*, kann auf unterschiedlichste Weise betrachtet werden. Das Erkenntnisinteresse vorliegender Arbeit richtet sich auf den *Sinti – Jazz – Manouche* als Medium von Identität. Da beim *Sinti – Jazz – Manouche* eine besondere Nähe zu Bevölkerungen der *Roma(nies)* wahrgenommen werden kann liegen ihre Identitäten im Zentrum der Betrachtung. Als zentrale Fragestellung lässt sich somit folgende formulieren:

Auf welche Weise wirkt der *Sinti – Jazz – Manouche* als Medium von Identitäten bei Bevölkerungen der *Roma(nies)*?

Forschungsstand, Quellen und Methoden

Zusammenhänge zwischen Musik und Identität als wesentliche kulturelle Elemente beschäftigten das abendländische Denken bereits seit der Antike. Konzeptualisiert und erkenntnisleitende Kategorie der Wissenschaft wurde „Identität“ erst in der zweiten Hälfte des Zwanzigsten Jahrhunderts.² Theoretische Apparate und systematische empirische Forschung zur Untersuchung von Musik als Medium von Identitäten bei Bevölkerungen der *Roma(nies)* sind bis dato jedoch gering. Vorliegende Arbeit beabsichtigt zur Untersuchung des *Sinti – Jazz – Manouche* als Medium von Identitäten bei Bevölkerungen der *Roma(nies)* mögliche relevante Quellen, theoretische Aspekte und Ergebnisse einer auf ExpertInneninterviews basierenden persönlichen empirischen und teilnehmenden Forschung (mittels Besuch des Festivals Django Reinhardt Samois-sur-Seine) zu betrachten.

Als relevante empirische Forschungen können STEWART 1987 und 1997, PASQUALINO 1996 und 1998, TAUBER 2005, bei ungarischen *Vlax Roma*, spanischen *Gitans* und norditalienischen *Sinti Estraxaria* konstatiert werden. In diesen Kontexten zeigt sich ihre Musik als „Kraft der kulturellen Erneuerung“, „wesentliches Moment der Schaffung, sowie Weiterführung, Erneuerung oder sogar Wiedergeburt von kulturellen Identitäten“. Eine Formulierung von Musik der ungarischen *Vlax Roma* verweist nach STEWART auf ein Lied, das an Verstorbene erinnert und in Bezug auf

² vgl. ALTENBURG/ BAYREUTHER 2012: XI f

eine lebende Person gesungen wird. Nach PASQUALINO wird bei den spanischen *Gitans* das Echo einer Stimme mit der Präsenz eines Verstorbenen gleichgesetzt um einen unterbrochenen Dialog wieder herzustellen und die Toten einzuladen, beim Wirken der Lebenden teilzunehmen. Bei den norditalienischen *Sinti Estraxaria* stellt nach TAUBER das gemeinsame Musizieren ein Ausdrucksmittel von Egalität zwischen den Männern und das Führen eines respektvollen Dialogs mit den Verstorbenen dar.³ Als relevante Untersuchungen des *Sinti – Jazz – Manouche* als Medium von Identitäten kann einzig WILLIAMS 2000 und 2010, welcher vorwiegend von den *Gadschkene Sinti* spricht, konstatiert werden.

Einen relevanten theoretischen Ansatz einer Betrachtung von Identität über das Medium Musik lässt sich IWERSEN 2012 entnehmen: mittels Fokus auf den kollektiven Aspekt von Identität, jenem Teil von Identität, welchen Individuen mit einer bestimmten Gruppe, der sie sich zugehörig fühlen, teilen. Musik kann nach IWERSEN auf folgende drei Arten als Medium von Identität wirken: (1) über die Musik selbst – indem die musikalische Form Elemente enthält, welche mit der spezifischen Kultur eng verknüpft sind, wie die Verwendung bestimmter Instrumente oder Klangmuster – (2) über die Performance beziehungsweise dem gesamten sozialen Setting des Musikkonsums (hier ist die Performance eine Möglichkeit sich mit Menschen der eigenen Kultur zu treffen) – und (3) über den Text im Fall von Vokalmusik – indem Themen aufgegriffen werden, mit denen sich Angehörige der Kultur identifizieren. Diese Prozesse können unter ProduzentInnen (MusikerInnen) und KonsumentInnen (HörerInnen) stattfinden. Beide Gruppen stehen in enger Beziehung zueinander, ebenso das Verhältnis von Identitätsstiftung und Identitätsrepräsentation. Sobald Identität repräsentiert wird, übt diese Repräsentation zugleich verstärkende Wirkung auf das Identitätsgefühl aus und hat daher auch identitätsstiftende Funktion. Zugleich ist es kaum möglich, dass Musik identitätsstiftend wirke ohne an eine Form von empirisch bereits vorhandener Identität anzuknüpfen und sie zu repräsentieren.⁴ Demnach muss bei der Untersuchung des *Sinti – Jazz – Manouche* ein Blick auf historische, familiäre und lokale Identitäten relevanter Bevölkerungen der *Roma(nies)* geworfen werden.

Auch LIÉGEOIS und HANCOCK fordern eine besondere Kontextualisierung. Nach LIÉGEOIS gleichen die *Roma(nies)* einem Mosaik: bestehend aus einzelnen Elementen, welche sich isoliert betrachtet zwar unterscheiden, deren Verbindung aber eine Gesamtheit mit flexibler Struktur ergibt. Demnach könne ein die *Roma(nies)*

³ vgl. TAUBER 2005: 147

⁴ vgl. IWERSEN 2012: 1-6

betreffendes Phänomen nicht ohne Betrachtung ihrer einzelnen Bestandteile erfasst werden, gleichzeitig aber auch keine Analyse einzelner Elemente auf die Gesamtheit übertragen werden.⁵ Nach HANCOCK können in Verbindung mit den *Roma(nies)* stehenden Fragestellungen nur auf der Grundlage ihrer soziohistorischen Kontexte verstanden werden.⁶ Im Fall der Bevölkerungen der *Roma(nies)* liegt der Quellenlage generell ein starker und besonderer Kontrast zugrunde: zwischen einer über mehrere Jahrhunderte andauernden, von Diskursen und Praktiken einer „westlich“ orientierten „Mehrheitsgesellschaft“ geprägten, demnach fremdbestimmter, Repräsentation mittels meist pejorativer und stereotypisierter Bilder, und einer nahezu völligen Abwesenheit historischer Selbstzeugnisse der Gemeinschaftsangehörigen. Ihren Zenit erreichte diese Repräsentation im nationalsozialistischen Genozid und im deutschsprachigen Raum mittels des Begriff „Zigeuner“. Nach BOGDAL resultiert der Mangel an historischen Selbstzeugnissen aus einem über ein halbes Jahrtausend praktizierten mobilen Wirtschafts- und Lebensweise, einem Defizit an einheitlicher, schriftlich tradierter Sprache und politischer Öffentlichkeitsaktivität.⁷

Um den *Sinti – Jazz – Manouche* als Musik erschließt sich der Forschungsstand im französischsprachigen Raum als umfangreicher und jüngeren Datums als im deutschsprachigen; sich gegenüber stehen französischsprachige selbstständige Publikationen wie WILLIAMS 1991, 1998, 2000 und 2010; ANTONIETTO/BILLARD 1993 und 2004, BALEN 2003, CAMPION/ GRAVIL 2009, TUZET 2007 und 2011, und die deutschsprachigen SCHULZ-KÖHN 1960, SCHWAB 1960, SPAUTZ 1983, MAIER/ SCHMITZ 1985, GLÄSS 1992, AWOSUSI 1997, HOLL 1999. Ebenfalls im französischsprachigen Raum entstanden die ersten Biographien von Jean-Baptiste „Django“ Reinhardt (DELAUNAY 1954, 1961 und 1968). Weiter relevant sind aus dem anglophonen Raum DREGNI/ LEGRAND 2006, GIVAN 2010 und DREGNI 2010. Eine ausführliche Bibliographie von Publikationen aus den Jahren 1935-2004 ist in der Online-Präsenz des Jazz-Instituts Darmstadt, Europas größter öffentlicher Jazzsammlung, einsehbar.⁸ Empirische Ausgangspunkte ermöglichen sich gegenwärtig vor allem im französischsprachigen Raum um Orte wie das Café „Chez Ferdinand“ in Samois-sur-Seine und das Bistro „La Choje de Puces“ in Paris, welches

⁵ vgl. LIÉGEOIS 2002: 77

⁶ vgl. HANCOCK 2002: 33

⁷ vgl. BOGDAL 2011: 9-18

⁸ Jazz Index: Django Reinhardt. URL: <http://www.jazzinstitut.de/Jazzindex/index-reinhardt-django.htm#bib>. Zugriff: 1. 11. 2012

im Zuge von Erneuerungen auf der Basis der Initiative „Espace Django Reinhardt“ nun auch die Musikschule „Swing Roma Académie“, einen großen Konzertsaal, ein Aufnahmestudio und eine Gitarrenbauwerkstatt beherbergt. Des Weiteren in Paris um das Café „Le Clairon des chasseurs“, das „Atelier Charonne“, das Restaurant „Aux Petits Joueurs“, das „Bistrot d’Eustache“ und die „Taverne de Cluny“. Als Plattformen können auch Musikfestivals wie das „Festival Django Reinhardt de Samois“ in Samois-sur-Seine, das „Festival Swing 41“ in Salbris, das „Festival Jazz Musette“ in Saint-Ouen, die „Nuits Manouches“ in Paris, die „Nuit du Jazz Manouche“ in Montrouge, das „Gypsy Swing Festival“ in Angers; in Belgien das „Festival Django Reinhardt de Liberchies“, das „Djangofollies de Bruxelles“ und in den Niederlanden das „International Gypsy Festival de Tilburg“ gesehen werden. Äquivalente im deutschsprachigen Raum sind das „Django Reinhardt Mémorial Festival“ in Bavière und das „Django Reinhardt Festival“ in Hildesheim.

Im Rahmen aller relevanten Themenfelder sind die wissenschaftlichen Grundsätze nach Quellenkritik und Objektivität eine noch dringendere Forderung. Hierzu orientiert sich die methodische Vorgehensweise vorliegender Arbeit an historisch-philologischer (Sicherung und Bewertung), geisteswissenschaftlich-hermeneutischer (Analyse und Deutung) und sozialwissenschaftlich-empirischer (Beobachtung und Befragung) Methodik. Inkludiert werden emische Perspektiven von Angehörigen der *Roma(nies)* (wie AWOSUSI 1996-1998, HANCOCK 2002, CAMPION/ GRAVIL 2009, TUZET 2011), empirische Forschung und Beobachtung (wie WILLIAMS 2003, HEMETEK 1996 und 2001, DREGNI 2008), sowie Ergebnisse persönlicher empirischer Feldforschung in Paris und Samois-sur-Seine 2009/2010 (siehe Appendix). Ebenso ist sich vorliegende Arbeit vieler aktueller Forderungen nach Auflösung der Begriffe „Zigeuner“ und „Gypsy“, sowie ihrer inhärenten pejorativen Haltung (als auch pejorativen Haltung außerhalb der Verwendung dieser Begriffe) bewusst und achtet auf eine neutrale Betrachtung der zu untersuchenden Phänomene, sowie die Verwendung der Begriffe unter Anführungszeichen. Die Formulierung „Roma(nies)“ wird verwendet, wenn keine eindeutigen Selbstbezeichnungen bekannt oder nach LIÉGEOIS die Gesamtheit des Mosaiks aller relevanten Bevölkerungen gemeint sind.

Gliederung

Eine Gemeinschaft, eine Musik, ein Symbol - simplifizierte Wegweiser eines soziomusikalischen Phänomens, welches mittels der zentralen Fragestellung nach der Wirkung des *Sinti – Jazz – Manouche* als Medium von Identitäten bei Bevölkerungen der *Roma(nies)* untersucht werden soll.

Der erste Abschnitt sucht nach den Hintergründen der Bezeichnungen „Manouches“, „Gitans“, „Tziganes“, „Gypsies“, „Sinti“, „Zigeuner“, „Roma“ und „Romanies“, und arbeitet dadurch historische und musikalische Identitäten bis zur Person Jean-Baptiste „Django“ Reinhardt heraus.

Im zweiten Abschnitt werden soziomusikalische und stilistische Elemente des *Sinti – Jazz – Manouche*, sowie familiäre und lokale Identitäten, in Verbindung zu relevanten französisch- und deutschsprachigen Räumen, zum Jazz, Swing und zur Musette, zu Saiteninstrumenten und Wohnwägen („cordes“ und „caravans“), zum Hot Club und zur Person Jean-Baptiste „Django“ Reinhardt dargestellt.

Der dritte Abschnitt knüpft an zuvor heraus gearbeitete historische, musikalische, familiäre und lokale Identitäten an und widmet sich dem Prozess der Entwicklung des *Sinti – Jazz – Manouche* als identitätstragendes und symbolhaftes Medium.

1. Eine Gemeinschaft

Wer sind die „Manouches“, „Gitans“, „Tziganes“, „Gypsies“, „Sinti“, „Zigeuner“, „Roma“ und „Romanies“ beziehungsweise welche Bedeutungen sind diesen Bezeichnungen inhärent?

Bei „Manouche“, „Gitan“, „Tzigane“, „Gypsy“, „Sinti“ und „Zigeuner“ handelt es sich um Bezeichnungen bestimmter Bevölkerungen. „Manouche“, „Gitan“ und „Tzigane“ können überwiegend dem französischsprachlichen, „Gypsy“ dem englischsprachlichen, „Sinti“ und „Zigeuner“ dem deutschsprachlichen Raum zugeordnet werden. Bis auf „Manouches“ und „Sinti“ handelt es sich um vorwiegend fremdbestimmte Bezeichnungen. „Gitan“, „Tzigane“, „Gypsy“ und „Zigeuner“ basieren auf den Termini „Athingan(o)i“ und „(E)gyptoi“ und reflektieren irrtümlich angenommene Identitäten.

Neben „Manouches“ und „Sinti“ lassen sich „Roma“ und „Romanies“ als Selbstbezeichnungen konstatieren. Sowohl die Nomen „Manouches“ (auch: „Manuš/ Manush“) mit der Bedeutung „Mensch“, „Roma“ (Sg. m. „Rom“, Pl. m. „Roma“ und Sg. f. „Romni“, Pl. f. „romnija“) als auch das substantivierte Adjektiv „Romani“ sind der ihrer dem Sanskrit verwandten Sprache „Romani/ Romanes“ entlehnt. Beim *Romani/ Romanes* handelt es sich um eine vorwiegend oral tradierte Sprache, welche uneinheitlich existiert und somit in mehreren Varianten praktiziert wird. Während „Rom“ einst ausschließlich „verheirateter Romani Mann“ bedeutete, erhielt es im Laufe mehrerer Jahrhunderte neben „(Ehe)Mann“ eine weitere, allgemeinere Bedeutung als „Mensch“. Die Etymologie von „Sinti“ (auch: „Cinti/ Sinte/ Sintés“; Sg. m. „Sinto“, Pl. m. „Sinti“ und Sg. f. „Sintezza“) ist bis dato nicht ausreichend geklärt: einige Theorien führen auf das geopolitische Gebiet Sindh im heutigen Pakistan zurück, andere verweisen auf ein für indische Sprachen untypisches grammatikalisches Verhältnis.

Während „Manouches“, „Sinti“ und „Roma“ als Selbstbezeichnungen vorwiegend einzelner Bevölkerungen in Verwendung sind, reflektiert „Roma“, neben „Romani“, auch das Bewusstsein einer alle einzelne Bevölkerungen zusammenfassende Gemeinschaft. Obwohl „Roma“ als Gemeinschaftsbezeichnung in der zweiten Hälfte des Zwanzigsten Jahrhunderts populär und von verschiedenen Vertretungsorganisationen unterstützt wurde, akzeptieren ihn nicht alle einzelnen Bevölkerungen. Nach HANCOCK werde im Gegensatz dazu das substantivierte Adjektiv „Romani“ universal als Selbstbeschreibung verwendet: für gewöhnlich

behaupte jeder Angehöriger, „ein *Romani* zu sein“, „eine *Romani* Sprache zu sprechen“ und „eine *Romani* Kultur zu pflegen“.⁹ Demnach werden die Plurale „Roma“ und „Romanies“ mittels „Roma(nies)“ im weiteren Verlauf vorliegender Arbeit verwendet.

Bei den *Roma(nies)* handelt es sich um eine stark heterogene Gemeinschaft, die gegenwärtig vorwiegend in Europa und vereinzelt auch in Nord- und Südamerika, Australien und Teilen Afrikas und Asiens lebt. Weltweit wird die Zahl ihrer Angehörigen derzeit auf etwa zehn Millionen geschätzt.¹⁰ Im europäischen Raum kann die Verteilung der Bevölkerung in etwa folgendermaßen umrissen werden: 85% im osteuropäischen Raum wie Rumänien, Bulgarien, Ungarn, Slowakei, Serbien, Kosovo, 10% im iberischen Raum wie Spanien, Katalonien, Portugal und 5% im französisch- und deutschsprachigen, aber auch norditalienischen Raum.¹¹ Nach LIÉGEOIS gleicht die Gemeinschaft der *Roma(nies)* einem Mosaik: bestehend aus einzelnen Elementen, welche sich isoliert betrachtet zwar unterscheiden, deren Verbindung aber eine Gesamtheit mit flexibler Struktur ergibt. Demnach könne ein die *Roma(nies)* betreffendes Phänomen nicht ohne Betrachtung ihrer einzelnen gemeinschaftlichen Bestandteile erfasst werden, gleichzeitig aber keine Analyse einzelner Elemente auf die Gesamtheit übertragen werden.¹² Auch nach HANCOCK können in Verbindung mit dieser Gemeinschaft stehenden Fragestellungen nur auf der Grundlage ihrer soziohistorischen Kontexte verstanden werden.¹³ Ihre Heterogenität resultiere aus unterschiedlichen Migrationen, Erlebnissen und sprachlichen Prägungen. Die Auffassung einer, die unterschiedlichen Bevölkerungen zusammenfassenden Gemeinschaft argumentiert HANCOCK aus dem Aufrechterhalten bestimmter Aspekte einer ursprünglich gemeinsamen Kultur, einer gegenwärtigen beziehungsweise vergangenen Praxis von Varianten derselben ursprünglich gemeinsamen Sprache und geringer Elemente desselben genetischen Aufbaus. Auch begleitet sie ein klares Bewusstsein darüber, wer sie *nicht* sind, welches sich in der Bezeichnung „Gadje“

⁹ vgl. HANCOCK 2002: xvii-xx, HÜBSCHMANNOVA 2003: 2

¹⁰ vgl. Council of Europe. Defending Roma human rights in Europe. URL: http://www.coe.int/t/dg3/romatravellers/source/documents/defendingRomarights_en.pdf Zugriff: 1.11.2012

¹¹ vgl. Roms et discriminations: Du constat à la mise en oeuvre de solutions concertées. Guide Pratique 2011. 2 URL: http://www.romeurope.org/IMG/pdf/GUIDE_ROMEUROPE_DEF-3-2.pdf. Zugriff: 30.9.2012

¹² vgl. LIÉGEOIS 2002: 77

¹³ vgl. HANCOCK 2002: 33

(auch: Ga(d)že/ Gadsche“; Pl. m. Gadjo/Ga(d)žo/Gadscho“), in der Bedeutung einer Person, die nicht den *Roma(nies)* angehört, Ausdruck findet.¹⁴

Die Bezeichnungen „Manouches“, „Sinti“, „Roma“ und „Romani“ wurden erst in der zweiten Hälfte des Zwanzigsten Jahrhunderts einer breiteren Öffentlichkeit bekannt. Zuvor waren sie vorwiegend LinguistInnen, „RassenkundlerInnen“ und im Rahmen des nationalsozialistischen Regimes angestellten Personal vertraut. Der jahrhundertalte Kontrast zwischen einer kontinuierlichen fremdbestimmten Repräsentation in unterschiedlichsten Diskursen und Medien wie Stadtchroniken, Prosa, Gemälden und dem nahezu völligen Fehlen historischer Selbstzeugnisse seitens der *Roma(nies)* ist gewaltig. Nach BOGDAL resultiert der Mangel an historischen Selbstzeugnissen aus einem über ein halbes Jahrtausend mobilen Wirtschafts- und Lebensweise, einem Defizit an einheitlicher, schriftlich tradiert Sprache und politischer Öffentlichkeitsaktivität.¹⁵ Für gewöhnlich waren unter anderem „Gitan“, „Tzigane“, „Gypsy“ und „Zigeuner“, welche die sie jeweils umgebenden Bevölkerungen gab, in Verwendung. Diese führen zurück auf die griechischen Termini „Athingan(o)i“ und „(E)gyptoi“, die sich innerhalb des Byzantinischen Reiches entwickelten.

Hieraus ergibt sich, wie bei LIÉGEOIS und HANCOCK gefordert, die Notwendigkeit der Betrachtung soziohistorischer Kontexte.

1.1. Zur Soziohistorik

Gegen Ende des Dreizehnten Jahrhunderts migrierten einzelne Gruppen der *Roma(nies)* zeitgleich mit den osmanischen Türken in den europäischen Raum. Die *Roma(nies)* unterschieden sich mehr als heute vom Rest der Bevölkerung - ihre Hautfarbe war überwiegend dunkel, ihre Kleidung und Sprache den EuropäerInnen vollkommen fremd. Sie schienen weder dem christlichen, noch dem jüdischen oder muslimischen Glauben anzugehören und kein ein eigenes Heimatland zu haben. Am auffälligsten war ihre Distanziertheit zu den Einheimischen. Mit ihrer Ankunft stellten sich Fragen nach dem Grund der Wanderung, ihrer Herkunft und Absicht. Eine der ersten Mutmaßungen über die Identität der Unbekannten war die Zuordnung zu den feindlichen, türkischen

¹⁴ vgl. ebd.: xx

¹⁵ vgl. BOGDAL 2011: 15f, HANCOCK 2002: xvii

Eroberern. Dass sie keine Bedrohung für das Christentum darstellten wurde im nördlichen Europa später realisiert als im südlichen, wo sie sichtbar mit den eindringenden Türken verglichen werden konnten. In diesem Kontext begann die bis dato anhaltende vorurteilsbehaftete und ablehnende Haltung gegenüber den *Roma(nies)* Gestalt anzunehmen, welche in der zweiten Hälfte des Zwanzigsten Jahrhunderts im Rahmen der Bürgerrechtsbewegung als „Antiziganismus“ formuliert wurde.¹⁶ Als Gruppen der *Roma(nies)* Europa erreichten gab es dort bereits eine Population welcher aus denselben Gründen mit Misstrauen und Ablehnung begegnet wurde: den nicht-christlichen, landlosen und zurückgezogen lebenden Angehörigen des Judentums. Einige Mythen behaupteten, die *Roma(nies)* seien jahrelang in Höhlen versteckte Nachkommen der jüdischen Bevölkerung und bereiteten Pogrome gegen die Christen vor. Des Weiteren wurden ihre Vorfahren bei Äthiopiern, Höhlenbewohnern, Phöniziern oder Babyloniern vermutet. Auch die Bibel schien Hinweise auf die Unbekannten zu bergen: als Nachkommen von Kain, den Rechabitem mit seinem Stammvater Rechab und Sohn Jonadab. Ein weiterer und in folgende Jahrhunderte reichender und vom Rassismus und Nationalsozialismus aufgenommener Glaube war die Zuordnung zu einer Bevölkerung die sich aus kriminellen EuropäerInnen formierte.¹⁷

Überwiegenden Bestand hatten jedoch die Benennungen und Zuordnungen um „Athingan(o)i“ und „(E)gyptoi“. „Athingan(o)i“ bedeutete „jene, die wir nicht berühren“ beziehungsweise „die Unberührbaren“, da man sowohl von den *Roma(nies)* Abstand nahm als auch sie zur restlichen Bevölkerung Distanz hielten. Daraus entwickelten sich später Bezeichnungen wie das tschechischsprachliche „c/Cikán“, slowakischsprachliche „c/Cigán“, deutschsprachliche „Zigeuner“, ungarischsprachliche „cigany“, russischsprachliche „cygan“, italienischsprachliche „Zingari“, französischsprachliche „Tsigane“, etc. Für die Entstehung von „(E)gyptoi“ gibt es mehrere Erklärungen: einerseits war die Bezeichnung „Ägypter“ im mittelalterlichen Europa eine willkürliche und allgemeine Benennung von fremden Bevölkerungen, andererseits gibt es Hinweise dass die *Roma(nies)* während ihrer Migration nach Europa an einem Ort an der adriatischen Küste, unter „Klein-Ägypten“ bekannt, verweilten und weiter, dass sich einige von ihnen selbst als Ägypter bezeichneten. In Ungarn, Rumänien und Russland wurden sie auch als „Volk des Pharaos“ bezeichnet.¹⁸ Aus

¹⁶ vgl. HANCOCK 2002: 29f

¹⁷ vgl. ebd.: 31

¹⁸ vgl. ebd.: 1f

„(E)gyptoi“ entwickelten sich später das englischsprachige „Gypsy“, französischsprachige „Gitan“, spanischsprachige „Gitano“, Sipsiwn, Ijito, Gjupci, Yftos etc.¹⁹ Den Einheimischen waren weder die Selbstbezeichnungen der *Roma(nies)*, noch ihre ursprüngliche Herkunft bekannt, von welcher die *Roma(nies)* anfangs zwar vereinzelt berichteten, die aber nie allgemein bekannt wurde: Indien. Erst viereinhalb Jahrhunderte später begannen europäische Forscher ihre Herkunft zu entdecken.²⁰

Als sich im südosteuropäischen Raum nach den frühen Kreuzzügen die technologisch wenig entwickelte Landwirtschaft zu einer Marktwirtschaft zu entwickeln begann, wurden die *Roma(nies)* vor allem in der Wallachai und Moldavien als handwerkliche Arbeiter eingebunden. Nachdem sie zuerst Beschäftigung bei feudalen Landbesitzern erhielten, wurden sie später direkt mit dem Landgut assoziiert, wodurch sie als eine Art Eigentum, als Geschenk und Bezahlung von einem Landbesitzer oder auch Kloster, zum anderen gereicht wurden. Der älteste erhaltene Beweis dieser Art der Tributzahlung datiert auf das Jahr 1350. Aufgrund strikter werdender Maßnahmen der Landbesitzer, AristokratInnen und Klöstern, um beispielsweise Versuche seitens *Roma(nies)* die Fürstentümer zu verlassen einzudämmen, zeichnete sich eine aufkommende direkte Versklavung der *Roma(nies)* ab. Während Sklavenbesitzer rechtlich abgesichert waren und Vollmacht über alle Aspekte ihres Lebens verfügten, barg ein Status als Sklave, Fremder oder „Nicht-Muslim“ kaum gesetzlichen Schutz. Nach der muslimischen Weltansicht war es legitim jeden eroberten „Nicht-Muslimen“ während der Besetzung des Byzantinischen Reiches als Eigentum zu behandeln.²¹

Im westeuropäischen Raum finden sich erst später Berichte um die Ankunft von *Roma(nies)*. Im deutschsprachigen Raum datieren erste Aussagen auf Chroniken von 1407, von 1418 im französischsprachigen und im Jahr 1425 im spanischen Raum. Nach Paris scheinen die ersten *Roma(nies)* am 17. August 1427 gekommen zu sein, denn von diesem Tag sind mehrere Chroniken erhalten, welche detailliert von der Ankunft einer zusammengedrängten Menschenmenge berichteten. Innerhalb der Stadt unerwünscht wurden sie dazu gezwungen sich außerhalb der Besatzungsmauer niederzulassen.²² Obwohl sich im westeuropäischen Raum keine direkte und jahrhundertelange Versklavung der *Roma(nies)* entwickelte, wurden nach ihrer Ankunft innerhalb kürzester Zeit eine Vielzahl an Gesetzen zur Regulierung ihrer Migration und zum

¹⁹ vgl. HÜBSCHMANNOVA 2003: 3

²⁰ vgl. HANCOCK 2002: 1f

²¹ vgl. ebd.: 17f

²² vgl. DREGNI 2008: 22f

Umgang mit ihnen erlassen. 1417 wurde im römisch-deutschen Kaiserreich das erste Gesetz gegen zum Nachteil der *Roma(nies)* aufgestellt, worauf drei Jahrhunderte lang weitere achtundvierzig davon folgten. 1427 erließ Frankreich Gesetze zu ihrer Vertreibung. 1682 versah Louis XIV männliche *Roma(nies)* mit einem lebenslangen Sklavenstatus, die Frauen wurden ausgepeitscht und aus dem Königreich verbannt. Später deportierte Frankreich sie in die afrikanischen Maghreb-Staaten, in den Senegal, nach Gambia und nach Louisiana der „Neuen Welt“.²³ 1568 verbannte Papst Pius V. die *Roma(nies)* aus dem römisch-deutschen Kaiserreich. 1633 deklarierte Philip IV. von Spanien dass *Roma(nies)* nicht existierten und es sich bei ihnen lediglich um SpanierInnen handelte, die eine künstliche Sprache erfunden hätten; er illegalisierte das Praktizieren ihrer Sprache und die Behauptung, ein *Rom(ani)* zu sein. 1783 orderte Kaiserin Maria Theresia in Ungarn dasselbe Gesetz an. 1721 befahl Kaiser Karl VI. die Ermordung aller in seinem Zuständigkeitsgebiet lebenden *Roma(nies)*. Alle, die Böhmen 1740 überquerten wurden hingerichtet, 1782 wurden 200 *Roma(nies)* gefoltert und des Kannibalismus angeklagt hingerichtet. Auch in Spanien, Ungarn und im kolonialen Brasilien war es illegal sich als den *Roma(nies)* angehörig zu bezeichnen oder *Romani/ Romanes* zu sprechen, während in England und Finnland sogar die Geburt als Angehörige(r) der *Roma(nies)* illegal war.²⁴

Im Laufe des achtzehnten Jahrhunderts verdichteten sich anlässlich aufklärerischer anthropologischer und linguistischer Forschung Hinweise darauf dass es sich bei der Sprache der *Roma(nies)* um eine aus Indien stammende, auf das Sanskrit zurückgehenden, handelt.²⁵ Aus diesen Entdeckungen wurde eine indische Herkunft der *Roma(nies)* abgeleitet - eine Verbindung zwischen Genetik und Sprache, die gegenwärtig keiner wissenschaftlichen Beweisführung mehr entsprechen würde. Daraus ergab sich eine Vielzahl neuer Fragen, deren Beantwortung bis dato nicht ausreichend geklärt und belegt werden konnte, und ein Forschungsfeld, das später als „Romani Studies“ benannt wurde: Falls sie aus Indien kamen, welche Absichten führten sie nach Europa? Warum und wann verließen sie Indien? Haben sie ein eigenes Heimatland und falls ja, leben dort noch weitere Angehörige dieser Gemeinschaft?²⁶ Eine erste auf dieser Entdeckung basierende akademische Hypothese war die Verbindung ihrer Armut, Erwerbstätigkeit im Dienstleistungs- und Unterhaltungssektor mit ihrer Lebensweise,

²³ vgl. ebd.: 24

²⁴ vgl. HANCOCK 2002: 32

²⁵ vgl. BOGDAL 2011: 9-18, 23

²⁶ vgl. HANCOCK 2002: 2-4

bevor sie ihre Heimat verließen: GRELLMANN schlug 1783 Angehörige der Shudra Kaste, der niedrigsten sozialen Schicht in Indien, als Vorfahren vor. 1830 publizierte der britische Arme-Offizier James Harriott Teile einer Geschichte, die er im „Persischen Buch der Könige“ (des Shah Nameh) entdeckte, geschrieben vom Poeten Firdausi im Elften Jahrhundert: die Geschichte bezieht sich auf einen im Fünfzehnten Jahrhundert stattfindenden Zwischenfall. Hierbei beschenkte der indische König Shankal seinen Schwiegersohn Bahram Gur, dem Shah von Persien, mit 12 000 Musikern. Ohne Zweifel handelt es sich hier um eine historische Begebenheit, da sie unabhängig von Firdausi von anderen Autoren widergegeben wurde. HARRIOTT schlug diese Musiker als Vorfahren der *Roma(nies)* vor, da sie ein Jahr später vom Persischen Shah fortgeschickt wurden und die Annahme ihrer Migration in den Westen entstand. Dieser Theorie wurde in der Forschung viel Beachtung geschenkt, da sie eine Erklärung bot, warum eine große Gruppe indischer Bevölkerungen, insbesondere Musiker, Indien verließen und weiter wanderten. HANCOCK widerlegte diese Theorie.²⁷

Aus diesen Untersuchungen ergaben sich unterschiedliche Tendenzen die sich im Laufe des Neunzehnten Jahrhunderts in der Ethnographie begegneten: während WissenschaftlerInnen, SchriftstellerInnen und BehördenvertreterInnen das Bild eines „parasitären und zivilisationsrestistenten Pariavolkes“ erzeugten, prägten RomantikerInnen ein neues, eigenes Genre, jenes der „Zigeunerromantik“, das schillernde, pittoreske oder auch unheimliche Bilder und Figuren hervorbrachte. Zuschreibungen einer besonderen Lebensweise, einer „Ursprünglichkeit“, Natürlichkeit, Unabhängigkeit und Freiheit wurden zum Gegenentwurf der bürgerlichen Industriegesellschaft stilisiert.²⁸

In der Mitte des Neunzehnten Jahrhunderts wirkten ökonomische und soziale Veränderungen auch in den Fürstentümern. Im Zuge der Industriellen Revolution, sowohl in Amerika als auch Südosteuropa, wurde Sklaverei immer mehr als inhuman, primitiv und unzeitgemäß betrachtet.²⁹ Obwohl es kaum möglich ist einen genauen Prozentanteil zu schätzen, gibt es Hinweise darauf, dass die Hälfte aller *Roma(nies)* versklavt wurde. Die andere Hälfte gelang es, in den europäischen Raum nach Westen zu migrieren. Auch während der fünfeinhalb Jahrhunderte andauernden Sklaverei

²⁷ vgl. ebd.: 4-6

²⁸ vgl. BOGDAL 2011: 9-18, 23

²⁹ vgl. HANCOCK 2002: 21-23

konnten immer wieder kleine Gruppen aus den Fürstentümern fliehen.³⁰ Währenddessen publizierte 1840 Augustus Pott ein zweibändiges Werk über die Sprache *Romanes/Romani*. Darin inkludiert war eine Kopie eines von Brockhaus erhaltenen Briefes, in welchem er eine Verbindung zwischen der Selbstbezeichnung „Rom“ und dem indischen Wort „Dom“ vorschlug. Die „Dom“ waren eine indische Bevölkerungsgruppe, welche Erwerbstätigkeiten im Dienstleistungsbereich ausübte, ebenso wie die *Roma(nies)* in Europa. Zu dieser Zeit wurde eine Bevölkerung im Mittleren Osten wahrgenommen, die ebenso wie die *Roma(nies)* eine indische Sprache praktizierten und sich selbst als „Dom/Domari“ bezeichneten. Dies schien Harriots Theorie zu bestätigen: hier könne es sich um die Nachfahren von Bahram Gurs Musiker handeln, die in Syrien, Jerusalem und im Jordan leben und sich noch mit dem ursprünglichen Namen bezeichnen. Später wurde eine dritte Bevölkerung zur Kenntnis genommen, die eine Sprache voller indischer Wörter praktizierte: in Armenien, die sich selbst „Lom“ nannten. Alle drei Gruppen, „Rom“, „Dom“ und „Lom“ wurden als „Zigeuner/Gypsies“ zusammenfassend formuliert und derselben Migration aus Indien zugeordnet. 1923 wurden diese Theorien im Detail von SAMPSON publiziert. Seiner Ansicht nach hätte der Auszug aus Indien als Gemeinschaft im Zehnten Jahrhundert stattgefunden. Persien durchquerend hätte sich die Gemeinschaft in drei Gruppen aufgespalten – die erste, *Dom*, wäre im Nahen Osten geblieben, die zweite, *Lom*, migrierte nach Armenien, und die dritte, *Rom*, zogen durch Anatolien westwärts nach Europa. Darüber hinaus war Sampson an der Beziehung zwischen dem *Romani/Romanes* und anderen indischen Sprachen interessiert und behauptete, sie hätte große Ähnlichkeit mit den nordindischen *Sindhi* oder *Multani*. 1927 behauptete der TURNER, dass *Romani/Romanes* eher zentralindischen Sprachen wie *Hindi* oder *Panjabi* ähnele. Nach HANCOCK zogen Sampson, Turner und ihnen folgende Theoretiker falsche Schlussfolgerungen, die heute wiederlegt sind. Nach gegenwärtigen Theorien gäbe es mehrere, den *Dom* ähnlichen Populationen im Mittleren Osten, einzelne Migrationen repräsentierend mit indischem Ursprung, die zu sehr unterschiedlichen Zeiten und unter sehr unterschiedlichen Bedingungen Indien verließen und nicht als den *Roma(nies)* ähnlicher betrachtet werden können als Gruppen die gegenwärtig in Indien leben, wie die *Panjabis* oder *Gujaratis*.³¹

Um die Jahrhundertwende setzte mit in geisteswissenschaftlicher Forschung gesammeltem ethnographischem Wissen über einzelne betroffene Bevölkerungsgruppen eine Phase mit weiteren Zuschreibungen ein, die unmittelbar auf staatliches Handeln

³⁰ vgl. ebd.: 26-29

³¹ vgl. HANCOCK 2002: 4-6

abzielte und den Nährboden für nationalsozialistische Horizonte bis zum Genozid der *Roma(nies)* weitgehend prägte: Verbrechens- und Rassentheorien degradierten sie mit naturwissenschaftlicher Autorität und verwandelten sie in „pathologische Asoziale und Arbeitsscheue“.³² Im französischsprachigen Raum etablierte sich die fremdbestimmte Bezeichnung und Kategorie „Gens du Voyage“ („Reisende“ beziehungsweise „Menschen der Reise“, in der Bedeutung der Reise als Heimat), die in „nomades“ und „forains industriels“ unterteilt wurden. Mit *nomades* waren die *Roma(nies)* gemeint, mit *forains* alle Nicht-*Roma(nies)*, welche dieselbe Lebens- und Erwerbstätigkeitsform praktizierten: HausiererInnen, TagelöhnerInnen, HandwerkerInnen, MitgliederInnen eines Wanderzirkus und BettlerInnen – mit dem Unterschied dass die *forains* beispielsweise das gesamte Jahr über einen oder mehrere Stände an Jahrmärkten besitzen und bewirtschafteten während die *nomades* eher kurzfristiger Beschäftigung an den Jahrmärkten nachgingen.³³ Diese Bezeichnungen und Kategorien sind von Diskursen um Mobilität und Sesshaftigkeit begleitet, die vorwiegend im französischsprachigen Raum Europas bis dato präsent sind. 1912 wurde nach detaillierter Bevölkerungszählung ein Gesetz erlassen, das alle in Frankreich ohne festen Wohnsitz reisenden Personen unabhängig ihrer Nationalitäten mit besonderen Regeln versah durch die sie verpflichtet waren, sich regelmäßig bei Polizeirevierern zu melden, sich mit „carnets anthropométriques/ collectifs/ de circulation“ („Fahrausweise“) auszustatten und sich ausschließlich auf speziell für sie reservierten Rastplätzen aufzuhalten. Diese beginnende Überwachungspolitik spitzte sich während dem Zweiten Weltkrieg zu, als Aufenthalts- und Reiseverbote erlassen wurden, sowie die Internierung in überwachte Camps mit prekären Lebensbedingungen. Der Gesetzeserlass erfuhr Reformen in den Jahren 1969 und 2000.³⁴ In der zweiten Hälfte des Zwanzigsten Jahrhunderts wurden die im französischsprachlichen Raum übliche Selbstbezeichnungen „Manouches“ (auch: „Manuš/ Manush“) mit der Bedeutung „Mensch“, neben „Sinti“ (auch: „Cinti/ Sinte/ Sintés“; Sg. m. „Sinto“, Pl. m. „Sinti“ und Sg. f. „Sintezza“), einer breiteren Öffentlichkeit bekannt. Die *Manouches* werden einerseits als dieselbe Gruppe der *Sinti*, im französischsprachigen Raum, bezeichnet, andererseits als eine ihrer Untergruppen. Zuvor waren diese Selbstbezeichnungen lediglich LinguistInnen, „RassenkundlerInnen“ und im Rahmen des

³² vgl. BOGDAL 2011: 9-18, 23

³³ vgl. WILLIAMS 2003: 89

³⁴ vgl. Gens du voyage: s'informer pour mieux comprendre. 6-13. URL:<http://www.tisse-metisse.org/modules/kameleon/upload/LivretGvoyage2011-JPG.pdf>. Zugriff: 15. 7. 2012

nationalsozialistischen Regimes angestellten Personal vertraut. Seit den neunziger Jahren des Zwanzigsten Jahrhunderts bewohnt eine weitere Gruppe den französischsprachigen Raum: osteuropäische *Roma* aus Rumänien, Bulgarien und dem ehemaligen Jugoslawien, die mit der Bezeichnung „Rom migrants“ versehen wurden.³⁵ Zuvor wurden *Roma(nies)* im französischsprachigen Raum als „Egyptiens“, „Bohémiens“, „Romanichels“, als auch gegenwärtig zeitweise umgangssprachlich mit „Gitan“ und mit wissenschaftlichen Bereich mit „Tsiganes/ Tziganes“ bezeichnet.

Bei den überwiegend in Frankreich und Deutschland lebenden *Manouches* und *Sinti* handelt es sich jeweils um die größten und am frühesten immigrierten Gruppen des westeuropäischen Raumes. Sie unterscheidet sich in ihren Sprachvarianten und Traditionen von den anderen Gruppen und erreichten den deutschsprachigen Raum im Fünfzehnten Jahrhundert, woher sie etwas später in den französischsprachigen Raum wandert. In Österreich wanderte der Großteil der *Sinti* erst gegen Ende des Neunzehnten Jahrhunderts aus den Gebieten der damaligen Österreichisch-Ungarischen Monarchie, vor allem aus Böhmen, Mähren und Süddeutschland ein und stellt eine kleinere Gruppe dar.³⁶ Mit der Selbstbezeichnung „Gad(sch)kene Sinti“ („Deutsche Sinti“) sind betroffene Bevölkerungen in Deutschland gemeint. Während eine weitere, kleinere Gruppe in Deutschland ebenfalls die zuvor lange Zeit im osteuropäischen Raum beheimateten *Roma* darstellen, fand ihre Migration nach Deutschland bereits um 1870 statt. In Österreich stellen die „Burgenland-Roma“ die größte und frühest immigrierte Gruppe dar. Ende des Fünfzehnten Jahrhunderts wanderten diese aus Zentralungarn ein und zeichnen sich durch starke Prägung der ungarischen Kultur aus. Der Großteil der österreichischen *Sinti* kam Ende des Neunzehnten Jahrhunderts aus den Gebieten der damaligen Österreichisch-Ungarischen Monarchie, überwiegend aus Böhmen und Mähren, einige wenige aus Süddeutschland. Weitere Gruppen in Österreich sind Untergruppen der osteuropäischen *Roma(nies)* mit Selbstbezeichnungen wie „Lovara“, „Kalderaš“, „Gurbet“ und „Arlije“.³⁷ Bis in die erste Hälfte des Zwanzigsten Jahrhunderts praktizierten diese Gruppen eine nomadische Lebens- und Wirtschaftsweise während der wärmeren Jahreszeiten und eine sesshafte im Winter. Ihre Wirtschaftsweise umfasste das Produzieren von metallischer Handarbeit, den

³⁵ vgl. Les réponses des Etats de l'Union européenne. URL: <http://www.senat.fr/rap/196-283/196-2831.html> Zugriff: 11.10.2012, Roms et discriminations: Du constat à la mise en oeuvre de solutions concertées. Guide Pratique 2011. 2-4. URL:

http://www.romeurope.org/IMG/pdf/GUIDE_ROMEUROPE_DEF-3-2.pdf Zugriff: 30.9.2012

³⁶ vgl. „Die Roma in Österreich“ Infoblatt der Servicestelle Politische Bildung Wien. 3f. URL: http://www.eduhi.at/dl/ib_roma.pdf. Zugriff: 1.9. 2012

³⁷ vgl. ebd.

Handel mit Gebrauchsgegenständen, Pferden und domestizierten Tieren, den Bereich der Unterhaltung, Musik und Handlesen, Wahrsagen und Heilen. Diese Tätigkeiten brachten wenig und unregelmäßiges Einkommen, wodurch sie meist in extremer Armut lebten, die sie oft zu Betteln und Diebstahl verleitete – Umstände, die von der sesshaften Bevölkerung überwiegend als „gemeinschaftsspezifisches inhärentes Böse“ statt als Ausdruck einer Not interpretiert wurde und nationalsozialistische Theorien schürte.³⁸ Während der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft waren die *Roma(nies)* Deutschlands und der von deutschen Truppen besetzten Gebiete Verfolgung und Mord mit dem Ziel der „Vernichtung“ ausgesetzt. Von den damals amtlich erfassten 40.000 deutschen und österreichischen *Roma(nies)* wurden bis Mai 1945 über 25.000 ermordet.³⁹ Diese Verfolgung mit dem Ziel der „planmäßigen und endgültigen Vernichtung“ traumatisierte Überlebende und wirkte sich auch auf die Angehörigen der nach 1945 geborenen Generation aus. Bis in die Siebziger Jahre wurde die Politik der Ausgrenzung und Gettoisierung fortgesetzt. Im deutschsprachigen Raum bildeten sich Bewegungen mit Bürgerrechtsforderungen gemeinsam mit dem Wiederaufleben um Debatten zu „Volksgruppen“, „Minderheiten“, der pejorativen Fremdbezeichnung „Zigeuner“ und des Bekanntwerdens von Selbstbezeichnungen. Bis zur Mitte des Zwanzigsten Jahrhunderts war in Deutschland und Österreich die Gemeinschaftsbezeichnung „Zigeuner“ gebräuchlich. Nach der Gründung erster Vereine zur Vertretung politischer und kultureller Interessen wurde die Gemeinschaft der *Roma(nies)* in Österreich 1993 mit der Bezeichnung „Roma und Sinti“ und in Deutschland 1998 mit der Bezeichnung „Sinti und Roma“ als „Volksgruppe“ beziehungsweise „nationale Minderheit“ definiert und gesetzlich anerkannt.⁴⁰

Alle existierenden Benennungen der unterschiedlichen Gruppen der *Roma(nies)* beinhalten Hinweise auf unterschiedliche Migrationswellen, Regionen, Sprachzweige, Berufe oder Religionszugehörigkeit. Ein weit verbreiteter geografischer Ansatz unterscheidet zwischen *Roma(nies)* in Ost- und Südeuropa, die sich wiederum in

³⁸ vgl. MARGALIT 2002: 3-7; HÜBSCHMANNNOVA 2003: 2

³⁹ siehe hierzu u.a. HANCOCK 2002: 34-53

⁴⁰ vgl. „Deutsche Sinti und Roma.“ URL:

http://www.bmi.bund.de/SharedDocs/Standardartikel/DE/Themen/MigrationIntegration/NatMinderheiten/Deutsche_Sinti_und_Roma.html. Zugriff: 15.10.2012; „Die Roma in Österreich“ Infoblatt der Servicestelle Politische Bildung Wien. URL: http://www.eduhi.at/dl/ib_roma.pdf. Zugriff: 1.9. 2012

unzählige Untergruppen gliedern und von denen viele in west- und nordeuropäischen Gebiete, sowie auch nach Amerika und Australien migrierten oder flüchteten.⁴¹

Sich aus dieser Auswahl an bisher genannten und diskutierten Bezeichnungen für angemessene zu entscheiden gestaltet sich als schwierig, da sich Diskurse um „(politisch) korrekte“ Termini einerseits lokal und gruppenintern unterscheiden, sowie andererseits im Laufe der Zeit einige Fremdbezeichnungen als Selbstbezeichnungen adaptiert wurden, und vice versa. HANCOCK plädiert für die Auflösung der Bezeichnung „Gypsy“: einerseits weil diese Bezeichnung auf einer fremdbestimmten, irrtümlich angenommenen Identität (Ägypter) basiere, die längst widerlegt wurde – andererseits weil, „Gypsy“ miteingeschlossen, ihre Synonyme in anderen Sprachen überwiegend negative Assoziationen erwecken. Weiter seien „Gypsy“ und „Zigeuner“ von vielen *Roma(nies)* selbst nicht besonders geschätzt.⁴² In diesem Zusammenhang kann auch die Initiative „Ich bin gegen das Wort Zigeuner!“ aus dem Jahr 2012 vom Wiener Lovara Harri Stojka, dem Verein Gypsy Music Association und Romano Centro erwähnt werden. Das Kollektiv ROMEUROPE empfiehlt, die Wahl der Bezeichnungen von der direkten Selbstbezeichnung der Angehörigen abhängig zu machen. Hierbei muss bewusst sein, dass sich dieselbe Person je nach Umständen und GesprächspartnerInnen selbst als beispielsweise *Gypsy*, *Manouche*, *Voyageur*, *Tsigane* oder *Gitan* bezeichnen kann. Darüber hinaus sollte keine Kategorisierung mittels dieser nie neutralen Termini erfolgen; sie geben weder Aufschluss über individuelle noch familiäre Situationen oder Handlungen der Person.⁴³

Vorliegende Arbeit ist sich der Forderung nach Auflösung der Begriffe „Zigeuner“ und „Gypsy“, sowie ihrer inhärenten pejorativen Haltung (als auch pejorativen Haltung außerhalb der Verwendung dieser Begriffe) bewusst und achtet auf eine neutrale Betrachtung der zu untersuchenden Phänomene, sowie die Verwendung der Begriffe unter Anführungszeichen. Die Formulierung „Roma(nies)“ wird verwendet, wenn keine eindeutige Selbstbezeichnungen bekannt oder die Gesamtheit aller relevanten Bevölkerungen gemeint sind.

⁴¹ vgl. GASPAR 2009: 28

⁴² vgl. HANCOCK 2002: xvii-xx

⁴³ vgl. Roms et discriminations: Du constat à la mise en oeuvre de solutions concertées. Guide Pratique 2011. 2-4. Online unter: http://www.romeurope.org/IMG/pdf/GUIDE_ROMEUROPE_DEF-3-2.pdf Zugriff: 30.9.2012

Von zeitgenössischer Relevanz ist es, zu verstehen, warum das Phänomen des „Antiziganismus“ existiert. Die *Roma(nies)* hatten nie einen Krieg begonnen, versuchten weder eine Regierung zu stürzen, noch waren sie jemals eine ökonomische oder politische Bedrohung.⁴⁴ Nach HANCOCK können beim Versuch die Gründe für die Vorurteile zu filtern folgende erwähnt werden: (1) die Assoziierung mit der islamischen Eroberung und Bedrohung des Christentums, (2) die Assoziierung von dunkler Hautfarbe mit Sünde, (3) das Misstrauen kreierende exklusive Wesen der *Romani*-Kultur, die intimere Kontakte mit Nicht-*Roma(nies)* für unangebracht hielt, (4) die Angst erweckende Praxis der Zukunftsdeutung, die eine Reaktion auf gesetzliche Einschränkungen und der Notwendigkeit zur Erwerbstätigkeit war, (5) die unangefochtene Funktion als Bevölkerung auf welche Vorstellungen der Mehrheitsbevölkerung von „Sitten“- und Gesetzeslosigkeit projiziert werden konnten und der Mehrheit dadurch ermöglichte ihre eigenen Grenzen zu definieren, (6) die Tatsache dass *Roma(nies)* weder über territoriale, militärische, politische oder ökonomische Stärke verfügten und infolgedessen ohne Gegenwehr ein leichtes Ziel als Sündenböcke waren und (7) die fremdbestimmte Repräsentation einer simpleren, freieren Lebensweise, die in einer immer komplexer und reglementierter werdenden Welt attraktiv wurde.⁴⁵

1.2. Musizieren zwischen Stereotypisierung und Realität

In welchen Beziehungen stehen die *Roma(nies)* mit musikalischen Praktiken? Wie bisher gezeigt, waren Fremdwahrnehmung und Umgang mit den *Roma(nies)* jahrhundertlang von einem Kontrast zwischen einer kontinuierlichen fremdbestimmten Repräsentation in unterschiedlichsten Diskursen und Medien wie Gemälden, Chroniken, Prosa und ihrerseits dem nahezu völligen Fehlen historischer Selbstzeugnisse beeinflusst. In Folge werden sowohl stereotype Darstellungen als Musizierende als auch Fragmente ihrer realen musikalischen Praktiken umrissen.

Stereotypisierende Tendenzen über das Medium Musik finden sich bereits im Siebzehnten Jahrhundert, als nach dem Dreißigjährigen Krieg die Vorstellung einer

⁴⁴ vgl. HANCOCK 2002: 32

⁴⁵ vgl. The Struggle for the Control of Identity. URL:

http://www.radoc.net/radoc.php?doc=art_d_identity&lang=en&articles=true. Zugriff: 27.10.2012

weiblichen *Romani* als unattraktiv, alt und der Zauberei mächtig unter Einfluss der spanischen Kultur Erweiterung fand: aus Miguel de Cervantes' Figur der „Perziosa“ seiner Novelle „La Gitanilla“ 1613 wurde ein populäres Motiv einer exotischen, jungen, attraktiven und verführerischen *Romani*-Frau, das nicht nur in der Literatur, sondern auch in Opern aufgegriffen wurde. Im deutschsprachigen Raum wurde „La Gitanilla“ als musikalisches Drama auf die Bühne gebracht und von Goethe in seiner Figur „Mignon“ in „Wilhelm Meister's Wanderjahre“ adaptiert.⁴⁶ Ihren Höhepunkt erreichten diese romantischen Elemente im Verlauf des Neunzehnten Jahrhunderts, als sich eine teilweise gegensätzliche Stereotypisierung der *Roma(nies)* abzeichnete: während WissenschaftlerInnen, SchriftstellerInnen und BehördenvertreterInnen das Bild eines „parasitären und zivilisationsrestistenten Pariavolkes“ erzeugten, formulierten sich die romantischen Elemente zu einem gesamten Genre, der „Zigeunerromantik“, das schillernde, pittoreske oder auch unheimliche Figuren hervorbrachte. Zuschreibungen einer besonderen Lebensweise, einer „Ursprünglichkeit“, Natürlichkeit, Unabhängigkeit und Freiheit wurden zum Gegenentwurf der bürgerlichen Industriegesellschaft stilisiert.⁴⁷ Hierzu ein Beispiel aus dem populären, anonymen Lied „Lustig ist das Zigeunerleben“ aus dem Elsass:

Lustig ist das Zigeunerleben,
Faria, faria, fum.
Brauchen dem Kaiser kein Zins zu geben,
Faria, faria, fum.
Lustig ist's im grünen Wald
wo des Zigeuners Aufenthalt
Faria, faria, faria, faria
Faria, faria, fum.

Auf dem Stroh und auf dem Heu
da machen wir uns ein großes Feu'r
blinzl uns nit als wie die Sonn'
so leben wir in Freud'und Wonn'

Sollt uns einmal der Hunger plagen,
Tun wir uns ein Hirschlein (auch: Wild) jagen:
Hirschlein nimm dich wohl in Acht,
Wenn des Jägers (auch: Zigeuners) Büchse kracht.

Sollt uns einmal der Durst sehr quälen,
Gehn wir hin zu Wasserquellen,
Trinken das Wasser wie Moselwein (auch: so klar und rein) ,
Meinen, es müßte Champagner sein.

⁴⁶ vgl. MARGALIT 2002: 10f

⁴⁷ vgl. BOGDAL 9-18, 23

Mädchen, willst du Tabak rauchen
brauchst dir keine Pfeif zu kaufen
dort in meinem Mantelsack
steckt eine Pfeif und Rauchtabak
(auch: Greif nur in die Tasch hinein
da wird Pfeif und Tabak sein)

Wenn uns tut der Beutel hexen,
lassen wir unsre Taler wechseln,
Wir treiben die Zigeunerkunst,
Da kommen die Taler wieder all zu uns.

Und wie ist´s gegangen und wie ist`s gewesen
lassen wir uns die Planeten lesen
Schaun uns die Weiber wohl in die Hand
wird der Planet schon werden erkannt

Wenn wir auch kein Federbett haben,
Tun wir uns ein Loch ausgraben,
Legen Moos und Reisig 'nein,
Das soll uns ein Federbett sein.

Manche haben blaue Augen
müssen eine Brille brauchen
wir mit unserm schwarzbraunen Gesicht
brauchen keine Brille nicht.⁴⁸

Als bekannte Komponisten und Musiktheoretiker sind Franz Liszt, Giuseppe Verdi, Johann Strauß, Johannes Brahms, Georges Bizet, Pablo Saraste, Maurice Ravel, Sergej Rachmaninov, Béla Bartók und Igor Strawinsky zu nennen.⁴⁹ Beispielsweise Robert Schumanns Orchesterballade op. 29.3 „Zigeunerleben“ 1840:

Im Schatten des Waldes, im Buchengezweig,
Da [regt sich's und raschelt's] und flüstert zugleich.
Es flackern die Flammen, es gaukelt der Schein
Um bunte Gestalten, um Laub und Gestein.

Das ist der Zigeuner bewegliche Schaar [sic!],
Mit blitzendem Aug' und mit wallendem Haar,
Gesäugt an des Niles geheiligter Flut,
Gebräunt von Hispaniens südlicher Glut.

Um's lodernde Feuer in schwellendem Grün,
Da lagern die Männer verwildert und kühn,
Da kauern die Weiber und rüsten das Mahl,

⁴⁸ vgl. <http://www.volksliederarchiv.de/text553.html> Zugriff: 1.11. 2012

⁴⁹ vgl. BAUMANN 2000: 155-167

Und füllen geschäftig den alten Pokal.

Und Sagen und Lieder ertönen im Rund,
Wie Spaniens Gärten so blühend und bunt,
Und magische Sprüche für Not und Gefahr
Verkündet die Alte der horchenden Schaar [sic!].

Schwarzäugige Mädchen beginnen den Tanz.
Da sprühen die Fackeln im rötlichen Glanz.
Heiß lockt die Gitarre, die Zimbel erklingt.
Wie wilder und wilder der Reigen sich schlingt.

Dann ruhn sie ermüdet von nächtlichen Reihn.
Es rauschen die Wipfel in Schlummer sie ein.
Und die aus der sonnigen Heimat verbannt,
sie schauen im Traum das gesegnete Land.

Doch wie nun im Osten der Morgen erwacht,
Verlöschen die schönen Gebilde der Nacht,
Laut scharret das Maultier bei Tagesbeginn,
Fort ziehn die Gestalten. -- Wer sagt dir, wohin?⁵⁰

Weiter zu nennen sind Romane wie Victor Hugos „Der Glöckner von Notre Dame“ 1831, Werke wie Guiseppe Verdis „Zigeunerchor“ aus der Oper „Der Troubadour“ 1853, George Bizets Oper „Carmen“ 1875 und Johann Strauss‘ Operette „Der Zigeunerbaron“ 1885. Elemente realer musikalischer Praktiken ungarischer *Roma(nies)* wurden bei Liszt, Haydn, Mozart, Beethoven, Ravel und Saraste zu Klischees verarbeitet.⁵¹ Bis ins Zwanzigste Jahrhundert unter dem Einfluss von Hermann Hesse, Otto Müller und Franz Lehar wurden romantisierte Motive in Zeitungsartikeln, Operetten und Bühnenstücken umgesetzt, beispielsweise Franz Lehars Operette „Zigeunerliebe“ 1910 und Emmerich Kálmán Operette „Die Csárdásfürstin“ 1934.⁵²

Mit Betrachtung ihrer realen musikalischen Praktiken stellte sich oft die Frage nach der Existenz „eigener“ musikalischer Traditionen oder der Adaptierung bereits existierender musikalischer Traditionen der jeweils sie umgebenden Bevölkerungen. Bisher konnte bei allen Bevölkerungen der *Roma(nies)* eine Integration von musikalischen Elementen der Musiken Einheimischer in ihre jeweils eigenen musikalischen Traditionen

⁵⁰ „Zigeunerleben“. http://www.recmusic.org/lieder/get_text.html?TextId=6006. Zugriff: 1.11.2012

⁵¹ vgl. AWOSUSI 1997: 105, 148

⁵² vgl. MARGALIT 2002: 21f

beobachtet werden.⁵³ Dem westlichen Weltbild als „Tradition“ entsprechende musikalische Praktiken wurden im osteuropäischen, vorwiegend in Ungarn, und iberischen Raum, vorwiegend in Spanien, konstatiert.

Erstere wurden als „Verbunkos“, „Csárdás“ und „Zigeunermusik“ benannt. Ihr musikalisches Grundmaterial bildete sich aus Liedern ungarischer Landwirte und Hirten, sowie Tänzen zur militärischen Anwerbung von Rekruten. Ihre Instrumentalbesetzung bestand aus dem Zymbal, ein gezupftes Lauteninstrument und später die europäische Fidel und Geige. Eine erste umfassender besetzte Kapelle entstand um 1770 mit Geige, Kontra, Zymbal und Bass. Ihr Stil charakterisierte sich über eine Bandbreite an Variationen, Improvisationen und einer speziellen Färbung durch rhythmisch-melodische Wendungen. Einflüsse wurden aus der ungarischen Musik (Lieder, darunter Kurutzenlieder, und Tänze), türkischen Musik (in Färbung und Instrumentierung) und westlicher Kunstmusik (Wiener Klassik) gesehen.⁵⁴ Nach der schrittweisen Abschaffung der Versklavung der *Roma(nies)* im östlichen Europa um 1855 verbreiteten sich diese musikalischen Elemente ins westliche Europa. Nach der russischen Revolution von 1917 fanden sie Einzug in die „cabarets parisiens“.

Die Eigenheiten jener musikalischen Elemente wie instrumentale Virtuosität, emotionale Ausdruckskraft und Improvisation finden sich in jeder musikalischen Tradition bei Bevölkerungen der *Roma(nies)* wieder, so auch im *Sinti – Jazz – Manouche*.⁵⁵

Zweitere wurden als „Flamenco“ benannt. Er formierte sich aus byzantinischer Liturgie der Urkirche Spaniens, maurischen und mozarabischen Gesängen, jüdische Synagogenliedern, altiberische andalusische Musik und dem „cante gitano“, der Lieder und Tänze der iberischen *Roma(nies)*, der *Calé*.⁵⁶ In Andalusien wurden die Gitarre als Instrument und die spanische Sprache übernommen.

Bei den größten Gruppen der *Roma(nies)* im deutsch- und französischsprachigen Raum (*Sinti* und *Manouches*) sei das Musizieren vorwiegend und lange eine Form der Erwerbstätigkeit gewesen, ein Beruf unter vielen. Um mit dem Musizieren ihr

⁵³ vgl. http://biblio.vincennes.fr/portail/decouvrir/a_decouvrir/iso_album/le_jazz_manouche-version_portail.pdf Zugriff: 20.12. 2012, S. 6

⁵⁴ vgl. Awosusi 1996: 13-15

⁵⁵ vgl. http://biblio.vincennes.fr/portail/decouvrir/a_decouvrir/iso_album/le_jazz_manouche-version_portail.pdf Zugriff: 20.12. 2012, S. 6

⁵⁶ vgl. Awosusi 1998: 8f

Einkommen zu erzielen, richteten sie sich nach den Wünschen ihres Publikums. Die Fähigkeiten zur Improvisation, auf Nachfrage aus einem Repertoire schöpfen zu können und mit Virtuosität zu beeindrucken waren unerlässlich.

Im französischsprachigen Raum des Neunzehnten und frühen Zwanzigsten Jahrhundert umfasste ihr Repertoire Adaptionen von Ouvertüren beliebter Opern und Operetten, Musettes und Chansons, Darbietungen aus den „café-conc“ („Cafés concerts“) und Cabarets. Die Cafés concerts entstanden durch Differenzierungsprozesse innerhalb der Bourgeoisie und boten Unterhaltung sowohl für das Mittel- als auch Kleinbürgertum. Sie waren weder klassische Cafés, noch explizite Konzertsäle - eher eine Art Varieté mit gastronomischer Betreuung und Bühne. Die Vorstellungen waren kostenlos während der Hauptumsatz durch kulinarischen Konsum erzielt wurde. Demnach mussten die Darbietenden ihr Publikum zum Konsumieren animieren. Dominierende Inszenierungsformen reichten von erotischen Tänzen wie dem Cancan, Chahut und der Quadrille naturaliste bis zu satirischen Liedern. Einige der Manouches und Sinti fanden auch Engagements in Musette-Orchestern oder in Begleitorchestern von Chansoniers, und steuerten nicht selten erfolgreiche Kompositionen zu deren Programm bei. Vergleichbares gilt für die Gitans, in Südfrankreich, aber auch im Großraum Paris, von Spanien aus eingewandert und deshalb mit großer musikalischer Affinität zum Flamenco, die aber auch die musikalischen Einflüsse ihrer neuen französischen Heimat aufnahmen.⁵⁷

Im deutschsprachigen Raum umfasste ihr Repertoire vorwiegend Lieder in *Romani/ Romanes*, wie Spott-, Trink- und Liebeslieder, Kinderreime, vereinzelt auch Todesklagen, sowie instrumentale Fest- und Tanzmusik osteuropäischer Herkunft der auf dem Balkan, der Ukraine und in Russland lebenden *Roma(nies)*. Der weitaus überwiegende Teil dieser Anleihen entstammt ungarischen Musikpraktiken (Hauptform: der Csárdás-Tanz). Weiter wurden erfolgreiche Operetten- und Schlagermelodien interpretiert, beispielsweise von Franz Lehar („Dein ist mein ganzes Herz“ aus der Operette „Das Land des Lächelns“, 1929) oder dem Komponisten Peter Kreuder („Was du mir erzählt hast von Liebe und Treu“), der u.a. Filmmusiken für Zarah Leander schrieb. Ebenso wie im französischsprachigen Raum waren Darbietungen in Gasthäusern („Ständeln“) mit der Absicht populäres Repertoire wiederzugeben ihre Haupteinnahmequelle.⁵⁸

⁵⁷ vgl. WILLIAMS 2010: 227-229

⁵⁸ vgl. AWOSUSI 1997: 101f

Vor dem Zweiten Weltkrieg gab es noch keine festen, engagierbaren Formationen. Der traditionelle Standplatz war oft der Ort des musikalischen Austausches der Musiker; neue Stücke, die man gehört und nachgespielt oder selbst komponiert hatte, wurden vorgestellt, gemeinsam eingeübt und so weitergereicht (rein auditiv, mithin ohne Notenblätter, denn die wenigsten Musiker hatten Notenkenntnisse – was im Übrigen auch heute noch überwiegend der Fall ist): der Standplatz als eine Art musikalische Relaisstation, die ihre nicht unmaßgebliche Bedeutung für die Entwicklung des musikalischen Fundus jener *Roma(nies)* hatte.⁵⁹

⁵⁹ vgl. ebd.: 104-106

2. Eine Musik

Auf welche Weise, von wem, an welchen Orten und zu welchen Zeiten werden *Jazz Manouche* und *Swing Gitan*, *Swing Manouche* und *Jazz Gitan*, *Jazz Musette* und *Swing Tzigane*, *Jazz à la Française*, *Jazz parisien à cordes*, *Jazz des caravanes*, *La Musique de Django*, sowie *Gypsy Jazz*, *Gypsy Swing*, *Hot Club Music*, *Parisian Jazz*, *French Jazz*, *The Music of Django Reinhardt* als auch *Sinti Jazz*, *Musik Deutscher „Zigeuner“* und *„Zigeunerjazz“* praktiziert? Vorliegender Abschnitt arbeitet soziomusikalische und stilistische Elemente in Verbindung zu relevanten französisch- und deutschsprachigen Räumen, zum Jazz, Swing und zur Musette, zu Saiteninstrumenten und Wohnwägen („cordes“ und „caravans“), zum Hot Club und zur Person „Django“ Reinhardt heraus.

In diesem Kontext lassen sich familiäre, musikalische und lokale Kreise, sowie Generationen von Musikern erkennen. Nach ihren jeweiligen Lebensdaten beziehungsweise als stilprägend betrachteten musikalischen Beiträgen können aus gegenwärtiger Perspektive vier Generationen formuliert werden. Wie bei TUZET, DREGNI und CHESTER ersichtlich sind deren Zeiträume und Mitwirkende nicht ausnahmslos ident bestimmbar. Folgende Aufstellungen und Betrachtungen erheben keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern sollen die Bandbreite familiärer, zeitlicher und lokaler Verknüpfungen der „dramatis personae“ erahnbar werden lassen.

TUZET formuliert vier Generationen exklusive der zeitgenössischen Generation Jean-Baptiste „Django“ Reinhardts und nennt von den Fünfziger bis Sechziger Jahren Henri Crolla, Jacques „Montagne“ Mala, Paul „Tchan Tchou“ Vidal, Francis-Alfred Moerman, René „Néné“ Mailhes, Étienne „Patotte“ Bousquet, Marcel Bianchi, Paul Pata, Jean Bonal, Philippe Nedjar; von den Siebziger bis Achtziger Jahren **Patrick Saussois**, **Raphaël Faÿs**, Tchavolo und Dorado Schmitt, Maurice „Gros Chien“ Ferret, **Christian Escoudé**, **Jacques „Mondine“ Garcia**, **Joseph „Ninine“ Garcia**, **Franz „Schnuckenack“ Reinhardt**, Jon Larsen, Marcel Campion, Mandino Reinhardt, Serge Camps, Laurent Bajata, Marc Fossat, Fapy Lafertin, Koen de Cauter; von den Neunziger Jahren bis zur Jahrtausendwende **Biréli Lagrène**, **Isaac „Stochelo“ Rosenberg**, **Angelo Debarre**, Patrick „Romane“ Leguidecoq, Rodolphe Raffalli, Serge Krief, Christophe Lartilleux, Moreno, Titi Demeter, John Jorgenson, und als Generation des Einundzwanzigsten Jahrhunderts **Joseph „Jimmy“ Rosenberg**, Richard Manetti,

Andreas Öberg, Samson Schmitt, Chriss Champion, Steeve Laffont, Yorgui Loeffler, **Thomas Dutronc**, Rocky Gresset „Falone“, Adrien Moignard, Noé Reinhardt, Sébastien Giniaux, Pierre „Kamlo“ Barré, Daniel Givone, Joscho Stephan, Dino Mehrstein, Jacopo Martini, Ritary Gaguenetti, Frédéric Belinsky, Macho Winterstein, Sammy Daussat, Philippe „Douodou“ Cuillerier, Dany Bittel, Emmanuel Kassimo, Paulus Schäfer, Stéphane Sanserverino, Lemmy Constantine.⁶⁰

Im Gegensatz zu TUZET inkludieren DREGNI und CHESTER in ihrer Vierteilung die zeitgenössische Generation Jean-Baptiste „Django“ Reinhardts als erste beziehungsweise „founding“ Generation. DREGNI unterscheidet zwischen den Zeiträumen der Zwanziger bis Fünfziger Jahren, Fünfziger bis Siebziger Jahren, Siebziger bis Neunziger Jahren und Neunziger bis dato. Zur „founding generation“ der Zwanziger bis Fünfziger Jahre zählt DREGNI Jean „Poulette“ Castro, Mattéo Garcia, Auguste „Gusti“ Malha, Vétese Guérino, **Jean-Baptiste „Django“ Reinhardt, Stéphane Grappelli, Joseph „Nin-Nin“ Reinhardt, Jean-Joseph aka Pierre „Baro“ Ferret, Étienne „Sarane“ Ferret, Jean aka Pierre „Mat(e)lo“ Ferret, Charles-Allain aka René/ Auguste „Challain“ Ferret, Eugène Vées, Louis „Vivian“ Villerstein, Henri Crolla, Marcel Bianchi, Joseph Sollero, Joseph Gustave „Tatave“ Viseur, Georges „Jo“ Privat, Jacques „Montagne“ Mailhes, Léo Slab (geboren Slabiak), Antonio „Tony“ Muréna, René „Didi“ Duprat, Jacques „Piton“ Reinhardt, Henri „Piotto“ Limberger, Alfred „Latcheben“ Grünholz, Eddie „Bamboula“ Ferret. Zur zweiten Generation aus den Fünfziger bis Siebziger Jahren zählt er Jacques „Montagne“ Mala, **Franz „Schnuckenack“ Reinhardt**, Savé Schumacher-Racine, Étienne „Patotte“ Bousquet, Gérard Cardi, Paul „Tchan Rchou“ Vidal, **Henri „Lousson“ Baumgartner-Reinhardt**, Paul Pata, Maurice „Gros Chien“ Ferret, Joseph „Babagne“ Pouville, René „Néné“ Mailhes, Laro Sorello, **Jean-Jacques „Babik“ Reinhardt, Christian Escoudé**, Jacques Mailhes, Jean „Cérani“ Mailhes, Chatou Garcia, **Jacques „Mondine“ Garcia**, Spatzo Adel, Jozef „Wasso“ Grünholz, Francis-Alfred Moerman. Zur dritten Generation aus den Siebziger bis Neunziger Jahren zählt er Fapy Lafertin, Koen De Cauter, **Häns’che Weiss**, Louis Faÿs, Titi Winterstein, Lulu Reinhardt, Michel „Sarane“ Ferret, **Jean-Jacques „Boulou“ Ferré, Élié „(H)élios“ Ferré, Paul „Challain“ Ferret**, Jeannot „Titote“ Malla, Coco Reinhardt, Samson Reinhardt, Marcel Loeffler, Tchavolo und Dorado Schmitt, Mandino Reinhardt, Titi Bamberger, Mito Loeffler, Martin Weiss,**

⁶⁰ vgl. TUZET 2011: 43

Zipflo Reinhardt, Mike Reinhardt, Didier Roussin, Dominique Cravic, **Patrick Saussois**. Zur vierten Generation aus den Neunziger Jahren bis dato nennt er **Raphaël Faÿs, Biréli Lagrène, Isaac „Stochelo“ Rosenberg, Joseph „Ninine“ Garcia**, Angelo Debarre, Rodolphe Raffalli, Patrick „Romane“ Leguidecoq, Moréno Winterstein, Macho Winterstein, Stéphane „Tchocolo“ Winterstein, Serge Krief, Christophe Lartilleux, Florin Nicolsecu, Lollo Meier, Paulus Schäfer, Jean-Yves Dubaton, Jean-Claude Laudet, Jean-Philippe Watremez, **Joseph „Jimmy“ Rosenberg**, Sammy Dausat, Pierre „Kamlo“ Barré, Samson Schmitt, Ritary Gaguenetti, Joscho Stephan, Titi Demeter, Yorgui Loeffler, Dino Mehrstein, Eddy Waeldo, Wawau Adler, Frédéric Belinsky, Noé Reinhardt, Steeve Laffont, Christian „Syntax“ Windrestein, Dallas Baumgartner, **David Reinhardt**, Richard Manetti, Rocky „Falone“ Gresset, **Mundine Garcia**, Simba Baumgartner, Lévis Adel.⁶¹

Hier lassen sich verwandtschaftliche Verbindungen zwischen den Familien **Reinhardt, Ferret/ Ferré, Garcia**, Rosenberg, Schmitt, Mailhes, Adel, Winterstein und Loeffler konstatieren. In Folge wird aus jeder Generation exemplarisch auf Mitglieder der Familien Reinhardt, Ferret/ Ferré, Garcia und Rosenberg, sowie vereinzelte andere Musiker eingegangen.⁶² Aus ihren skizzierten Biographien sollen reziproke und jeweils zeitgenössische Einflüsse, sowie generelle Verbindungen verdeutlicht werden.

2.1. Erste Generation

Aus der ersten Generation an Musikern wird aus der Familie Reinhardt auf Jean-Baptiste „Django“ Reinhardt, Joseph „Nin-Nin“ Reinhardt und Henri „Lousson“ Baumgartner-Reinhardt eingegangen. Des Weiteren auf Stéphane Grappelli und aus der Familie Ferret/ Ferré auf Jean-Joseph aka Pierre „Baro“ Ferret, Étienne „Sarane“ Ferret, Charles-Allain aka René/ Auguste „Challain“ Ferret und Jean aka Pierre „Mat(e)lo“ Ferret.

⁶¹ vgl. DREGNI 2008: viiii-xii

⁶² siehe zur Übersicht Appendix Tabelle 2 Musikergenerationen und –familien

2.1.1. „Django“ Reinhardt

Jean-Baptiste „Django“ Reinhardt, in einigen Quellen auch „Jean „Django“ Reinhardt“, wurde am 23. Jänner 1910 im Wohnwagen seiner Eltern im belgischen Liberchies der Provinz Hainaut geboren. Die Familien seiner Eltern Laurence „Negros“ Reinhardt und Jean-Baptiste/Eugène Weiss bezeichneten sich als Angehörige der *Manouches*. Mit „Jean-Baptiste“ verfügte er über den gesetzlich vorgeschriebenen konventionellen Vornamen, während es sich bei „Django“ um seinen Rufnamen handelte. Die meisten *Roma(nies)* bekommen einen Rufnamen in *Romani/ Romanes* – damals üblich waren Benennungen nach Tier- oder Blumenarten, wie Bero (Bär), Niglo (Igel) und Fayola (Veilchen), so war „Django“ in der Bedeutung von „ich erwache“ außergewöhnlich. Zwei Jahre später, 1912, wurde sein Bruder, Joseph „Nin-Nin“ Reinhardt und schließlich seine Schwester Sara „Tsanga“ Reinhardt geboren. Nach DREGNI kann die Familie Reinhardt bis ins Achtzehnte Jahrhundert nachgewiesen werden: polizeiliche Berichte erwähnen eine „Wanderung“ der Familie durch das Rheintal in Richtung Schweiz, um 1870 einen längeren Aufenthalt im damals deutschen Straßburg und später eine Übersiedlung nach Frankreich.⁶³ Der Wohnwagen seiner Eltern war zu einer Miniaturbühne umgebaut, auf dem sein Vater Jean-Baptiste/Eugène Weiss im Rahmen von Jahr- und Flohmärkten auf der Violine, dem Zymbal und der Gitarre performte, während seine Mutter Laurence „Negros“ Reinhardt für die Performance tanzte und Geldspenden einsammelte. Neben dem Musizieren versuchte sich Weiss als Korbflechter, Pferdehändler, Reparatteur und Jongleur. 1915 vollzog sich die Trennung zwischen Reinhardts Eltern. Laurence „Negros“ reiste mit ihren Kindern durch Frankreich und Italien bis Nordafrika. Vom Ersten Weltkrieg blieben Laurence „Negros“, Jean-Baptiste „Django“ und Joseph „Nin-Nin“ Reinhardt weitgehend unbeeinflusst. Gegen 1920 kehrten sie nach Frankreich zurück und stationierten ihren Wohnwagen am Rande von Paris bei „La Porte de Choisy“, entlang des Flusses Bièvre. Dort befand sich ein mit Bauverbot belegter, baumfreier Bereich, der „la zone“, in Anlehnung an „la zone périphérique“, oder „fortif“ nach der (ehemaligen) „zone militaire fortifiée“ genannt wurde. Dieser Bereich wurde Depot für Haushaltsabfälle der PariserInnen, aber auch provisorischer, von den Behörden genehmigter Aufenthaltsort der „Gens du Voyage“.⁶⁴ Reinhardt erhielt keine schulische Ausbildung, blieb zum größten Teil Analphabet und notenunkundig. Demzufolge verfügten seine Biographen

⁶³ <http://home.arcor.de/ccyrny/djangology/bio.html> Zugriff: 15.11. 2012

⁶⁴ vgl. TUZET 2011: 14-29; DREGNI 2008: 3, 12-20

kaum über schriftlichen Nachlass und konnten lediglich auf Memoiren einiger Zeitgenossen, Material aus einem breiter gefassteren historischen Kontext, aber auch auf mehr als neunhundert Tonaufnahmen seiner Musik zurückgreifen.⁶⁵

2.1.1.1. Banjo-Periode: „valse und bals musettes“

Zu Beginn der Zwanziger Jahre erhielt Reinhardt ein sechssaitiges Banjo, das wie eine Gitarre gestimmt war. Viele Bewohner der „zone“ versuchten als Musizierende ein Einkommen zu erlangen. Wie bereits im vorigen Abschnitt erwähnt, waren Fähigkeiten zur Improvisation, auf Nachfrage aus einem Repertoire schöpfen zu können und mit Virtuosität zu beeindrucken unerlässlich um den Wünschen ihres Publikums auf der Straße, in Bistros, Cafés und Restaurants nachkommen zu können. Gebräuchliche Instrumente waren Violinen, Akkordeons, Banjos, Gitarren, Bandurrias und Zymbals. Ihr Repertoire umfasste Adaptionen von Ouvertüren beliebter Opern und Operetten, Valses und Bals Musettes, Chansons, Darbietungen aus den „caf-conc“ („Cafés concerts“) und Cabarets, sowie Java, Tangos, Mazurkas, Paso Dobles und frühe Cakewalks.⁶⁶ Reinhardt strebte danach, sich den Akkordeonisten auf seinem Banjo anzuschließen und fiel als „Wunderkind mit außergewöhnlicher autodidaktischer musikalischer Begabung“ auf. In den Bistros um „La Porte d’Italie“ und „La Porte de Kremlin-Bicêtre“ bemerkte ihn der italienische Akkordeonist Vétèse Guérino und engagierte Reinhardt als seinen Begleiter. Es ergaben sich weitere Kooperationen mit dem Akkordeonisten Jean Vaissade, dem Banjoist Auguste „Gusti“ Malha, der Reinhardt bei der Verbesserung seiner Spieltechnik unterstützte und dem Bandurrist Jean „Poulette“ Castro, der ihn in der Benutzung des Plektrons unterrichtete. Mit zunehmendem Erfolg als Begleitinstrumentalist verlagerten sich Reinhardts Darbietungsorte von der Umgebung seines Wohnortes weiter ins Stadtzentrum. Er begann eigene Kompositionen zu verfassen, darunter „Chez Jacquet“ und „Gagoug“. Um 1928 nahm er im Alter von 18 Jahren und in Begleitung mit Vaissade seine erste Schallplatte auf. Im selben Jahr bot ihm Jack Hylton eine vertragliche Anstellung in seinem englischen Orchester an, nachdem er ihn in der Bar „La Java“ im Rahmen einer Tanzveranstaltung erlebte.⁶⁷

⁶⁵ vgl. GIVAN 2010: 1

⁶⁶ vgl. WILLIAMS 2010: 227-229

⁶⁷ vgl. TUZET 2011: 14-20

2.1.1.2. Erste Periode: Quintette du Hot Club de France und Stéphane Grappelli

„What was unusual about Django was that he couldn't play out of tune or stumble in any way. Music came naturally to him. The right notes and the right chords seemed to fall beneath his fingers in a perfectly natural way.“⁶⁸

Als Reinhardt am selben Abend von „La Java“ in seinen Wohnwagen zurückkehrte ereignete sich ein paar Stunden später ein folgenreicher Unfall: sein Wohnwagen ging in Flammen auf und Reinhardt erlitt Verbrennungen dritten Grades an seinem rechten Bein und seiner linken Hand, der für die Praxis von Chordophonen essentiellen Griffhand. Über das Entstehen des Feuers gibt es beispielsweise die Theorie, Zelluoid-Blumen hätten durch eine umgefallene Kerze zu brennen begonnen. Es folgte ein mehrere Monate andauernder Krankenhausaufenthalt während dem sowohl die Rettung seines Beines als auch die Aussicht auf die Funktionsfähigkeit seiner linken Hand ungesichert waren. Nach über einem Jahr stellte sich heraus dass sein Ringfinger und kleiner Finger irreversibel ersteift waren. Entgegen aller ärztlichen Prophezeihungen begann Reinhardt jedoch, sich die Verwendung seiner Griffhand wieder beizubringen. Hierbei verwendete er seine atrophen Finger auf einer Gitarre als eine Art Kapodaster. Bei diesem handelt es sich für gewöhnlich um einen Gegenstand der zwischen zwei Bundstäben um den Hals eines Chordophones gespannt wird. Der ausgeübte Druck verkürzt die Schwinglänge der Saiten um den Klang zu erhöhen. Spieltechnisch nutzbar bleibt die Saitenlänge zwischen dem korpusseitigen Bund und dem Steg. Dadurch konnte Reinhardt eine Fülle an Barré-Akkorden realisieren. Hierbei handelt es sich grundsätzlich um eine kompliziertere Spieltechnik, da für einen sauberen Ton ein gleichmäßiger Druck auf die Saiten ausgeübt werden muss.⁶⁹ Somit entwickelte Reinhardt eine bis dahin völlig neue Grifftechnik mit Single-Note-Lines hohen Tempos, in Vorliebe für Moll-Akkorde.⁷⁰

Bei einem Aufenthalt in Toulon lernte Reinhardt den Maler und Humanisten Émile Savitry aus Nizza kennen, der ihn auf die ersten Schallplatten Louis Armstrongs und Duke Ellingtons aufmerksam machte. Zu dieser Zeit erlebte der Jazz in Paris seinen Höhepunkt. Zwar beherbergte Paris bereits zuvor musizierende Afroamerikanische MusikerInnen, von klassischen SolistInnen über Ragtime-Ensembles, doch erst mit

⁶⁸ <http://www.paulvernonchester.com/DjangoTheGypsy.htm> Zugriff: 16.11.2012

⁶⁹ vgl. TUZET 2011: 22

⁷⁰ <http://home.arcor.de/ccyrny/djangology/bio.html> Zugriff: 15.11.2012

Duke Ellingtons Performances, amerikanischen Filmen, sowie Erneuerung bei der Herstellung von Schallplatten als auch Veränderungen in der Schallplattenindustrie stieg seine Popularität.⁷¹ Als die USA dem Ersten Weltkrieg beitrug, siedelten US-amerikanische Soldaten auf französischem Boden und beschleunigten den Einfluss amerikanischer Kultur auf den Alltag Frankreichs.⁷² Die Musik Armstrongs und Ellingtons erweckte bei Reinhardt große Begeisterung und Bewunderung. Es ergab sich eine Kooperation mit dem Akkordeonisten Louis Vola an der Côte d’Azur, die Reinhardt als Gelegenheit nutzte, mit dem Jazz zu experimentieren. Die Besetzung umfasste neben Vola und Reinhardt auch Joseph „Nin-Nin“ oder Roger Chaput an der Rhythmus-Gitarre, Jean-Jean und Rumolino am Saxophon, Léon Ferreri an der Violine, Marco am Piano und Bart Curtiss am Schlagzeug.⁷³ Neben Aufnahmen von Louis Armstrong und Duke Ellington hörte Reinhardt Coleman Hawkins und Eddie South, und versuchte sie bestmöglich zu imitieren.⁷⁴ Als zeitgenössisches institutionales Zentrum von Freunden und Förderern des Jazz bildete sich in Paris 1932 der „Hot Club de France“ („Vereinigung der Liebhaber des authentischen Jazz“). Gegründet um die einflussreichen Jazz-Schriftsteller und Produzenten Hugues Panassié und Charles Delaunay, bestand seine ursprüngliche Aufgabe darin, den Afroamerikanischen Jazz zu unterstützen und zu popularisieren. Doch bald wurden sie auch Förderer von einheimischen Talenten.⁷⁵ Vor allem bei StudentInnen erreichte der Jazz starke Begeisterung, die wiederum MusikerInnen ermutigten, dem Hot Club de France beizutreten. Unter dem Studenten Pierre Noury wurde Reinhardt für Konzerte und Tonaufnahmen angeworben. Zu diesem Anlass begab sich Reinhardt auf die Suche nach einem Violinisten außerhalb der zeitgenössischen Musikpraxis von *Roma(nies)* um mit ihm den aus Amerika kommenden Hot Jazz mit impressionistischen Elementen der europäischen Kunstmusik zu verbinden und in der Idiomatik des Hot Jazz improvisieren zu können. Stéphane Grappelli erfüllte alle diese Voraussetzungen.⁷⁶

„My life started when I met Django [...] Before him, I was a musician playing here, playing there, but I realized when I was with Django, we can produce something not ordinary.“⁷⁷

⁷¹ vgl. TUZET 2011: 14

⁷² vgl. GIVAN 2010: 2f

⁷³ vgl. <http://home.arcor.de/ccyrny/djangology/bio.html> Zugriff: 15.11.2012

⁷⁴ vgl. DREGNI 2008: 10

⁷⁵ vgl. GIVAN 2010: 3

⁷⁶ vgl. AWOSUSI 1997: 85-88

⁷⁷ The Improviser. Part 2 - The Hot Club Years. URL:

http://www.adventuresinmusic.biz/Archives/Music_Makers/Grappelli2.htm. Zugriff: 20.11.2012

Trotz ihrer unterschiedlichen Persönlichkeiten entwickelte sich zwischen Grappelli und Reinhardt eine enge, inspirative Freundschaft.⁷⁸ Geboren 1908 in Paris und verstorben 1997, verbrachte Grappelli bis 1919 aufgrund des Todes seiner französischen Mutter Anna Emilie Hancoque die meiste Zeit seiner Kindheit in einem Waisenhaus. Sein Vater, Ernesto Grappelli, nahm ihn von 1919 bis 1923 bei sich auf. Im Alter von 12 Jahren erhielt er von ihm seine erste Geige. Ob er zu dieser Zeit Autodidakt war oder Unterricht erhielt ist nicht eindeutig überliefert. Nachweisbar ist, dass er Violinisten auf der Straße und in Lokalen beobachtete, wo er bald selbst zu musizieren begann. Von 1921 bis 1924 belegte er am Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris Harmonielehre, Gehörbildung und Solmisation. 1922 erlernte er autodidaktisch das Klavierspiel und acht Jahre später das Saxophonspiel. Ab 1914 verdiente er seinen eigenen Lebensunterhalt als Geiger in einem Klavierquintett, das Stummfilme mit Werken Vivaldis, Mozarts, Schumanns, populären Schlagerliedern und Ragtimes in einem Kino begleitete. Ab 1927 arbeitete er als Pianist in Cafés, Hotelbars und im Unterhaltungssorchester „Grégor et ses Grégoriens“, einem französischen Pendant zum amerikanischen Orchester Paul Whitemans. Bis 1934 war das Klavier sein Hauptinstrument, das er im Rahmen des Quintette du Hot Club de France gegen die Violine eintauschte.

So wurde 1934 das „Quintette du Hot Club de France“ in ausschließlicher Saiteninstrumentenbesetzung mit Reinhardt an der Solo-Gitarre, Stéphane Grappelli an der Violine, Joseph „Nin-Nin“ an der ersten Rhythmus-Gitarre, Roger Chaput an der zweiten Rhythmus-Gitarre und Louis Vola am Kontrabass, gegründet. Alle drei Gitarren entstammten der Marke Selmer-Maccaferri. Im selben Jahr sponsorte der Hot Club de France ihre ersten Konzerte und Tonaufnahmen, die den Geschmack des zeitgenössischen Publikums trafen, wodurch weitere Konzerte und Aufnahmen folgten.⁷⁹ Anfangs dominierte ihr Repertoire noch Adaptionen zeitgenössischer Jazz-Standards wie „Lady be good“ (Gershwin, Musical-Song, 1924), „I Got Rhythm“ (Gershwin, Musical-Song, 1930), „What Is This Thing Called Love?“ (Porter, Musical-Song, 1929), „Night And Day“ (Porter, Musical-Song, 1932), „Limehouse Blues“ (Braham, 1922), „There Will Never Be Anouther You“ (Warren, Schlager aus einem Musikfilm, 1942), „Honeysuckle Rose“ (Fats Waller, originäre Swingnummer, 1929) und „I Can’t Give You Anything But Love“ (McHugh, originäre Swingnummer für eine Broadway-Revue, 1927). In den folgenden Jahren wurden immer mehr Stücke, wie

⁷⁸ vgl. TUZET 2011: 26

⁷⁹ vgl. ebd.: 22

„Sweet Chorus“ und „Minor Swing“, von Reinhardt und Stéphane Grappelli selbst komponiert.⁸⁰ Gegen 1937 stellten diese Eigenkompositionen schließlich die Mehrheit der unter dem Namen Quintette du Hot Club de France veröffentlichten Aufnahmen dar. Stilistische Charakteristika des Quintetts in Originalbesetzung werden als „faire la pompe“ bezeichnet, einer Spielweise bei welcher die begleitenden Gitarren den Rhythmus markieren. Für die Gitarristen bedeutete „faire la pompe“ einen Akkord pro Takt zu markieren. Über den Schlägen der begleitenden Gitarren erhoben sich die Stimmen der beiden Solisten: das Violinenspiel Grappellis und Reinhardts Gitarre. Der charakteristische Swing entstand durch eine Kombination des meist halbe Noten spielenden Bass und der gleichmäßigen four-beat-Begleitung der Rhythmus-Gitarren. Diese erzeugten häufig einen Akzent auf dem zweiten und vierten Viertel indem sie den Akkord nach dem Anschlag abdämpften und nicht nachklingen ließen. Reinhardts Soli unterstützten diesen eher marschierenden als federnden Swing mit ternären Achtelrhythmen, synkopierten Akkordeinwürfen, Akkordtremoli, Bassdurchgängen und melodischen Einwürfen. Er beherrschte die Qualitäten eines Jazz-Improvisators: Gefühl für Gleichgewicht im Aufbau und rhythmische Fähigkeiten. Weitere persönliche stilistische Besonderheiten umfassten Techniken eines betonten Vibratos, multiple Ornamentation und virtuose Schlüsse. Viele der von ihm verwendeten Begleittechniken ließen sich auf die Banjospielweise der Zwanziger Jahre und des Gitarristen Eddie Lang zurückführen. Durch den vergleichsweise dezenten Klangkörper fand das Quintette du Hot Club de France auch Anklang bei einem Publikum, das den Jazz zuvor ausschließlich mit lautstarken Schlagzeugern und Blechbläsern assoziierte.⁸¹

2.1.1.3. Zweite Periode: Neubesetzungen, USA-Tournee und Be-Bop

Während seines Engagements im Quintette du Hot Club de France war Reinhardt auch außerhalb des Quintetts als Solo-Gitarrist aktiv. Es ergaben sich Performances mit seinen Idolen wie Louis Armstrong, Eddy South und Duke Ellington. Während der dritten England-Tournee des Quintette du Hot Club de France im Jahr 1939 vollzieht sich eine Trennung zwischen Reinhardt und Grappelli. Äußerer Anlass schien der Ausbruch des Zweiten Weltkrieges gewesen zu sein. Während die Kriegsvorbereitungen in England Reinhardt dazu veranlassten fluchtartig nach Frankreich zurückzukehren traf

⁸⁰ vgl. AWOSUSI 1997: 102f

⁸¹ vgl. WILLIAMS 2010: 230, AWOSUSI 1997: 50

Grappelli die Entscheidung zu bleiben.⁸² Infolgedessen wurde Grappellis Violinenposition durch eine Klarinette in der abwechselnden Besetzung von Hubert Rostaing, Gérard Lévêque und Maurice Meunier abgelöst. Des Weiteren trat an Stelle von Roger Chaput an der dritten Rhythmus-Gitarre Emanuel Soudieux, Francis Luca ersetzte Louis Vola am Kontrabass. In der Besetzung von Pierre Fouad fand eine Erweiterung durch die Position eines Schlagzeugs statt. Diese Formation wurde bis Reinhardts Tod zwölf Jahre später überwiegend beibehalten. Ihre populärste Aufnahme wurde „Nuages“, eine Eigenkomposition Reinhardts aus dem Jahr 1940. Weitere Kompositionen Reinhardts für jene neue Instrumentalbesetzung umfassten „Lentement, Mademoiselle“, „Nympheas“, „Tears“ und „Manoir De Mes Rêves“, einem Fragment der „Messe gitan“. Im Zuge der Befreiung von der nationalsozialistischen Besetzung hielten sich in Paris viele Amerikaner auf, die Reinhardts Konzerte besuchten und teilweise auch mit ihm musizierten. Es ergab sich im Jahr 1946 eine Einladung Duke Ellingtons, ihn und sein Orchester auf eine USA-Tournee zu begleiten. In der Annahme, amerikanische Gitarrenhersteller würden ihm ein Instrument schenken ließ Reinhardt seine akustische Selmer-Maccaferri-Gitarre in Paris zurück. Ellingtons Management stellte ihm ausschließlich elektrische Gitarren zur Verfügung, auf welchen Reinhardt Schwierigkeiten zu performen hatte. Des Weiteren schienen die Regeln des amerikanischen Show-Business nicht mit seinen Gewohnheiten überein zu stimmen: er verspätete sich zu Terminen und verschlief ein Konzert in der Carnegie Hall.⁸³ Von Delaunay wurde eine Wiedervereinigung von Reinhardt und Grappelli initiiert. Die Nachkriegsaufnahmen versuchten an die Traditionen und Erfolge des Quintette du Hot Club de France der Vorkriegszeit anzuknüpfen, doch mit geringem Erfolg: das Verhältnis zwischen Reinhardt und Grappelli schien sich verändert zu haben, ihre Zusammenarbeit brachte weniger Dynamik und Originalität hervor. Insgesamt fanden im Zeitraum von vier Jahren nur fünf Aufnahmesessions in London statt. In neuer Besetzung wurde die Rhythmus-Begleitung auf lineare Weise aufgelockert: Jack Llewelyn, Allan Hodgkiss und Coleridge Goode ersetzten das two-beat-Spiel durch einen „walking bass“. Drei Aufnahmesessions in Paris folgten in der beinahe ehemaligen Besetzung: Reinhardt an der Solo-Gitarre, abwechselnd „Baro“ Ferret, Eugène Vées, „Challain“ Ferret an der begleitenden Gitarre, Emanuel Soudieux und Fred Ermelin am Kontrabass. Auch diese Aufnahmen lassen ein moderner swingendes Quintett spüren, das auch beliebte Titel aus dem modernen Jazz, wie „How High The

⁸² vgl. AWOSUSI 1997: 91-93

⁸³ vgl. TUZET 2011: 22 und 29, <http://home.arcor.de/ccyrny/djology/bio.html> Zugriff: 15.11.2012

Moon“, aufnimmt. Die Improvisationen von Reinhardt und Grappelli entfernen sich nun oft von einem klaren, geschlossenen Aufbau zugunsten einer Aneinanderreihung kürzerer melodischer Phrasen. Besonders in den letzten gemeinsamen Aufnahmen 1949 in den Studios der RAI in Rom, finden sich Elemente des modernen Jazz. Reinhardt und Grappelli weichen hierbei mit den italienischen Musikern Gianni Safred am Piano, Carlo Pecori am Kontrabass und Aurelio de Carolis am Schlagzeug vom reinen Saitenkonzept ab. Nach wie vor verwendete Reinhardt seine unverstärkte Selmer-Maccaferri-Gitarre. Insgesamt werden 64 verschiedene Titel aufgenommen, die posthum wie eine Rückschau oder Bestandsaufnahme der gemeinsamen Schaffenszeit von Reinhardt und Grappelli wirken. Neben einigen neuen Titeln, beispielsweise einer Interpretation des zweiten Satzes aus Tschaikowskys Sinfonie Nr. 6 „Pathétique“ in h-Moll op. 74, sind sämtliche erfolgreichen Kompositionen des Quintetts aus den Vorkriegsjahren vertreten. Bei „What Is This Thing Called Love“ findet sich ein unisono von Violine und Gitarre gespieltes Zitat aus Tadd Damerons „Hot House“, ein beliebter Titel aus dem Repertoire des Be-Bop-Saxophonisten Charlie Parker. Auch Grappelli bemühte sich um Elemente des Be-Bop in seinen Improvisationen: er bevorzugte beispielsweise größere Intervallsprünge, nach unten abgerissene Oktaven, verbunden mit abwärts gezogenen Slides. Seine Phrasen, die sich früher durch besondere Länge auszeichneten, waren nun auffallend kürzer.⁸⁴

2.1.1.4. Dritte und letzte Periode: E-Gitarre und Modern Jazz

1951 trat Reinhardt nach längerer Abwesenheit von der Jazzszene, verursacht durch persönliche und musikalische Schwierigkeiten, erstmals wieder als Ensemble-Solist im Pariser „Club Saint-Germain“ auf. Seine Begleitung umfasste die vom Be-Bop inspirierten jungen Pariser Hubert und Raymond Fol, Maurice Vander, Pierre Michelot, Bernard Hulin und Roger Guérin. Reinhardts musikalische Stilistik hatte sich weiterentwickelt und orientierte sich an Elementen des Modern Jazz.⁸⁵ In Orientierung an Charlie Christian, der in Zusammenarbeit mit Benny Goodman maßgebend die Weiterentwicklung der elektrischen Gitarre vom reinen Begleitinstrument zum vollwertigen Soloinstrument prägte, begann Reinhardt mit elektrischen Gitarren zu experimentieren. Je nach Darbietungssituation wie Live-Performances, Studio-

⁸⁴ vgl. AWOSUSI 1997: 91-93

⁸⁵ vgl. ebd.: 17, 45

Aufnahmen und Radiosendungen wechselte er zwischen akustischer und elektrischer Gitarre. Letztere eröffnete im Gegensatz zur akustischen Gitarre neue Möglichkeiten wie länger gehaltene Töne und Sättigungseffekte. Der zeitgenössische Be-Bop verwendete elektrische Gitarren und revolutionierte gängige Rhythmus-Konzeptionen hinsichtlich einer größeren Autonomie.⁸⁶ In seinem neuen Wohnort, dem Dorf Samoï-sur-Seine, 50km von Paris am Ufer der Seine gelegen, widmete er sich auch der Malerei, dem Angeln und Billard. Am 15. Mai 1953 erlitt Reinhardt im Café „Auberge de l’Ile“ einen tödlichen Schlaganfall und wurde in Samoï-sur-Seine beigesetzt.⁸⁷

2.1.2. Joseph „Nin-Nin“ Reinhardt und Henri „Lousson“ Baumgartner-Reinhardt

Als bedeutende familiäre musikalische Begleiter von Jean-Baptiste „Django“ Reinhardts sind sein Bruder Joseph „Nin-Nin“ Reinhardt, sein erster Sohn Henri „Lousson“ Baumgartner-Reinhardt und sein Cousin Eugène Véés zu nennen.

Joseph „Nin-Nin“ Reinhardt, geboren 1912 und verstorben 1982, war zentraler musikalischer und mentaler Begleiter seines Bruders neben Grappelli. Ab 1932 agierte er als Rhythmus-Gitarrist in diversen Orchestern des Hot Jazz um Arthur Briggs und Coleman Hawkins, als solistische Zweitbesetzung seines Bruders und offizieller Rhythmus-Gitarrist des Quintette du Hot Club de France ab 1934. Um 1937 wechselte er vom Quintett zu Orchestern von Aimé Barelli und Alix Combelle. Seine ersten Solo-Aufnahmen begann er in Zusammenarbeit mit Viseur, Combelle und Rostaing aufzuzeichnen. 1947 stieg er von der akustischen auf die elektrische Gitarre um. Als sein Bruder 1953 starb unterbrach Joseph „Nin-Nin“ seine musikalischen Tätigkeiten für mehrere Jahre. Erst gegen 1957 beim Versuch dessen „Messe gitan“ zu vollenden nahm er diese wieder auf. 1958 und 1959 beteiligte er sich als Gitarrist bei der musikalischen Umsetzung des Filmes „Mon pote le gitan“ von François Gir. „Mon pote le gitan“ war 1954 als französisches Chanson in textlicher Aufbereitung durch Jacques Verrières und musikalischer Aufbereitung durch Marc Heyral erschienen. Weitere filmische Kooperationen ergaben sich durch Paul Paviots Dokumentation „Django

⁸⁶ vgl. http://biblio.vincennes.fr/portail/decouvrir/a_decouvrir/iso_album/le_jazz_manouche-version_portail.pdf Zugriff: 20.12. 2012, S. 14

⁸⁷ vgl. TUZET 2011: 22

Reinhardt“, einem Kurzfilm von J.C. Averty, und 1961 in „Paris Blues“ von Martin Ritt.⁸⁸

Henri „Lousson“ Baumgartner-Reinhardt wurde 1928 einige Monate nach dem folgenreichen Unfall seines Vaters geboren und verstarb 1992. Seine Mutter und Jean-Baptiste „Djangos“ erste Ehefrau, Florine „Bella“ Mayer“ verließ Jean-Baptiste „Django“ vor Henri „Loussons“ Geburt. Obwohl Henri „Lousson“ nicht bei Jean-Baptiste „Django“ aufwuchs, wurde er Gitarrist und begleitete ihn bei mehreren informellen Konzerten, als auch Tonaufnahmen in den Vierziger Jahren. Im Rahmen eines Konzerts mit Jean-Baptiste „Django“ in Brüssel im Jahr 1948 entstand die erste und einzige Live-Aufnahme von Jean-Baptiste „Django“ Reinhardt. Überwiegend widmete er sich zeitgenössischen Tendenzen im Jazz, wie dem Be-Bop, auf semi-akustischen und elektrischen Gitarren; Techniken, Repertoire und ästhetische Vorlieben blieben von Jean-Baptiste „Djangos“ Personalstil geprägt. Eugène Vées, geboren 1915 und verstorben 1977, wird als loyalster Rhythmus-Gitarrist seines Cousins beschrieben; ihre Zusammenarbeit kann von 1936 bis 1947 nachgewiesen werden.⁸⁹

2.1.3. „Mat(e)lo“, „Baro“, „Sarane“ und „Challain“ Ferret

Als weitere bedeutende musikalische Begleiter von Jean-Baptiste „Django“ Reinhardt und auch eigenständige, innovative und erfolgreiche Musiker werden die Brüder Ferret betrachtet: Jean-Joseph aka Pierre „Baro“ Ferret, auch „Camembert“ genannt, Étienne „Sarane“ Ferret, Jean aka Pierre „Mat(e)lo“ Ferret und deren Cousin Charles-Allain aka René/ Auguste „Challain“ Ferret. Weitere Musiker aus der Familie Ferret, wie Mat(e)los Söhne Jean-Jacques „Boulou“ Ferré und Élié „Élios/ Hélios“ Ferré sind späteren familiären und musikalischen Generationen zugehörig.

Die Familie Reinhardt grenzten sich als „nord-und zentraleuropäische“ *Manouches* zur Familie Ferret als „mediterrane“ *Gitans* ab. Ursprünglich aus dem slavischen Raum um Odessa stammend, ließen sich die Ferrets Ende des Neunzehnten Jahrhunderts in Frankreich nieder. Bevor sie ihren Lebensmittelpunkt in Paris fanden, lebten sie in Rouen.⁹⁰

⁸⁸ vgl. Joseph Reinhardt <http://www.djangostation.com/Joseph-Reinhardt,144.html> Zugriff: 15.11. 2012

⁸⁹ vgl. <http://www.paulvernonchester.com/DjangoContemporaries.htm> Zugriff: 16.11.2012

⁹⁰ vgl. AWOSUSI 1997: 20- 22

Reinhardt lernte die Brüder Ferret während eines Aufenthalts in einem Hotel Montmartres im Jahr 1931 kennen, die soeben von Rouen nach Paris umgezogen waren um in den Pariser „bals“ und „cabarets russe“ zu musizieren. Die Brüder Ferret und ihr Cousin wurden abwechselnd Reinhardts Rhythmus-Gitarristen im Quintette du Hot Club de France, als auch Solo-Gitarristen ihrer jeweils eigenen Ensembles.

Jean-Joseph aka Pierre „Baro“ Ferret, auch „Camembert“ genannt, wurde 1908 geboren und verstarb 1976. „Baro“ bedeutet in *Romani/ Romanes* „der Große“ und „der König“. Wie Reinhardt begann er im frühen Alter Banjo und Bandurria im Rahmen von Musette-Performances zu spielen. Sein musikalisches Talent ermöglichte ihm mit dem Akkordeonisten Vétese Guérino zu musizieren und Tonaufnahmen anzufertigen. Zwischen ihm und Reinhardt entwickelte sich eine freundschaftliche und gleichzeitig rivalisierende Beziehung. „Baros“ exakte Gitarrentechnik und virtuoses Talent zur Improvisation entsprachen dem selbem Level Reinhardts. Er entwickelte ebenfalls einen eigenen Personalstil, der Tendenzen aus dem Musette-Walzer und „Be-Bop“ vermengte und später als avantgardistischer „valse bebop“ konzeptualisiert wurde – ein impressionistischer, atmosphärischer und hybrider Jazz wie er noch nie zuvor gehört wurde. Seine Kompositionen werden als „seiner Zeit voraus“ beschrieben, darunter „Panique...!“, „La Folle“, „Swing Valse“ in Zusammenarbeit mit dem Akkordeonisten Gus Viseur und „Le Depart de Zorro“ – modernistische, surreale und düstere Werke zwischen Musette und moderneren Jazz. Während dem Zweiten Weltkrieg unterbrach „Baro“ seine Tätigkeit als Vollzeit-Musiker und eröffnete mehrere Bars; nach Kriegsende eröffnete er die Bar „La Lanterne“ an der „Porte de Champerret“, die Anziehungsort zahlreicher Musiker, von Henri Crolla bis „Boulou“ Ferré, wurde.⁹¹ Erst 1966 nahm er seine musikalische Tätigkeit wieder auf und nahm seine „valse bebop“ Kompositionen auf.

Étienne „Sarane“ Ferret, geboren 1912 und verstorben 1970, performte ebenso im Rahmen von Musette-Veranstaltungen zuerst auf dem Banjo, später auf der Gitarre in Kooperationen mit populären Akkordeonisten wie Vétese Guérino, Gus Viseur und Tony Muréna. Erst als er Reinhardt und dessen Bruder Joseph „Nin-Nin“ kennen lernte begann er sich dem Jazz zu widmen und wird in Folge als unter seinen Brüdern am stärksten dem Jazz zugewandt beschrieben. Seine Popularität erreichte ihren Höhepunkt in der Zwischenkriegszeit, als er sein eigenes Ensemble „Swing Quintette de Paris“ nach dem Modell des Quintette du Hot Club de France bildete. Die Besetzung variierte

⁹¹ vgl. TUZET 2011: 46

zwischen Andre Lluís, George Effrosse, Robert Bermoser, „Baro“ und „Mat(e)lo“, Pierre Fouad und Lucien Simoens. Außerhalb seines Ensembles arbeitete er mit Charley Bazin, Dany Kaye und Eugène Vées.

Jean aka Pierre „Mat(e)lo“ Ferret, geboren 1918 und verstorben 1989, folgte dem Vorbild seiner Brüder und Reinhardts. Als Kind begann er Violine und Banjo zu spielen, und wurde bald dazu eingeladen Gusti Malha an der Seite des Akkordeonisten Emile Vacher im Pigalle Abbaye de Thèléme zu ersetzen. Zur selben Zeit erhielt er ein Engagement in Vétèse Guérinos Orchester in der „Boîte à Matelots“. Zur Gitarre als sein Hauptinstrument wechselnd schloss sich „Mat(e)lo“ dem Violonisten Lione Bajac und seinem Orchester im „Casanova“ an. Als er später Jean-Baptiste „Django“ Reinhardt kennen lernte, integrierte er Elemente dessen Personalstils in seinen eigenen und wurde zu einem gefragten Begleit-Gitarristen zeitgenössischer Violinisten der „cabarets russes“. Weitere Kooperationen ergab sich mit Edith Piaf, dem Gitarristen Jacques Montagne, Jean Tranchant, Mouloudji, Charles Trenet, sowie in den Siebziger Jahren mit Jo Privat, die als nostalgisches Revival der „bals musettes“ bezeichnet wurde. 1978, initiiert von Charles Delaunay, nahm „Mat(e)lo“ mehrere Alben mit dem Titel „Tzigansakaïa“ auf, exotische Mischungen zwischen Jazz, traditioneller Musik ungarischer *Roma(nies)*. Seine Söhne, ebenfalls Gitarristen, waren Michel „Sarane“ Ferret, Jean-Jacques „Boulou“ und Élié „Élios/ Hélios“ Ferré.

Charles-Allain aka René/ Auguste „Challain“ Ferret, geboren 1914 und verstorben 1996, war ein Cousin der Brüder Ferret und Onkel René Mailhes. Seine professionelle musikalische Tätigkeit begann um 1930 in Zusammenarbeit mit Gus Viseur, „Baro“ und „Mat(e)lo“. Mit letzterem nahm er als „Trio Ferret“ im Jahr 1939 einige Schallplatten auf. Während der Fünfziger Jahre begleitete er den Musette-Akkordeonisten André Verchuren und Violinisten Yoska Nemeth. 1980 formte er eine am Jazz orientiertere Band mit dem Namen „Django Jazz“ und widmete sich modernerem Jazz. Er unterrichtete auch seinen Sohn Paul „Challain“ Ferret.⁹²

2. 2. Zweite Generation

Aus der zweiten Generation an Musikern werden aus der Familie Reinhardt auf Jean-Baptiste „Django“ Reinhardts zweiten Sohn Jean-Jacques „Babik“ Reinhardt und

⁹² vgl. <http://www.paulvernonchester.com/FerretDynasty.htm> Zugriff: 16.11.2012

entfernten Verwandten Franz „Schnuckenack“ Reinhardt betrachtet. Aus den Familien Ferret und Garcia werden musikalische Biographien Jean-Jacques „Boulou“ Ferré, Élié „(H)Élios“ Ferré, Jacques „Mondine“ Garcia und Joseph „Ninine“ Garcia skizziert. Des Weiteren werden relevante Beiträge Christian Escoudés und Patrick Saussois‘ betrachtet.

2.2.1. „Babik“ Reinhardt, „Boulou“ und „(H)Élios“ Ferré, „Mondine“ und „Ninine“ Garcia

Jean-Jacques „Babik“ Reinhardt wurde 1944 als Jean-Baptiste „Django“ Reinhardts zweiter Sohn geboren und verstarb 2001. 1951 wechselte die Familie ihren Wohnort von Paris nach Samois-sur-Seine, wo Jean-Baptiste „Django“ seinem Sohn in der Ansicht auf bessere Berufschancen das Klavierspiel beibrachte. Nach dem Tod seines Vaters lehrte ihm „Babiks“ Mutter „Naguine“ die Grundlagen der Gitarrentechnik. Weiteren Unterricht erhielt er von „Mitsou“, dem Sohn von Eugène Vées, später von Laro Sollero und René Mailhes. Gemeinsam mit René Mailhes und Jack Glenn alias Jacques Verrières versuchte er sich im zeitgenössischen Rock 'n' Roll. Weitere Beeinflussung erfuhr er durch die elektrische Gitarristen Jimmy Raney, Wes Montgomery, Tal Farlow und John Coltrane. 1965 performte er in Pariser Clubs, er begeisterte sich für den zeitgenössischen „Fusion“-Stil, der Tendenzen aus dem Jazz, Funk und Rock 'n' Roll vermengte und arbeitete unter anderem mit Jean-Luc Ponty. 1967 nahm er auf Initiative von Charles Delaunay gemeinsam mit dem Trio von Georges Arvanitas das Album „Swing 67“ bei der Firma Vogue auf. 1968 folgten seine erste Langspielplatte auf der er Sidney Bechet interpretierte, sowie einige Konzerte und eine mehrere Monate dauernde Tournee in den USA. 1974 nahm er auf Nachfrage seines Publikums das Album „Sur le chemin de mon père... Django“ auf. Danach unterbricht er seine musikalische Karriere, die er erst 1981 wieder aufnahm. Auf Einladung Stéphane Grappellis performte er 1983 an der Seite von Biréli Lagrène anlässlich eines Jubiläumskonzerts. Weitere Zusammenarbeit ergab sich mit Vic Juris, Didier Lockwood, Larry Coryell, Ivri Gitlis, Martial Solal, Paco de Lucia, Toots Thielemans, und Dizzy Gillespie. 1986 nahm er mit „Boulou“ Ferré und Christian Escoudé als „Trio Gitan“ das Album „Three of a kind“ auf. In dieser Besetzung ging Babik auf Welttournee. Im selben Jahr wurde sein Sohn, David Reinhardt, geboren. Es folgten Performances auf mehreren Festivals, weitere Alben, um 1990 Realisierungen

von Filmmusiken und eine Kooperation mit Franck Hagège, mit dem er die Verleihung des Jazzpreises „Django d'Or“ im Rahmen der konzertanten Zeremonie „Django d'Or Trophées Internationaux du Jazz“ gründete. 1998 gründete er gemeinsam mit Romane das „New Quintet du Hot Club de France“, 2000 performte er mit Biréli Lagrène, „Jimmy“ Rosenberg und Florin Niculescu auf dem „Festival Django Reinhardt“ im New Yorker Birdland.⁹³

Die Musik von „Mat(e)lo“ Ferrets Söhnen, Jean-Jacques „Boulou“ und Élié/„(H)élios“ Ferré, wird im Gegensatz zu jener ihres Vaters und beiden Onkeln nicht mehr mit den „boom chick rhythm“-, sondern dem „easy listening“-Jazz assoziiert. Jean-Jacques „Boulou“ wurde 1951 in Paris geboren und wurde ab 1957 von seinem Vater im Gitarrenspiel unterrichtet. Parallel dazu studierte er Klassische Gitarre bei Francisco Gil. 1959 gab er sein erstes Konzert im Musée Guimet, 1963 begleitete er den Sänger Jean Ferrat und nahm seine erste Platte bei der Firma Barclay auf. Es folgten Performances auf Festivals, weitere Tonaufnahmen und Zusammenarbeit mit Musikern wie John Coltrane, Dexter Gordon, Dizzy Gillespie, Kenny Clarke, Philly Joe Jones, Warne Marsh, Chet Baker, Stéphane Grappelli, Svend Asmussen und Louis Vola. Neben dem Jazz und der Improvisation widmete sich „Boulou“ den Harmonien und Kompositionen Olivier Messiaens. Ab den Siebziger Jahren arbeitete er mit dem Vibraphonisten Gunter Hampel, als auch Steve Potts, Christian Escoudé und dem japanischen Pianisten Takashi Kako. Mit Takashi Kako gründete er 1974 das „Corporation Gypsy Orchestra“.⁹⁴ Élié/„(H)élios“ Ferré, 1956 geboren, erlernte das Gitarrenspiel ebenfalls bei seinem Vater, „Mat(e)lo“ Ferret, widmete sich anfangs jedoch dem Flamenco. Erst später, inspiriert durch seinen Bruder „Boulou“, beschäftigte er sich mit dem Jazz.⁹⁵

Jacques „Mondine“ Garcia, geboren 1934 und verstorben 2010, prägte im französischsprachlichen Raum eine wesentliche Verbindung zwischen der ersten, um Jean-Baptiste „Django“ Reinhardt zeitgenössischen Generation an Musikern und der zweiten Generation. Der Musiker Patrick Saussois beschreibt sein Wirken folgendermaßen:

„La musique de Mondine, son style, sa sonorité font de lui un poète de l'instrument, un musicien qui touche au plus profond chacun d'entre nous car ses notes vont droit au cœur sans détour inutile. Faisant fi

⁹³ vgl. <http://www.djangostation.com/Babik-Reinhardt,315.html> Zugriff: 16.11.2012

⁹⁴ vgl. <http://www.djangostation.com/Boulou-Ferre,401.html> Zugriff: 16.11.2012

⁹⁵ vgl. <http://www.hotclub.co.uk/html/ferre.html> Zugriff: 16.11.2012

des exercices de virtuosité gratuite et des effets à sensation, il nous offre une musique comme il n'en existera peut-être plus jamais quand il décidera de remiser sa guitare pour de bon, une musique sans fard, sans artifice [...] Écoutez avec votre cœur et votre âme, comme il sait si bien mettre la sienne dans sa musique.“⁹⁶

„Der Stil und Klang von Mondines Musik machen ihn zu einem Poeten des Instruments, einen Musiker, der auf tiefste Weise jeden von uns berührt, da seine Töne uns mitten ins Herz, ohne unnötigen Umwege, treffen. Mit seiner Virtuosität und sensationellen Effekten bietet er uns eine Musik, wie sie nicht mehr existiert, ungeschminkt und ungekünstelt [...] Hört mit eurem Herz und eurer Seele, ebenso wie er es verstand, diese in seine Musik zu integrieren.“

Obwohl „Mondine“ Reinhardt noch persönlich kannte und im Rahmen der „bals und valse musettes“ aktiv, wird er nach dem Aufleben seiner musikalischen Tätigkeiten ab den Sechziger Jahren zur zweiten Generation gezählt. Während sich die Familie Reinhardt überwiegend zu der Gruppe der *Manouches* und die Familie Ferret/ Ferré zur Gruppe der *Gitans* zählte, setzt sich die Familie Garcia aus beiden Gruppen entstammend zusammen. Hierzu folgende Aussage von seinem Sohn, Joseph „Ninine“ Garcia, wobei mit Spanien, die dort über längere Zeiträume ansässigen *Gitans* und mit Deutschland, die dort über längere Zeiträume ansässigen *Manouches* gemeint sind :

„[...] je porte le nom „Garcia“ d'origine espagnol. J'ai deux origines: Espagne est Allemagne. [...] Parce que dans les mots des Sinti il y a beaucoup des mots à connotation allemande. C'est à dire: „Reinhardt“, „Schumacher“, „Weiss“, „Winterstein“.“⁹⁷

„[...] ich trage den Namen „Garcia“ mit spanischem Ursprung. Ich habe zwei Abstammungen: Spanien und Deutschland. [...] Denn in der Sprache der *Sinti* gibt es viele Wörter die eine deutsche Konnotation haben. Wie „Reinhardt“, „Schumacher“, „Weiss“, „Winterstein“.“

„Mondine“ Garcias musikalisches Wirken verdichtete sich ab den Sechziger Jahren um das Bistro „La Chope de Puces“ inmitten der Pariser Märkte rund um St.Ouen, das gegenwärtig im Zuge von Erneuerungen auf der Basis der Initiative „Espace Django Reinhardt“ nun auch die Musikschule „Swing Roma Académie“, einen großen Konzertsaal, ein Aufnahmestudio und eine Gitarrenbauwerkstatt beherbergt. Dort performte er regelmäßig, vor allem an den Wochenenden und insgesamt fünfunddreißig Jahre lang, zu Beginn als Solo-Gitarrist in Begleitung vom Gitarristen und seinem

⁹⁶<http://www.djangostation.com/Mondine-Garcia-1934-2010,1361.html> Zugriff: 17.11.2012

⁹⁷ vgl. Appendix 1 Tabelle ExpertInnen-Interviews Zeile 16-19

Cousin Niglo Landauer und dem Violinisten und Gitarristen Spatzo Adel. Weitere Kooperationen ergaben sich mit Jacques Montagne, „Sarane“, „Baro“ und „Mat(e)lot“ Ferret, Piton Reinhardt und seinen Söhnen „Coco“ und „Samson“, Raphaël Faÿs, Christian Escoudé und Biréli Lagrène, sowie später Marc Fosset, Tchavolo Schmitt, „Romane“ und Thomas Dutronc. Zu dieser Zeit war ihre Musik wenig populär, „Jean-Baptiste „Django“ Reinhardt wenig bekannt, vor allem nicht international - „Mondine“ trug maßgeblich dazu bei, sie aufrecht zu erhalten. Er prägte einen „swing gitan“ indem er Themen von Jean-Baptiste „Django“ Reinhardt, „valse musettes“, Jazz- und Bossa Nova-Standards adaptierte. Ab den Siebziger Jahren begann ihn auch sein Sohn, „Ninine“ Garcia auf der Gitarre zu begleiten. Joseph „Ninine“ Garcia wurde 1956 geboren und führte die Tradition seines Vaters weiter. Gegenwärtig performt er regelmäßig mit seinem Sohn „Rocky“ Garcia und Neffen „Mundine“ in der „Chope de Puces“, die sich mittlerweile als einer Art Pilgerstätte für dieses musikalische Genre etablierte.⁹⁸

2. 2. 2. Franz „Schnuckenack“ Reinhardt

„When I was born, my whole family gathered around my crib and an aunt said,
„Listen, he makes such a beautiful noise!“
And so they said, „Fine, we’ll name him „Schnuckenack“ – Romanès for „Beautiful noise“.“⁹⁹

Ab den Sechziger und Siebziger Jahren ergaben sich stilprägende Impulse, vorwiegend aus dem deutschsprachigen Raum, um die Formationen Franz „Schnuckenack“ Reinhardts, Häns’che Weiss‘ und Titi Wintersteins, die sowohl das instrumentale als auch musikästhetische Modell Jean-Baptiste „Django“ Reinhardts erstem Quintette du Hot Club de France zum Vorbild nahmen.

Franz „Schnuckenack“ Reinhardt, 1921 in Weinsheim bei Bad-Kreuznach geboren und 2006 verstorben, war über seinen Vater mit Jean-Baptiste „Django“ Reinhardts Mutter verwandt und zählte sich zu den deutschen *Sinti*. In den Dreißiger Jahren gab seine Familie ihre nomadische Lebensweise auf und bezog eine Wohnung in Mainz, wo Franz

⁹⁸ vgl. <http://www.djangostation.com/Mondine-Garcia-1934-2010,1361.html> Zugriff: 17.11.2012

⁹⁹ DREGNI 2008: 91

„Schnuckenack“ am Peter-Cornelius-Konservatorium eingeschrieben wurde und vom Beitritt in ein klassisches Orchester zu träumen begann. 1938 jedoch wurden er und seine Familie von den Nationalsozialisten nach Polen deportiert. Sein Bruder und einige seiner Cousins wurden ermordet. Er und andere Familienmitglieder überlebten knapp indem sie für die Nationalsozialisten musizierten. Zur Zeit der amerikanischen Besatzung spielte Franz „Schnuckenack“ für die US-Armee und lernte in diesem Zusammenhang den Swing kennen, den er mit auf Jazz-Standards umzusetzen versuchte.¹⁰⁰ Bei einer Wallfahrt nach Lourdes machte er Bekanntschaft mit dem Musikproduzenten Siegfried Maeker, der ihm eine Kooperation in einem diskographischen Projekt mit dem Titel „Musik Deutscher Zigeuner“ anbot. Absicht war es, Musik aus den privaten Kreisen der *Sinti* zur Aufführung zu bringen und im Sinne einer „Weltmusik“ positiv auf das Verhältnis zwischen *Roma(nies)* und der Mehrheitsgesellschaft zu wirken. In der Folge stellte Franz „Schnuckenack“ ein Quintett auf, das er „Schnuckenack Reinhardt Quintett“ nannte. Bei der Instrumentierung orientierte er sich an Jean-Baptiste „Django“ Reinhardts Quintette du Hot Club de France. Neben ihm an der Solo-Violine waren Daweli Reinhardt an der Solo-Gitarre, Bobby Falta an der Solo- und Rhythmus-Gitarre, Spatzo Weiss an der Rhythmus-Gitarre und Hojok Merstein am Bass besetzt. Bei dieser ersten Formation, von 1967 bis in die Neunziger Jahre, zog er nur gelegentlich Gastmusiker mit dem traditionellen osteuropäischen Instrumentarium (beispielsweise mit dem Zymbal) hinzu oder ersetzte eine Rhythmus-Gitarre durch das Piano. Das musikalische Repertoire der Langspielplatten-Reihe „Musik Deutscher Zigeuner“ umfasste ungarische beziehungsweise osteuropäische, und deutschsprachige Folklore von *Roma(nies)*, Kompositionen von Jean-Baptiste „Django“ Reinhardt, amerikanische Swing-Standards, Swing-Valse aus der französischen Musette, Schlager- und Operetten-Melodien, sowie Kompositionen von Franz „Schnuckenack“ und seinen Musikern. Es folgten weitere, unterschiedliche Formationen: ein Quintett, an deren Bobby Faltas Stelle Holzmanno Winterstein trat, und ein Quartett mit dem ungarischen Cymbaltum-Spieler Laslo Nayri, Puppa Dörr an der Gitarre und „Schnuckenack“ Bruder Lili Reinhardt am Bass. 1969 löste der junge Häns'che Weiss den Solo-Gitarristen Daweli Reinhardt ab. 1972 verließen Häns'che Weiss, Winterstein und Merstein die Gruppe. Während Häns'che Weiss mit dem jungen Violonisten Titi Winterstein sein eigenes Quintette gründete, das „Häns'che Weiss Quintett“, stellte „Schnuckenack“ ein neues

¹⁰⁰ vgl. ebd.: 91-94

Quintett auf: aus dem Solo-Gitarristen Bobby Falta, den Rhythmus-Gitarristen Schmeling Lehmann, Ricardo Reinhardt und dem Bassisten Jani Lehmann. Unter Einfluss des Solo-Gitarristen Bobby Falta verschob sich der stilistische Akzent: an den modernen Be-Bop anknüpfend verstand er sich nicht ausschließlich in der Tradition des Swings aus der Zeit Jean-Baptiste „Django“ Reinhardts, welches sich auch in der Verwendung der Gibson-Gitarre reflektierte. Später initiierte „Schnuckenack“ eine erneute Umbesetzung und stellte die früheren Proportionen wieder her: mit seinen Söhnen Forello an der Solo-Gitarre und Ricardo Reinhardt an der Rhythmus-Gitarre, Unge Schmidt an der Rhythmus-Gitarre und am Piano, sowie Arnold Weiss am Bass. Mit seinen jeweiligen Formationen erreichte Franz „Schnuckenack“ Reinhardt internationale Engagements und wurde vermehrt zu TV-Interviews eingeladen.¹⁰¹

2. 2. 3. Christian Escoudé und Patrick Saussois

Patrick Saussois, 1954 in Paris geboren und 2012 gestorben, war nur entfernt über seine Mutter mit den *Roma(nies)* verwandt, sein Vater war baskischer und bretonischer Abstammung. Fasziniert und inspiriert von der Musik Trénets, Dario Morenos, Jacque Montagne und Jean-Baptiste „Django“ Reinhardts begann er mit Maurice Ferret im Café „Le Clairon des chasseurs“ zu musizieren. Im Verlauf der nächsten Jahre ergaben sich Zusammenarbeiten mit Gilbert Leroux, Daniel Garcia, Didier Roussin und 1982 nahm er sein erstes Album, „Si tu savais“, auf. Nach einem gemeinsamen Album mit Jo Privat 1983 gründete er 1985 sein eigenes Plattenlabel, „Djaz Records“ um Musiker dieser Art von Musik zu fördern. Es folgten weitere Alben. 1993 performte er mit Tchavolo und Dorado Schmitt in der Formation „Gypsy Reunion“. 1996 gründete er die Formation „Alma Sinti“ mit Musikern wie Jean-Yves Dubanton, Jean-Claude Bénéteau, Jean-Claude Laudat, Stan laferrière und Jean Cortès.¹⁰²

Christian Escoudé, geboren 1947 in Angoulême und beeinflusst von der Begeisterung seines Vaters für Jean-Baptiste „Django“ Reinhardt, der ihm Rahmen der „bals musettes“ aktiv war, und seines Onkels „Gusti“ Malha begann er sich in seiner Jugend einer professionellen Tätigkeit als Gitarrist einer von Reinhardt und seinen Nachfolgern inspirierten Musik zu widmen. In den Siebziger Jahren übersiedelte er nach Paris. 1976

¹⁰¹ vgl. AWOSUSI 1997: 106-110, TUZET 2011: 70

¹⁰² vgl. <http://www.djangostation.com/Patrick-Saussois,121.html> Zugriff: 17.11.2012

erhielt er für sein musikalisches Wirken von der „Académie du jazz“ den „prix Django Reinhardt“. Daraufhin nahm er im Rahmen des „Festival de Nice“ einige Tonaufnahmen auf, in Zusammenarbeit mit Stan Getz, Bill Evans, Philly Joe Jones, Freddy Hubbard, Lee Konnitz, Shelly Mannes, Elvin Jone und begann regelmäßig am „Festival Django Reinhardt“ in Samois-sur-Seine zu spielen. 1980 wurde er von John Mc Laughlin zu einer USA-Tournee eingeladen, an dessen Seite er in einem Duo auftrat. 1983 nahm Christian Escoudé Alben mit Philippe Catherine und Didier Lockwood, 1985 gemeinsam mit Babik Reinhardt und „Boulou“ Ferré in der Formation des „Trio Gitan“ auf. 1988 performte er in einer Formation mit Jean-Michel Pilc und den Brüdern Moutin, später in einem Oktett mit vier Gitarristen, darunter Paul „Challain“ Ferret, Jimmy Gourley und Frédéric Sylvestre, sowie der Akkordeonist Marcel Azzola. 1990 performte er mit Village Vanguard, Pierre Michelot, Hank Jones und Kenny Washington in New York. 1992 ergab sich erneut eine Zusammenarbeit mit Babik Reinhardt im Rahmen von Biréli Lagrènes Formation „Gipsy Trio“. Später widmete er sich dem Jazz Rock, Jazz Fusion und nahm 1998 das Album „A Suite for Gypsies“, das er den Opfern der Konzentrationslager widmete, auf. Zum fünfzigsten Jahrestag des Todes von Jean-Baptiste „Django“ Reinhardt 2003 gründete er eine Big Band mit siebzehn Musikern, mit dem er Reinhardts Stil, harmonisches und rhythmisches Modell adaptierte. 2004 gründete er das „Nouveau Trio Gitan“ mit David Reinhardt, Martin Taylor und Jean-Baptiste Laya.¹⁰³

2. 3. Dritte Generation: Raphaël Faÿs, Biréli Lagrène und „Stochelo“ Rosenberg

Aus der dritten Generation an Musikern werden musikalische Biographien von Raphaël Faÿs, Biréli Lagrène und Isaac „Stochelo“ Rosenberg skizziert.

Raphaël Faÿs, geboren 1960 als Angehöriger der *Roma(nies)*, erlernte das Gitarrenspiel von seinem Vater Louis Faÿs, der sich für Jean-Baptiste „Django“ Reinhardts Musik begeisterte. 1972 erhielt er Unterricht an der „Académie de Guitare de Paris“. Wie „Mondine“ Garcia und Patrick Saussois musizierte er in der „Chope de Puces“. 1974 wurde er Jacques Chancel vorgestellt, der ihm ermöglichte an einer seiner französischen

¹⁰³ vgl. <http://www.christianescoude.com/> Zugriff: 18.11.2012, <http://www.djangostation.com/Christian-Escoude,147.html> Zugriff: 18. 11. 2012

Variété TV-Sendungen „Grand Echiquier“ teilzunehmen. In diesem Rahmen nahm er einige Platten auf, deren Bekanntmachung Grand Echiquier unterstützte. Es folgten weitere Alben, von „Gipsy New Horizon“ 1979, „Night In Caravan“ 1980, „Vivi Swing“ 1981, „Bonjour Gipsy“ 1983 bis zum populärerem Album „Djangology“ 1987 in Zusammenarbeit mit dem Violinisten Charles Wizen, seinem Vater Louis Faÿs und Patrick Saussois an den Gitarren. Um den Vergleichen mit Jean-Baptiste „Django“ Reinhardt zu entkommen, versuchte Raphaël Faÿs sich anderen Musikstilen zu widmen, darunter der Fusion Jazz und Flamenco. Letzterer wurde eine bedeutende, emotionale Quelle der Inspiration für Raphaël Faÿs:

„Le Flammenco est une musique que j'ai vécu et que je sens au fond de moi. Il transpire dans ma façon de jouer, même quand je joue du jazz .. Quand je monte sur scène, je suis comme un torrero qui rentre dans l'arène.“

„Der Flamenco ist eine Musik, die ich lebe und in meinem tiefsten Inneren spüre. Er belebt mich in meiner Art zu spielen, sogar wenn ich Jazz spiele .. Wenn ich auftrete fühle ich mich wie ein Torrero der die Arena betritt.“

1989 entstand mit Pierre Blanchard das Album „Voyages“, 1991 das Album „Gypsy Touch“ und 1994 „La Nuit des Gitans“, sowie „Faÿs Classic Guitar“, das ausschließlich Stücke Klassischer Gitarrentechnik beinhaltet.¹⁰⁴

Biréli Lagrène, 1966 in der Nähe von Strasbourg geboren, wird wie Jean-Baptiste „Django“ Reinhardt als „Wunderkind“ beschrieben.

„I didn't even realize that I could play the guitar or that I was a musician. I just played it as easily as eating food. Later, I got together with a guitar teacher to learn about scales and picking, but he told me I already knew everything, and he walked away after about half an hour.“¹⁰⁵

In seiner Familie gab es mehrere autodidaktische Musiker, darunter sein Vater Fiso Lagrène, der in den Dreißiger Jahren aktiv war und eine große Begeisterung für Jean-Baptiste „Django“ Reinhardt und seine Musik hegte. Im Alter von sieben Jahren, 1973, nahm Biréli Lagrène Reinhardts Tonaufnahmen als Lehrmaterial und versuchte seine Soli und Techniken auf identische Weise zu reproduzieren. 1978 erhielt er im Alter von

¹⁰⁴ vgl. <http://www.djangostation.com/Raphael-Fays,182.html> Zugriff: 17.11. 2012

¹⁰⁵ <http://www.allmusic.com/artist/bir%C3%A9li-lagr%C3%A8ne-mn0000082316> Zugriff: 20.11.2012

zwölf Jahren seinen ersten Preis im Rahmen eines Musikfestivals in Strasbourg. Gemeinsam mit seinem Bruder, Gaiti Lagrène, begann er durch Deutschland zu touren. 1980 nahm er sein erstes Album, „Routes to Django“ auf und begab sich auf Tour mit Stéphane Grappelli. Weitere Alben, 1981 „Biréli swing 81“ und 1982 „Bireli Lagrène 15“ folgten. 1984 wurde ihm ermöglicht in der New Yorker Carnegie Hall mit Diz Dizley zu performen. Er begann sich für den zeitgenössischen Jazz Fusion zu interessieren und es ergaben sich Kooperationen mit John Mc Laughlin, Paco de Lucia, Al Di Meola, Jack Bruce, Ginger Baker, Stanley Clarke, Miroslav Vitous, Lenny White und Mike Stern. 1987 tourte er mit Larry Coryell und Stanley Clarke durch Japan. Es folgten mehrere Konzerte im Rahmen des „Festival Jazz de Montreux“, 1992 schließlich eine Welttournee mit André Ceccarelli, Niels Henning und Orsted Pederson. Des Weiteren schloss es sich dem „Gypsy Trio“ in Zusammenarbeit mit Christian Escoudé und Babik Reinhardt an. 1993 erhielt er den „Django d’Or“. 1995 tourte er durch Brasilien und die Vereinigten Staaten. Resultat war das Album „My favorite Django“. Weitere Konzerte ergaben sich mit Romane, Dorado und Tchavolo Schmitt, Stochelo Rosenberg, Angelo Debarre, Florin Niculescu, Gheorghe Jonica, Gilles Naturel und Didier Lockwood.¹⁰⁶

Isaac „Stochelo“ Rosenberg, 1968 geboren, erlernte 1978 durch seinen Vater, seinen Onkel Wasso Grunholz und vor allem durch die Tonaufnahmen Jean-Baptiste „Django“ Reinhardts das Gitarrenspiel. „Stochelo“ Rosenbergs fehlerfreie, melodische und virtuose Gitarrentechnik wird als außergewöhnlich und bei den *Roma(nies)* als „legitimer Erbe“ des unerreichbaren Idols Jean-Baptiste „Django“ Reinhardt bezeichnet. Seit den Achtziger Jahren ist er mit seinem 1965 geborenen Cousin „Nous'che“ Rosenberg und seinem 1956 geborenen Bruder „Nonnie“ Rosenberg als „Rosenberg Trio“ aktiv: „Stochelo“ an der Solo-Gitarre, „Nonnie“ am Kontrabass und „Nous'che“ an der Rhythmus-Gitarre. 1992 wurde ihm die „Goldene Gitarre“ vom Magazin „Guitarist“ verliehen, 2000 nahm er mit Romane das Album „Elégance“ auf, 2002 nahm er beim zweiten „Gypsy project“ von Biréli Lagène teil, 2004 nahm er ein weiteres Album mit Romane auf. Seine eigenen Kompositionen umfassen „For Sephora“ und „Rumba Sunset“.¹⁰⁷

¹⁰⁶ vgl. <http://www.djangostation.com/Bireli-Lagrene,092.html> Zugriff: 21. 11. 2012

¹⁰⁷ vgl. <http://www.therosenbergtrio.com/spip.php?page=biography> Zugriff: 20.11.2012,
<http://www.djangostation.com/Stochelo-Rosenberg,159.html> Zugriff: 20.11.2012

2. 4. Vierte Generation: David Reinhardt, „Jimmy“ Rosenberg und Thomas Dutronc

Aus der vierten Generation an Musikern werden aus den Familien Reinhardt und Garcia auf Jean-Baptiste „Django“ Reinhardts Enkel David Reinhardt, Rocky Garcia und Mundine Garcia eingegangen, sowie relevante Beiträge von Joseph „Jimmy“ Rosenberg und Thomas Dutronc betrachtet.

David Reinhardt, geboren 1986 als Sohn „Babik“ Reinhardts und somit Enkel Jean-Baptiste „Django“ Reinhardt, debütierte 1993 öffentlich als Gitarrist im Alter von Sechs Jahren in Begleitung seines Vaters im Rahmen der Verleihung des französischen „Django d’Or“ im Théâtre de Boulogne-Billancourt.

„Porter le nom de Reinhardt est à la fois un privilège et un fardeau. Mon nom m’a ouvert des portes, mais la comparaison est difficile. Les gens ne vous laissent pas le temps de progresser.“¹⁰⁸

„Den Namen Reinhardt zu tragen ist zur gleichen Zeit ein Privileg als auch eine Last. Mein Name öffnete mir zwar Türen, aber der ständige Vergleich zu meinem Großvater ist schwierig für mich. Die Leute lassen einem keine Zeit um sich weiter zu entwickeln.“

Kurze Zeit später performte er bei Festivals wie dem „Europa Jazz Festival du Mans“, „Jazz à Liège“, im „Théâtre de Tunis“, beim „Jazz in Marciac“, „Midem de Cannes“. Unterrichtet wurde David vom Pariser Gitarristen Franck Sylvestre, sein musikästhetisches Ideal orientiert sich an moderneren Jazztendenzen. Seine musikalischen Aktivitäten umfassen Mitarbeit in Formationen wie dem „Trio Gitan“, dem „David Reinhardt Trio“ in erster Besetzung mit Noé Reinhardt und Samy Daussat, und zweiter Besetzung mit Florent Gac, Yoann Serra und dem „Django Memory Quartet“ mit Richard Manetti, François Arnaud und Jean-Marc Jafet.¹⁰⁹

Rocky Garcia, geboren 1983 als Sohn Joseph „Ninine“ Garcias und Mundine Garcia, Sohn einer Schwester von „Ninine“ Garcia, prägen gemeinsam mit „Ninine“ Garcia die gegenwärtige musikalische Szene der „Chope de Puces“ im Pariser St. Ouen. Neben

¹⁰⁸ vgl. CAMPION/ GRAVIL 2009: 122

¹⁰⁹ vgl. CAMPION/ GRAVIL 2009: 121f, <http://www.djangostation.com/David-Reinhardt,312.html> Zugriff 17.11.2012

ihrer Rolle als Rhythmus-Gitarristen in Begleitung von „Ninine“ Garcia formten sie mit einem Bassisten die Gruppe „The Jazz Experts“.¹¹⁰

Joseph „Jimmy“ Rosenberg, 1980 in den Niederlanden als Sohn von Engelina „Papi“ Weisz und Franco „Macky“ Rosenberg, einem Cousin von „Nonnie“, „Nous'che“ und „Stochelo“ Rosenberg, geboren. Er begann im Alter von drei Jahren auf der Violine seiner Großmutter und im Alter von sieben Jahren auf der Gitarre zu musizieren. 1989 trat er im Rahmen einer britischen TV-Dokumentation, „Django Legacy“ als Mitglied des Trios „The Gipsy Kids“ mit Falko Reinhardt und Sani van Mullum an. 1991 performte er im Rahmen des „Festival Django Reinhardt“ in Samois-sur-Seine und mit Stéphane Grappelli im Duet im Concertgebouw Amsterdams. Joseph „Jimmy“ Rosenberg wurde als „world phenomena, playing with the greatest living musicians in the genre as their equal“ erkannt. 1992 nahm er im Alter von Zwölf Jahren sein erstes Album, „Safari“, mit dem Trio „The Gipsy Kids“ auf. Es folgten weitere Performances auf Festivals und Konzerte mit Biréli Lagrène, Stochelo Rosenberg, Angelo Debarre, und Philip Catherine. 1994 bot Angel/Emi dem Trio „The Gipsy Kids“ einen Vertrag an, woraufhin eine USA-Tour folgte. Er formte ein neues Trio, „Sinti“, mit Johnny und Rinus Steinbach, dem von Sony Colombia Tristar USA ein Vertrag angeboten wurde. 1996 erschien ihr erstes Album, „Sinti“, ein weiteres mit dem Hot Club de Norvège, „Hot Shots“, in Zusammenarbeit mit Babik Reinhardt and Romane. Ab 1998 tourte „Jimmy“ Rosenberg als Solo-Gitarrist durch Norwegen, Schweden, die Niederlande und performte in der New Yorker Carnegie Hall mit Les Paul, George Benson und Frank Vignola. Weitere musikalische Kooperationen ergaben sich mit Stéphane Grappelli, Biréli Lagrène, Angelo Debarre, Svein Aarbostad und Ola Kvernberg. Mehrere Festivalperformances, Tourneen und Tonaufnahmen folgten. 2004 wurde von Jeroen Berkvens eine Dokumentation über „Jimmy“ Rosenbergs musikalisches Talent, „Jimmy Rosenberg, the Father, the Son and the Talent“, gedreht und 2006 beim „International Documentary Festival Amsterdam“ gezeigt, das in Folge mehrere Awards gewann und als DVD erschien.¹¹¹

Thomas Dutronc, geboren 1973 in Paris als Sohn der französischen Sängerin Françoise Hardy und des Sängers und Schauspieler Jacques Dutronc, begeisterte sich nach seiner

¹¹⁰ vgl. CAMPION/ GRAVIL 2009: 52f

¹¹¹ vgl. <http://www.djangostation.com/Jimmy-Rosenberg,135.html> Zugriff: 22. 11.2012, vgl. <http://www.jimmyrosenberg.nl/page4EN.html> Zugriff: 22. 11. 2012

Matura für Photographie und die Musik Jean-Baptiste „Django“ Reinhardts, dessen gitarristische Technik er innerhalb weniger Jahre erlernte. Gemeinsam mit seinem Vater nahm er 1995 das Album „Brèves Rencontres“ auf und trat später der Gruppe „Gipsy Project“ von Biréli Lagrène bei. 2002 formte er das „A.J.T. Guitar Trio“ mit Antoine Tatic und Jérôme Ciosi. Es folgten Kompositionsaufträge für Filmmusik, Performances in Jazzclubs wie das Pariser „Sunset-Sunside“ und „New Morning“, und im Rahmen des „Jazz in Marciac“, sowie eine Frankreich-Tournee mit seinem Quartett „Thomas Dutronc et les esprits manouches“ in weiterer Besetzung von Jérôme Ciosi, Bertrand Papy und Stéphane Chandelier. 2007 veröffentlichte er sein Album „Comme un manouche sans guitare“ auf dem er auch als Sänger wirkt.¹¹²

¹¹² vgl. http://www.monsieur-biographie.com/celebrite/biographie/thomas_dutronc-13201.php Zugriff: 25. 11. 2012

3. Ein Symbol

Wie zu sehen war gibt es seit der ersten Hälfte des Zwanzigsten Jahrhunderts und vorwiegend anknüpfend an die Musik Jean-Baptiste „Django“ Reinhardts zwischen Angehörigen einzelner Familien und Generationen reziproke musikalische Verbindungen. Die meisten Musiker beziehen sich auf Reinhardts Werk. Zwischen Reinhardt und der Musik ihm später folgende Generationen lassen sich in ihrem Inhalt und ihrer Bedeutung Veränderungen erkennen, welche in Ansätzen in den Neunziger Jahren folgendermaßen konstatiert wurden:

„[...] Bei der Betrachtung der Musik der *Roma* in Österreich fällt aber noch eine Instrumentalgattung auf, die auch beim Mehrheitsvolk sehr bekannt ist und die sich auch zum Identitätsträger einer Gruppe entwickelt hat, nämlich der „Zigeunerjazz“. Der *Zigeunerjazz* ist ebenfalls eine Gattung, die beiden Arten zugeordnet werden kann. *Zigeunerjazz* wird jedoch nur von einer Gruppe praktiziert, nämlich von den *Sinti*. Deshalb hört man auch oft die Bezeichnung „Sintijazz“. [...] Es entwickelte sich aus diesem Impuls eine Musik, mit der sich die *Sinti* bis heute identifizieren. In diesem Sinne kann man von „ethnischer“ Musik sprechen.“¹¹³

Weiter bei AWOSUSI 1997:

„[...] Tatsächlich dominiert keine andere Tradition die Musik und das musikalische Selbstverständnis der Deutschen *Sinti* so sehr wie die des Hot-Jazz der 30er und 40er Jahre. Mit den ersten Aufnahmen des *Quintette Du Hot Club De France* hat Django Reinhardt den „Zigeuner-Jazz“ (*Jazz gitan, guitare gypsy*) aus der Taufe gehoben. Er hat damit der Welt ein neues musikalisches Genre und unserer Minderheit eine Art zweiter, moderner Folklore geschenkt. Viele seiner Kompositionen und Repertoirestücke, die Musettewalzer, die amerikanischen Jazzstandards, aber auch Titel der gruppeneigenen Volksmusik werden seither von Generation zu Generation gespielt und weitergegeben. Für viele junge *Sinti*-Musiker ist Django bis auf den heutigen Tag das bewunderte Genie, Meister und Maßstab in einem geblieben. [...]“¹¹⁴

und HEMETEK 1998:

„[...] Er ist als Gruppenstil zu klassifizieren, da er vorwiegend von *Sinti* gespielt wird. [...]“¹¹⁵.

Ersichtlich sind hier die Zuschreibung dieser Musik zu den deutschen und österreichischen *Sinti* und die Verwendung des heute politisch inkorrekten und pejorativen Begriffs „Zigeuner“. Wie in vorherigen Abschnitten gezeigt steht der Begriff „Zigeuner“ in Verbindung mit einer jahrhundertelangen, von Diskursen und

¹¹³ vgl. HEINSCHINK/ HEMETEK 1994: 150-158

¹¹⁴ vgl. AWOSUSI 1997: 7f

¹¹⁵ vgl. HEMETEK 1998: 450

Praktiken der Mehrheitsgesellschaften geprägten, demnach fremdbestimmter, Repräsentation mittels pejorativer und stereotypisierter Bilder der *Roma(nies)*. Wie in vorherigen Abschnitten dargestellt, erreichte diese pejorative Stereotypisierung ihren Zenit in jahrhundertelanger Versklavung und im nationalsozialistischen Genozid. Von vielen *Roma(nies)* und AktivistInnen, die nicht den *Roma(nies)* angehören, wird eine Auflösung des Begriffs „Zigeuner“ gemeinsam mit dem Begriff „Gypsy“ gefordert. Wie in vorherigen Abschnitten zu sehen war, steht diese Musik nicht nur in Verbindung zu deutschen und österreichischen Sinti, sondern auch zu französischen, spanischen, belgischen und niederländischen Bevölkerungen der *Roma(nies)*. Des Weiteren gehen jenen Ansätzen keine systematischen Betrachtungen voran. Als solche waren, wie bereits in der Einleitung dargestellt, Publikationen WILLIAMS auffindbar, die als Richtlinie der Betrachtungen vorliegenden Abschnitts dienen.

Auf welche Weise und mit welchen Inhalten entwickelte sich dieser Prozess der Veränderung zwischen der Musik Jean-Babptiste „Django“ Reinhardts und den Musiken ihm später folgenden Generationen? Hierzu wird an bisher heraus gearbeiteten soziomusikalischen und stilistischen Elementen, sowie Aspekten von Identitäten angeknüpft und der Prozess der Veränderung in drei Phasen geteilt.

3.1. Erste Phase

Zur „ersten Phase“ werden Faktoren aus dem Zeitraum der Zwanziger bis späten Fünfziger Jahre miteinbezogen.

3. 1. 1. „Simply jazz by a Gypsy played with a guitar“

„When Django was at his zenith in the 1930-40s, no one termed the music he played „Gypsy jazz“. It was simply jazz, played by a Gypsy with a guitar.“¹¹⁶

Es finden sich keine Hinweise darauf, dass Jean-Baptiste „Django“ Reinhardt seine Musik explizit benannte, noch dass er sie als „ethnisch“ empfand - wie dies später der Fall war. Wie DREGNI passend formuliert, wurde Jean-Baptiste „Django“ Reinhardts Musik überwiegend als „simply jazz played by a Gypsy with a guitar“ rezipiert. Nach einem seiner Zeitgenossen, Oscar Aleman, verband Reinhardt jedoch den Jazz an sich mit den *Roma(nies)* und in der Rezeption seiner Musik wurden einige musikalische Elemente mit seiner Herkunft verbunden:

„He used to say jazz was gipsy - we often argued over that. I agree with many Americans I met in France who said he played very well but with too many gipsy tricks.“¹¹⁷

Mit „gypsy tricks“ waren virtuose Instrumentaltechniken aus der Musikpraxis osteuropäischer *Roma(nies)* gemeint. Doch ab etwa 1937 verzichtete Reinhardt zunehmend auf solche Elemente und widmete sich kontinuierlicherer Melodik.¹¹⁸ Auch Reinhardts musikalische Idole wie Louis Armstrong, Duke Ellington, Charlie Parker und Dizzy Gillespie befanden sich fern von Angehörigen der *Roma(nies)*. Zur expliziten Besetzung aus Saiteninstrumenten in seinem ersten Quintett, die später standardisiert wurde, empfand er keine besondere Verbindung - sowohl in der Wahl von Besetzung als auch Repertoire ließ er sich in der Nachkriegszeit durch Elementen des Modern Jazz beeinflussen. Ein weiterer Zeitgenosse, „Mat(e)lot“ Ferret, betont:

¹¹⁶ vgl. DREGNI 2008: 10

¹¹⁷ <http://www.paulvernonchester.com/DjangoTheGypsy.htm> Zugriff: 16.11.2012

¹¹⁸ vgl. AWOSUSI 1997:55

„Django did not play in the gypsy style. He played a style that was his alone, that began with him. Certainly he played the guitar, a traditional (gypsy) instrument, but his school of guitar playing was his own creation.“¹¹⁹

„Mat(e)lot“ Ferret vertritt hier einen Standpunkt, auf den später noch näher eingegangen wird. Vorerst soll die musikalische Sozialisierung Jean-Baptiste „Django“ Reinhardt und seine Zuwendung zu später als identitätstragend bezeichneten Elemente des *Sinti – Jazz – Manouche* näher untersucht werden: Warum wandte sich Reinhardt gerade dem Banjo und der Gitarre, dem Jazz und im Quintette du Hot Club de France einer expliziten Besetzung aus Saiteninstrumenten zu?

Jean-Baptiste „Django“ Reinhardts musikalische Sozialisierung begann in seinem familiären und lokalen Umfeld: innerhalb von Bevölkerungen der *Roma(nies)* beziehungsweise *Manouches*, mit seinen Eltern in Wohnwägen umherziehend und an Stadträndern campierend; seit seiner Jugend in der „zone périphérique“ von Paris. Erste Instrumente waren die Violine, später eine sechssaitige Banjo-Gitarre. Reinhardt folgte den „Gens du Voyage“ seiner Zeit, darunter katalanische *Gitans* und französische *Manouches*, die sich als Musizierende der populären Musette versuchten. Als deren Rolle etablierte sich jene der Begleitinstrumentalisten von Akkordeonisten. Um neben dem Akkordeon hörbar zu sein bot sich das Banjo mit seinem metallischen, durchdringenden Klang an, wodurch es auch dem modischen Bedürfnis nach markanten Rhythmen und großer Lautstärke entsprach.¹²⁰

Zeitgleich zur Musette erfuhr der Swing beziehungsweise Hot Jazz in Frankreich, insbesondere Paris, einen Popularitätsaufschwung. Musikalische Grundlagen für den Swing beziehungsweise Hot Jazz bildete der „Two Beat Jazz“ aus Chicago und New Orleans, die in den „Four Beat Jazz“ mit den Zentren New York und Kansas City mündeten. Charakteristisch für den Swing der Dreißiger Jahre war das Entstehen größerer Ensembles, der Big Bands.¹²¹ Bereits zuvor erlebte das Pariser Publikum afroamerikanische Musik beziehungsweise amerikanische Unterhaltungsmusik. Vor dem ersten Weltkrieg handelte es sich zumeist um Ragtime, einer durchnotierten Art von Tanzmusik, die kaum Raum für Improvisation – einem der wichtigsten Jazz-Elemente – ließ. Der Ragtime wirkte als Wegbereiter, der das europäische Publikum auf Eigenarten einer neuen musikalischen Sprache einstimmte.

¹¹⁹ GIVAN 2010: 3-6

¹²⁰ vgl. AWOSUSI 1997: 47, WILLIAMS 2010: 229

¹²¹ vgl. BERENDT/ HUESMANN 2011: 15-17

Seine Ausbreitung im europäischen Raum wurde maßgeblich von der zunehmenden Wirtschaftsexpansion der USA zwischen 1870 und 1920 beeinflusst. Amerikanische Waren wie Rohstoffe, materielle Gebrauchsgüter, Luxusartikel und kulturelle Produkte wie Musik fanden vorwiegend in europäischen Metropolen wie Paris, London, Berlin, Wien und Petersburg einen neuen Absatzmarkt. Diese Musik wurde vor allem als Attraktion im Rahmen von Varietés, Revues und Kabaretts dargeboten. Der Erste Weltkrieg kapselte das Kaiserreich Deutschlands radikal von der Außenwelt ab. Übersteigter Nationalismus und Patriotismus verbannte all jenes, das als „undeutsch“ identifiziert wurde, wodurch auch erste Schallplattenproduktionen mit Jazz nicht ins Deutsche Reich gelangten. Im Gegensatz dazu, wurde der Kontakt zu Neuerungen der amerikanischen Musikszene im übrigen Europa aufrechterhalten, wodurch es auch zu intensiven persönlichen Begegnungen mit Musikern dieser Szene kam.¹²²

Als Reaktion auf die wachsende Popularität des amerikanischen Jazz etablierte sich zunächst eine Förderung lokaler Alternativen wie der Musette oder eine Quotenfestsetzung für eine limitierte Anzahl an Anstellung außerfranzösischer Musiker. Eine konstruktive Folge dieses „Nativismus“ war das wachsende Bedürfnis, eine lokale Jazzmusik zu kultivieren, die mit der amerikanischen auf einem vergleichbaren künstlerischen Level mithalten könnte.¹²³ In der Folge bildete sich unter anderem der Hot Club de France („Vereinigung der Liebhaber des authentischen Jazz“) 1932 in Paris um die einflussreichen Jazz-Journalisten und Produzenten Hugues Panassié und Charles Delaunay. Jean-Baptiste „Django“ Reinhardt wurde mit Hilfe des Studenten Pierre Noury als Musiker für den Hot Club de France angeworben. Reinhardts Wechsel vom Banjoisten der Musette zum Gitarristen des Swings und Hot Jazz kann nach WILLIAMS in der Aussicht auf eine internationale Popularität und Karriere, als auch einer Möglichkeit seinem „milieu manouche“ zu entfliehen, begründet liegen.¹²⁴ Des Weiteren finden sich Hinweise darauf, dass die ersten Schallplattenaufnahmen Duke Ellingtons auf Reinhardt eine begeisternde, inspirierende Wirkung hatten. Anlässlich der Gründung des Quintette du Hot Club de France begab sich Reinhardt auf die Suche nach einem Violinisten außerhalb der zeitgenössischen Violinenpraxis der *Roma(nies)*, die ihn zu Stéphane Grappelli führte. Infolgedessen wurde 1934 das Quintette du Hot Club de France in ausschließlicher Besetzung mit Saiteninstrumenten mit Reinhardt an der Solo-Gitarre, Stéphane Grappelli an der Violine, Joseph „Nin-Nin“ an der ersten

¹²² vgl. JOST 2012: 17-20

¹²³ vgl. GIVAN 2010: 2f

¹²⁴ vgl. WILLIAMS 2010: 226

Rhythmus-Gitarre, Roger Chaput an der zweiten Rhythmus-Gitarre und Louis Vola am Kontrabass gegründet. Stilistische Charakteristika dieses Quintettes werden als „faire la pompe“ bezeichnet, einer Spielweise bei welcher die begleitenden Gitarren den Rhythmus markieren. Für die Gitarristen bedeutete „faire la pompe“ einen Akkord pro Takt zu markieren. Über den Schlägen der begleitenden Gitarren erheben sich die Stimmen der beiden Solisten: das Violinenspiel Grappellis und Reinhardts Gitarre. Der charakteristische Swing entstand durch eine Kombination des meist halbe Noten spielenden Bass und der gleichmäßigen four-beat-Begleitung der Rhythmus-Gitarren. Diese erzeugten häufig einen Akzent auf dem zweiten und vierten Viertel indem sie den Akkord nach dem Anschlag abdämpften und nicht nachklingen ließen. Reinhardts Soli unterstützten diesen eher marschierenden als federnden Swing mit ternären Achtelrhythmen, synkopierten Akkordeinwürfen, Akkordtremoli, Bassdurchgängen und melodischen Einwürfen. Er beherrschte die Qualitäten eines Jazz-Improvisators: Gefühl für Gleichgewicht im Aufbau und rhythmische Fähigkeiten. Weitere persönliche stilistische Besonderheiten umfassten Techniken eines betonten Vibratos und virtuose Schlüsse.¹²⁵

Bei allen Musikern, die Angehörige der *Roma(nies)* waren und mit Reinhardt arbeiteten oder seine Bekanntschaft machten, finden sich ähnliche musikalische Techniken und Klangfarben – im Gegensatz zu jenen, welche nicht mit ihm in Berührung kamen. Nach WILLIAMS sei dies ein erster Hinweis darauf, dass es sich bei jenen Techniken und Klangfarben nicht um ein Erbe einer Gemeinschaft, sondern eher um eine „Erfindung“ eines Individuums beziehungsweise einer Gruppe von Individuen an einem bestimmten Ort, Paris, in einer bestimmten Epoche, Ende der Zwanziger Jahre, handelt. Unter diesen Musikern ragte Jean-Baptiste „Django“ Reinhardts musikalische Technik als virtuoseste hervor. Eine mögliche Ursache dafür könnte auch die Besonderheit seiner Griffhand sein, deren Finger nach schwerwiegenden Verbrennungen in einem irreversibel atrophen Zustand waren. Noch vor dem Engagement im Quintette du Hot Club de France brachte er sich eine Technik bei, welche die atrophen Finger als eine Art Kapodaster verwendete. So konnte er eine Fülle an Barré-Akkorden realisieren, eine grundsätzlich komplizierte Spieltechnik, da sie einen gleichmäßigen Saitendruck erfordert. Dazu entwickelte er eine bis dahin völlig neue Grifftechnik mit Single-Note-Lines hohen Tempos in Vorliebe für Moll-Akkorde. Im Jazz der Dreißiger Jahre waren Gitarren, bis auf vereinzelte Ausnahmen bei Eddie

¹²⁵ vgl. AWOSUSI 1997: 50

Lang und Lonnie Johnson, keine üblichen Instrumente. Aufgrund ihres leiseren Klanges war sie ungeeignet um neben lautstarken Blechbläsern, wie Horn und Trompete, sowie Pianos, bestehen zu können. Gitarren eigneten sich eher als Begleitinstrumente zur Stimme als zu jazzigen Solo-Improvisationen. Hier ragte Reinhardt als Pioniermusiker mit seiner Gitarre des Modells Selmer-Maccaferri hervor.¹²⁶ Alle drei Gitarren der Instrumentalisten des Quintette du Hot Club de France waren von der Marke Selmer-Maccaferri, ungewöhnlich laute akustische Gitarren, deren Produktion erst 1932 begann und Reinhardts Stilistik verstärkte.¹²⁷ Die Funktion der Gitarre als Rhythmusinstrument konnte auf dieselbe Verwendung bei fahrenden Orchestern der *Manouches*, die Banjospielweise der Zwanziger Jahre oder auf die übliche Einhaltung des Tempos im Jazz der Dreißiger zurückgehen. DREGNI betont Jean-Baptiste „Django“ Reinhardts bedeutende Rolle in der Geschichte der Gitarrentechnik, sein Personalstil würde in jedem Musikgenre in Verbindung mit Gitarren auftauchen, von Country bis Rock'n Roll, Bluegrass, Metal und Jazz:

„Django was the Big Bang in the universe of the guitare, one of the pioneers of the guitar as a solo instrument. [...] In the Parisian galaxy of artistes and philosophes, of impressionists, Dadaists, surrealists, cubists, existentialists, Django created a completely new being – a guitarist.“¹²⁸

Nach BERENDT/ HUESMANN habe die Gitarre, gemeinsam mit dem Banjo, eine längere Tradition als jedes andere Jazzinstrument. Ihre Geschichte als moderne Jazzgitarre begann mit Charlie Christian, der vor allem mit Benny Goodman arbeitete. Vor Christian war die Gitarre vorwiegend als Rhythmus- und harmonisches Begleitinstrument neben Sängern des Folk Blues, Worksongs und alten Bluesballaden in Verwendung. Nach Christian sind Johnny St. Cyr und Lonnie Johnson aus New Orleans zu nennen. St. Cyr war Begleitgitarist beziehungsweise Begleitbanjoist bei „King Oliver“, Louis Armstrong und Jelly Roll Morton, Johnson trat von Anfang an als Solist hervor. Durch St. Cyr und Johnson ist die Gitarrenentwicklung geprägt vom Gegensatz zwischen einer rhythmischen Akkord- und einer solistischen single-note-Technik. Als Vertreter der rhythmischen Akkordtechnik ist Freddie Green zu nennen, von Johnsons single-note-Technik beeinflusst etablierte sich Eddie Lang. Lang entwickelte sich zum bedeutendsten Gitarristen des Chicago-Stils.¹²⁹

¹²⁶ vgl. DREGNI 2008: 12

¹²⁷ vgl. WILLIAMS 2010: 231-233

¹²⁸ vgl. DREGNI 2008: 7-12

¹²⁹ vgl. BERENDT/ HUESMANN 2011: 431-533

Doch erst bei Jean-Baptiste „Django“ Reinhardt zeigten sich nach SCHWAB diese Einflüsse als kohärenter Individualstil. Sein Pionierwirken umfasst erstens die Leitung des ersten Jazzensembles, in welchem die Gitarre als gleichberechtigtes und dominierendes Melodieinstrument eingesetzt wurde und zweitens seine weitausgreifende Dynamik und lebendige Artikulation, mit welchen er einen differenzierten Ausdruck auf der akustischen Gitarre erreichte wie es bis dahin nur bei Blasinstrumenten der Fall war. Drittens ragten sein Improvisationsvermögen und seine Virtuosität historisch und bis dato ohne MusikerInnen vergleichbarer Fähigkeiten hervor. Viertens sei er in bestimmten Arpeggien, chromatischen Durchgängen, „approach-note“-Figuren, Bildung langer Phrasen, vorzugsweise aus Achtelketten, „off-beat“-Akzenten, komplexen Akzentüberlagerungen mit Oktav- oder Sextdoppelgriffen oder dem Spiel auf einer Saite seiner Zeit voraus gewesen. Fünftens umfassten seine spieltechnischen Neuerungen der Jazzgitarre Oktavdoppelgriffe, „false-fingering“-Effekte mit Unisono auf benachbarte Saiten, Akkord- und Einzeltontremoli, „sweep-picking“ für schnelle Arpeggien, künstliche Fragoletts und das Nutzen der Leersaite als Pedal abwechselnd mit gegriffenen Tönen. Und sechstens setzte er die Gitarre in orchestrale Weise ein und nahm als erster Gitarrist spontan improvisierte unbegleitete Gitarrensoli auf. Seine zahlreichen Neuerungen wirkten sich nicht nur auf Jazzgitarristen wie Georges Barnes, Oscar Moore, Les Paul, Kenny Burrell, Joe Pass und John McLaughlin aus, sondern finden auch Eingang in andere musikalische Idiome wie die Country- und Rockmusik.¹³⁰ Auch die reine Saiteninstrumentebesetzung des Quintette du Hot Club de France stellte eine revolutionäre Besonderheit dar. Handelt es sich hier um eine „ethnische“ Tradition, eine praktische Notwendigkeit oder eine ästhetische Wahl? Sei es die Violine oder das Zymbal aus dem osteuropäischen Raum oder die Gitarre in Spanien - bei den *Roma(nies)* schienen überwiegend Praktiken gezupfter, gestrichener und angeschlagener Saiten auf. Saiteninstrumente waren geeignet für eine mobile Lebens- und Wirtschaftsweise und geben eine besondere Klangfarbe wider. Darüber hinaus finden sich hier Gemeinsamkeiten mit Reinhardts Ensembles während seiner Jugend. WILLIAMS zieht alle drei Faktoren in Erwägung: die *Roma(nies)* hätten sich aufgrund praktischer Notwendigkeit die besondere Klangfarbe zu Eigen gemacht, in ihren Augen lag darin *ihr* „ethnisches“ Talent.¹³¹ Aus der Besetzung mit Saiteninstrumenten ergab sich ein vergleichsweise dezenter Klangkörper, wodurch das Quintette du Hot Club de France auch Anklang bei einem

¹³⁰ vgl. AWOSUSI 1997: 56-58

¹³¹ vgl. ebd.: 227-230

Publikum fand, das den Jazz zuvor ausschließlich mit lautstarken Instrumenten assoziierte. Reinhardt und sein Quintette wurden von der Presse gelobt und fanden auch im amerikanischen Raum Resonanz. Ein derartig revolutionärer Swing erstaunte und begeisterte die Amerikaner. Bald bezeichneten sie diese ihn als „French Jazz“, viel später als „Gypsy Jazz“, und Reinhardt als musikalisches Genie. Sein Erfolg verleitete andere Musiker der *Roma(nies)* amerikanische Standards zu adaptieren, doch nur er und sein Quintett du Hot Club de France erlangten Bekanntheit über Frankreichs Grenzen hinweg, kreierten einen spezifischen Klang und erhielten die meisten Aufnahmeverträge.¹³²

3. 1. 2. „Era“

Von seinem Förderer Charles Delaunay erschien kurz nach Jean-Baptiste „Django“ Reinhardts unerwartetem Tod dessen erste Biographie mit dem Titel „Django Reinhardt - Souvenirs“. Doch in Reinhardts Gemeinschaft waren andere Gesten üblich. Der traditionelle Umgang bei den *Manouches* mit dem Tod eines Angehörigen beziehungsweise einer Angehörigen zeigt sich geprägt von ihrem Konzept der „era“, das in diesem Kontext die Achtung vor einem Verstorbenen meint.

WILLIAMS unterscheidet hier zwischen zeitlicher und verwandtschaftlicher Distanzierung. Die Periode unmittelbar nach dem Tod differenziert sich wiederum von der zeitlich folgenden. In der Verwandtschaft der verstorbenen Person wird zwischen nahen Blutsverwandten wie Kindern, Geschwistern, Ehemännern oder Ehefrauen, sowie Cousins unterschieden. Darüber hinaus können sich der verstorbenen Person besonders nahe gestandene Verwandte hier selbst dazu zählen.¹³³ In den folgenden Monaten bis Jahren nach dem Tod eines Angehörigen setzen jene nahen Verwandten mittels ritualisierter Gesten der Trauer Vorsichtsmaßnahmen um die „era“ des Verstorbenen zu erhalten. Diese Handlungen umfassen in der Regel das Vermeiden gemeinschaftsinterner und öffentlicher Erinnerung an den Verstorbenen wie das Aussprechen seines Namens, dem Konsum seiner bevorzugten Lebensmittel, dem Aufsuchen oder Bewohnen seiner bevorzugten Orte und seines Todesortes, sowie der Verwendung seines bevorzugten Geschirrs oder anderer Eigentümer. Seine Besitztümer werden verbrannt, entsorgt oder ausnahmsweise aufbewahrt. Bei der Aufbewahrung

¹³² vgl. ebd.

¹³³ vgl. WILLIAMS 2003: 4-7

werden die Gegenstände „stumm“ und „tot“, und ihnen muss dieselbe „era“ entgegen gebracht werden wie seinem ehemaligen Besitzer.¹³⁴ Im Gegensatz dazu wird in entfernteren Verwandtschafts- und Bekanntenkreisen der verstorbenen Person häufig von ihr gesprochen. Während sich nach einigen Jahren in jenem entfernteren Kreis das Gedenken an die verstorbene Person verringert, beginnen die nahen und Blutsverwandten sich eine Erinnerung zu erlauben.¹³⁵ Als Folge dieser Umgangsweise kann konstatiert werden:

„Il n’y a pas de grands hommes chez les Manouches. Il n’y a pas que des aieux respectés, personnalités encore un moment évoquées après leur décès puis très vite anonymes.“¹³⁶

„Es gibt keine berühmten Personen bei den Manouches. Es gibt keine angesehenen Vorfahren, Persönlichkeiten werden einen Moment nach dem Tod in Erinnerung gerufen um dann schnell anonym zu werden.“

In Bezug auf Jean-Baptiste „Django“ Reinhardt sind folgende Handlungen überliefert: Reinhardts Witwe erlaubte ihrem Sohn Babik erst das Gitarrenspiel zu erlernen nachdem sie Reinhardts Selmer-Maccaferri-Gitarre n°503 dem Musée instrumental de Paris im Jahr 1964 geschenkt hatte. Zu einem von Nicht-Roma(nies) initiiertem Todesjubiläum sollte „Boulou“ Ferré auf derselben Gitarre in Erinnerung an Reinhardt performen – doch unter dem Druck von Protesten der Manouches lehnte „Boulou“ dieses Angebot ab worauf das Jubiläumskonzert abgesagt werden musste.¹³⁷

Aus gegenwärtiger Perspektive lässt sich konstatieren, dass Reinhardt später eine Ausnahme dieser Tradition wurde. Mittlerweile ist es unmöglich seinen Namen, Ruf oder sein Gesicht zu ignorieren.¹³⁸ In Folge soll gezeigt werden wodurch diese Ausnahme entstand.

¹³⁴ vgl. WILLIAMS 2003, GIVAN 2010: 3-6

¹³⁵ vgl. WILLIAMS 2003: 7

¹³⁶ WILLIAMS 2010: 233f

¹³⁷ vgl. WILLIAMS 2010: 233-246

¹³⁸ vgl. GIVAN 2010: 3-6

3. 2. Zweite Phase

Zur „zweiten Phase“ werden Faktoren aus dem Zeitraum der Sechziger bis in die frühen Neunziger Jahre miteinbezogen.

3. 2. 1. „Musik Deutscher Zigeuner“ und „Discomorphose“

Ab den Sechziger und Siebziger Jahren wurde erstmals eine Musik in den Begriffen „Jazz Tsigane“ nach Moermann und „Musik deutscher Zigeuner“ nach Maeker und Franz „Schnuckenack“ Reinhardt konzeptualisiert. Wesentliche stilprägende Impulse ergaben sich hierzu vorwiegend aus dem deutschsprachigen Raum um die Formationen Franz „Schnuckenack“ Reinhardts, Häns'che Weiss' und Titi Wintersteins.

In Deutschland erlebte der Jazz in den Sechziger und Siebziger Jahren eine Phase des Aufbruchs, Übergangs und der Vielfalt anlässlich des Quintetts um den Frankfurter Posaunisten Albert Mangelsdorff, der nach einer Tournee durch Indien, Thailand und Japan beispielhaft neue musikalische Ideen und thematisches Material, darunter eine Komposition Ravi Shankars, adaptierte.¹³⁹ Auf ähnliche Weise entwickelte sich ein Projekt um Siegfried Maeker und Franz „Schnuckenack“ Reinhardt: der deutsche Sinto und entfernte Verwandte von Jean-Baptiste „Django“ Reinhardt machte bei einer Wallfahrt nach Lourdes Bekanntschaft mit dem Musikproduzenten Siegfried Maeker, der ihm eine Kooperation in einem diskographischen Projekt mit dem Titel „Musik Deutscher Zigeuner“ anbot. Absicht war es, Musik aus den privaten Kreisen der *Sinti* zur Aufführung zu bringen und im Sinne einer „Weltmusik“ positiv auf das Verhältnis zwischen *Roma(nies)* und der Mehrheitsgesellschaft zu wirken. Zu diesem Anlass gebildete Formationen nahmen Jean-Baptiste „Django“ Reinhardts instrumentales und musikästhetisches Modell seines Quintette du Hot Club de France zum Vorbild. Das instrumentale Modell zeichnete sich durch eine klare Rollenverteilung zwischen Solo-Gitarre, Solo-Violine, zwei begleitenden Rhythmus-Gitarren und einem Kontrabass aus. Wie Jean-Baptiste „Django“ Reinhardt und Stéphane Grappelli kontrastierten die Solisten der Formationen um Franz „Schnuckenack“ Reinhardt mit ihren melodischen Variationen die rhythmische Gleichmäßigkeit der „pompe“ der Begleitinstrumentalisten. Nicht nur die Solo-Gitarre versuchte die Improvisationen

¹³⁹ vgl. JOST 2012: 223-225

Jean-Baptiste „Django“ Reinhardts zu reproduzieren, auch die anderen Instrumente folgten diesem Ideal. Ihr Lehrmaterial waren Tonaufnahmen Jean-Baptiste „Djangos“ und des Quintette du Hot Club de France in Originalbesetzung. Ihr Ziel schien, diese Tonaufnahmen so exakt wie möglich nachzuspielen. Dennoch gab es Unterschiede: während die Mehrheit unter ihnen eine verstärkte akustische Gitarre verwendete, versuchten sich einige auf der elektrischen Gitarre.

Franz „Schnuckenack“ Reinhardt knüpft an die revolutionierende Verwendung der Violine als Instrument im Jazz durch Stéphane Grappelli an. Während Jean-Baptiste „Django“ Reinhardts Verwendung der Gitarre einen stilprägenden Impuls darstellte, beeinflussten Stéphane Grappellis und Franz „Schnuckenack“ Reinhardts Spielweisen die Rolle der Violine. Obwohl die Violine in der Geschichte des Jazz eine historisch weit zurückgehende Position einnimmt, erschwerte ihr weicher Klang das Bestehen neben Posaunen, Trompeten und Saxophonen, wodurch sie bis in die Sechziger Jahre eine eher untergeordnete Rolle im Jazz spielte. New-Orleans-Bands und Ragtime-Orchestern waren der Violinisten-Tradition des Neunzehnten Jahrhunderts wegen mit Violinisten besetzt, welche der „Stehgeiger“-Tradition aus der Wiener Kaffeehausmusik entsprachen. Als erster bedeutender Jazzviolinist wird Joe Venuti betrachtet, welcher der sogenannten Chicago-Schule angehörte und mit Eddie Lang arbeitete. Seine Spezialität war eine besondere Bogentechnik, bei der er die Halterung vom Frosch des Bogens löste, das Bogenhaar über alle vier Saiten seiner Violine legte und den Bogenstab unter dem Körper des Instruments führte. Auf diese Weise konnte er ungewöhnliche, mehrstimmige Klänge und ansonsten unspielabre Vierfachgriffe realisieren. Ihm folgte Eddie South, der später mit Jean-Baptiste „Django“ Reinhardt und Stéphane Grappelli arbeitete und die Aufnahme „Interprétation swing et improvisation swing sur le premier mouvement du concerto en ré mineur pour deux violons par Jean Sebastian Bach“ einspielte.¹⁴⁰ Grappellis Spielweise im Quintette du Hot Club de France umfasste Improvisationen über sechzehntaktige Akkordfolgen, ternäre Phrasierung, Akzente im off-beat, blue-notes, abgebogene und sehr langsam angeschobene Töne, die an den Klang von Blasinstrumenten im Jazz erinnern, sowie häufige Tonwiederholungen, bei welchen er seine Violine nicht als Melodie- sondern Rhythmusinstrument einsetzte. Eine Erweiterung der Bandbreite von Klangfarben und Instrumenten ab den Sechziger Jahren bereitete, wie bereits erwähnt, den Weg für ein Revival. Während die Formationen um Häns'che Weiss und Titi Winterstein das

¹⁴⁰ vgl. BERENDT/ HUESMANN 2011: 663f

instrumentale und musikästhetische Modell des Quintette du Hot Club de France auf identische Weise übernahmen, lässt sich bei Franz „Schuckenack“ Reinhardt eine freiere Adaption beobachten.¹⁴¹ Weiters war der Personalstil Grappellis nicht mehr der Haupteinfluss unter den Violinisten, sondern auch der Stil ungarischer Violonisten. Auch das Repertoire ist im Rahmen der zwischen 1968 und 1979 erschienen elf Alben des Labels „Musik Deutscher Zigeuner“ auf identische Weise formiert und von ungarischer Musik geprägt: Kompositionen Jean-Baptiste „Django“ Reinhardts, Jazz-Standards die er in den Dreißiger Jahren interpretierte, ungarische Csárdás-Tänze, Swing-Walzer und Lieder in *Romani/ Romanes*.¹⁴² Um die Formationen lässt sich eine Tendenz der übertriebenen Interpretation beobachten, eine Art Konkurrieren mit Jean-Baptiste „Django“: schnelle Tempi werden noch schneller wiedergegeben, langsame noch langsamer, vibrierende Noten noch vibrierender.¹⁴³

Dieser Impuls ließ das instrumentale und musikästhetische Modell Jean-Baptiste „Django“ Reinhardts und seines ersten Quintette du Hot Club de France mittels beinahe identischer Reproduktion wieder aufleben. Des Weiteren deutet dieser Impuls die Rolle der Tonaufnahmen an, die nun mittels des Begriffs „Discomorphose“ näher betrachtet werden soll.

In Folge wagten sich weitere Musiker der *Roma(nies)* an die Öffentlichkeit, die bis dahin ihre Musik im kleineren, vertrauten Kreis praktiziert hatten und das von den Formationen um Franz „Schnuckenack“ Reinhardt im deutschsprachigen Raum initiierte Phänomen der identischen Reproduktion wiederholte sich: um Paris, an der Côte d’Azur, in Belgien, den Niederlanden und Österreich nahmen *Roma(nies)* Tonaufnahmen der Formationen Jean-Baptiste „Django“ Reinhardt und Franz „Schnuckenack“ Reinhardts als Lehrmaterial und versuchten diese identisch wiederzugeben. Erste lokale Kreise um ihre jeweiligen Virtuosen entstanden. Während einige Gitarristen ausschließlich elektrische Gitarren verwendeten lag bei anderen vorwiegend ein Schwerpunkt auf der Violinenpraxis.¹⁴⁴ Originale Tonaufnahmen wurden durch Kopien anderer Musiker, konvertierte und „remasterte“ Versionen ersetzt.

¹⁴¹ vgl. AWOSUSI 1997: 75-80

¹⁴² vgl. WILLIAMS 2010: 236-238, AWOSUSI 1997: 106-110

¹⁴³ vgl. ebd.: 242f

¹⁴⁴ vgl. ebd.: 238f

Jean-Baptiste „Django“ Reinhardt wurde ein einzelner Musiker unter vielen. Indem sein Werk konserviert und ständig wiederholt wurde, eignete sich eine Gemeinschaft diese Musik als die ihrige an und seine Person rückte in den Hintergrund. Teilweise war neuen Generationen nicht mehr bewusst wer Urheber bestimmter Kompositionen oder Improvisationen war. Dieser Prozess stimmt auf gewisse Weise mit dem traditionellen Umgang um das Konzept „era“ bei den *Manouches* überein, da Jean-Baptiste „Django“ als Person und einzigartiger Urheber in Vergessenheit gerät. Als paradox lässt sich hier die zeitgleiche ansteigende Popularität seines Rufs erkennen.¹⁴⁵

Technische Erneuerungen während der Siebziger Jahre wie Audiokassetten und Kassettenrekorder begünstigten auf beträchtliche Weise diese Diffusion. Transportable Rekorder erweiterten das Konsumationsfeld von Musik wie über Autoradios. Die Wohnwägen der *Roma(nies)* wurden zu musikalischen „Relaisstationen“ wie einst der urbane öffentliche Raum im frühen Zwanzigsten Jahrhundert. Jugendliche und erwachsene Musizierende konnten ihre Instrumente herbei bringen und zu den Tonaufnahmen performen. Des Weiteren ermöglichten Kassettenrekorder Aufnahmen ohne ein Tonstudio zu buchen: mittels Audiokassetten konnte Musik im Gegensatz zu Schallplatten mit simplerer und schnellerer Technik, sowie höherer Qualität aufgenommen werden. Tonaufnahmen von Jean-Baptiste „Django“ Reinhardt und seinen Zeitgenossen wurden von Schallplatte auf Audiokassette konvertiert, hinzu fügten sich nicht-kommerzielle Aufnahmen zeitgenössischer Musiker und musikalischer Amateure, sowie deren Kopien.¹⁴⁶

Dieser Prozess wurde von Hennion als „Discomorphose“ formuliert. Herbeigeführte Transformationen durch die Audiokassette waren neue Möglichkeiten des musikalischen Konsums: der musikalische Konsum kolonisierte einerseits den häuslicheren, privateren Bereich, in dem Musik mit entsprechenden Hilfsmitteln wie Autoradios, Kassettenrekordern und Walkmans, nach einem individuellen Rhythmus und Geschmack konsumiert werden konnte. Andererseits besiedelte er auch den öffentlichen individuellen Raum indem Musik mitgetragen werden konnte.¹⁴⁷

In diesem Kontext lässt sich eine erste Identifizierung, insbesondere der *Sinti*, *Manouches* und *Gitans*, mit einer bestimmten Musik erkennen. Sie präsentierten sich im

¹⁴⁵ vgl. WILLIAMS 2010: 239-241, BINDER 2008: 10

¹⁴⁶ vgl. WILLIAMS 2010: 239-241

¹⁴⁷ vgl. BINDER 2008: 10-12

deutsch- und französischsprachigen Raum mit einer „eigenen“ Musik, öffentlich als auch unter sich. Die Identifizierung wird als authentisch, familiär und gruppeneigen verankert betrachtet: zwischen den meisten von ihnen bestanden nachweisbare familiäre Verbindungen, technische Erneuerungen verstärkter Instrumente und modernere Klänge der konvertierten und „remasterten“ Tonaufnahmen erweckten bei den *Roma(nies)* den Eindruck einer modernen, zeitgenössischen Musik. Auch Nicht-*Roma(nies)* übernahmen die Präsentation der *Roma(nies)* des *Sinti – Jazz – Manouche* als ihre Musik. Dennoch überwiegte bei ihnen ein Unverständnis über den Fokus der Musiker auf das instrumentale und musikästhetische Modell der Dreißiger Jahre und deren ständige identische Reproduktion. Doch die *Roma(nies)* selbst betrachteten die ausschließliche Saiteninstrumentation und die kontrastierten Harmonien zwischen Solo-Gitarre und Solo-Violine, sowie die Unveränderlichkeit der rhythmischen Markierung durch begleitende Gitarren und Kontrabass als ihr „eigenes“, gruppenspezifisches, „ethnisches“ Modell.¹⁴⁸

3. 2. 2. Internationalisierung und Popularisierung

Bis in die Neunziger Jahre fand die Verbreitung dieser Musik eher innerhalb der französisch- und deutschsprachigen Räume statt. In Folge werden mehrere, sich reziprok beeinflussende Faktoren betrachtet die zu ihrer Internationalisierung und Popularisierung beitrugen.

Zwischen 1980 und 1990 schien sich die Evolution des Jazz zu verlangsamen und immer mehr MusikerInnen aus Europa und den USA widmeten sich historischen Formen. Die Swing-Musette der Zwischenkriegszeit erfuhr ein populäres Revival. Zeitgleich erschien eine weitere technische Erneuerung, die CD. Es folgten systematische „Remasterings“, Produktionen, neue Formationen und InterpretInnen. Unter ihnen widmeten sich auch MusikerInnen, die nicht den *Roma(nies)* angehörten, dieser Musik. Musikalische Aktivitäten der *Sinti* und *Manouches* aus dem deutsch- und französischsprachigen Raum begannen auch im restlichen Europa einen Bekanntheitsgrad zu erlangen. Bisherige diskographische Raritäten begannen nun international veröffentlicht zu werden, darunter „Remasterings“ von „Mat(e)lo“ und „Baro“ Ferret, und Joseph „Nin-Nin“ Reinhardt. Musiker wie Patrick Leguidcoq aka

¹⁴⁸ vgl. WILLIAMS 2010: 238f und 242f

Romane, Patrick Saussois, Didier Roussin und Francois Billard erweiterten ihre musikalischen Aktivitäten um eine pädagogische Dimension indem sie Methoden der „guitare manouche“ verschriftlichten und publizierten.

Des Weiteren manifestierte sich bei der Mehrheitsgesellschaft eine Vorliebe für „authentische“, „ethnische“ Phänomene wonach sie „Festivals tziganes“ als Plattformen „traditioneller Musik“ eines „nomadischen Volkes“ etablierten. Dies bestärkte wiederum die *Manouches* in ihrer Auffassung, dass es sich hier um ihre „eigene“, „ethnische“ Musik handelt. Generell wurde jeder Musiker und jede Musikerin als TrägerIn einer Traditionslinie betrachtet.¹⁴⁹ Unter den Musikfestivals sind das „Festival Django Reinhardt de Samois“ in Samois-sur-Seine zu nennen, das „Festival Swing 41“ in Salbris, „Festival Jazz Musette“ in Saint-Ouen, die „Nuits Manouches“ in Paris, die „Nuit du Jazz Manouche“ in Montrouge, das „Gypsy Swing Festival“ in Angers; in Belgien das „Festival Django Reinhardt de Liberchies“, das „Djangofollies de Bruxelles“ und in den Niederlanden das „International Gypsy Festival de Tilburg“. Äquivalente im deutschsprachigen Raum sind das „Django Reinhardt Mémorial Festival“ in Bavière und das „Django Reinhardt Festival“ in Hildesheim. Als weitere Plattformen agieren das Café „Chez Ferdinand“ in Samois-sur-Seine und das Bistro „La Chope de Puces“ in Paris, das im Zuge von Erneuerungen auf der Basis der Initiative „Espace Django Reinhardt“ nun auch die Musikschule „Swing Roma Académie“, einen großen Konzertsaal, ein Aufnahmestudio und eine Gitarrenbauwerkstatt beherbergt; ebenfalls in Paris das Café „Le Clairon des chasseurs“, das „Atelier Charonne“, das Restaurant „Aux Petits Joueurs“, das „Bistro d’Eustache“ und die „Taverne de Cluny“.¹⁵⁰ Einen Beitrag zur Popularisierung lieferten auch filmische Adaptionen wie Emir Kusturicas und Tony Gatlifs Werke.¹⁵¹

Dieses Swing-Musette Revival und das Interesse an „ethnischer“ Musik, das Aufkommen der CD und „ethnischer“ Musikfestivals, ebneten gemeinsam mit dieser Musik gewidmeten Radiosendungen und Artikeln in Fachzeitschriften den Weg für ein vorwiegend „ethnisches“ Musikgenre.¹⁵²

¹⁴⁹ vgl. WILLIAMS 2010: 243-246, TUZET 2011: 83

¹⁵⁰ vgl. TUZET 2011: 115-124

¹⁵¹ vgl. ebd.: 11

¹⁵² vgl. WILLIAMS 2010: 235f, 243-247

3. 2. 3. „Minderheiten“, „Ethnizität“ und Politisierung von Identität

Aus bisher herausgearbeiteten Verbindungen fällt auf, dass bedeutende stil- und identitätsprägende Impulse entstanden, wie das von Sigfried Maeker initiierte und in Kooperation mit Franz „Schnuckenack“ Reinhardt realisierte diskographische Projekt „Musik Deutscher Zigeuner“. Ebenso erfolgt eine Internationalisierung und Popularisierung dieser Musik mittels „ethnischer“ Musikfestivals. Sowohl die Initiative von Maeker und Franz „Schnuckenack“ Reinhardt als auch die Entwicklung der Internationalisierung und Popularisierung entstanden mit dem Hintergrund von Bestrebungen einer Verbesserung des Verhältnisses zwischen *Roma(nies)* und Nicht-*Roma(nies)*, sowie einem breiten öffentlichen Interesse von Nicht-*Roma(nies)* an mit Bevölkerungen wie den *Roma(nies)* verbundenen Phänomenen.

Hier stellt sich die Frage, warum und in welchen Kontexten sich die positive Wirkung einer mit dem Etikett „Musik Deutscher Zigeuner“ versehener Musik und eben dieses breite öffentliche Interesse von Nicht-*Roma(nies)* an mit Bevölkerungen wie den *Roma(nies)* verbundenen Phänomenen wie „ethnischen“ Musikfestivals entfaltete.

Für „Bevölkerungen wie die *Roma(nies)*“ entwickelten sich in der Zweiten Hälfte des Zwanzigsten Jahrhunderts Begriffe wie „Minderheiten“ und „Ethnien“, und mit ihnen verbundene Konzepte. Im Kontext von Diskursen um „Minderheiten“ und „Ethnien“ ergaben sich Konzeptualisierungen von „Ethnizität“ und Politisierungen von Identität. Im Rahmen der Musikwissenschaft etablierte sich eine neue Forschungsrichtung, die „Ethnomusikologie“, und in sozial- und kulturwissenschaftlichen Diskursen entstand generell ein vermehrter Fokus auf Verbindungen zwischen Musik und Identitäten.

Der deutschsprachige Begriff „Identität“ geht auf das Achtzehnte Jahrhundert zurück und wurde aus dem mittellateinischen „identitas“, einem Abstraktum zum lateinischen „idem“ für „derselbe“ entlehnt.¹⁵³ Ebenso wie Konzepte rund um den Begriff „Kultur“ brachte jener der „Identität“ eine Flut von Publikationen und Diskussionen hervor. Als Annäherung und in Relevanz zum soziomusikalischen Phänomen um den *Sinti – Jazz – Manouche* kann folgender Ansatz zitiert werden:

„Jeder Mensch ist, wie er ist, und hat dabei eine Vorstellung davon, wie und wer er ist, er besitzt eine Identität. Diese Identität findet und entwickelt er im Laufe seines Lebens, wobei ihm die Sprache hilft,

¹⁵³ vgl. SEEBOLD 2002: 432

denn Menschen erzählen gerne über sich selbst, über das, was sie erlebt und unternommen haben und wie sie in dieser und in jener Situation reagiert haben.

Menschen suchen dabei nach jenen Eigenschaften, die sie als Person kennzeichnen und unverwechselbar machen, d.h., sie formen durch die Erzählungen ihre „narrative Identität“.

Im Laufe der Zeit entwickeln, bekräftigen oder verändern sie ihre Selbsterzählungen, d.h., sie (re)konstruieren ihr Selbst aus den erinnerten Episoden ihrer Vergangenheit fortlaufend und verweben Anekdoten aus ihrer Vergangenheit zu einer Lebensgeschichte, einer umfassenden Erzählung darüber, wie sie zu der Person wurden, die sie sind.¹⁵⁴

In den allgemeinen Gebrauch wurde „Identität“ aus der psychoanalytischen Theorie ERIKSONS entnommen. Verwendungen des Konzeptes der „Identität“ in sozial- und kulturwissenschaftlichen Kontexten sind mehrdeutig und unklar. Einerseits verweist „Identität“ hier auf Merkmale wie Einzigartigkeit und Individualität - essentielle Merkmale, die eine Person von einer anderen unterscheidet und deren Selbst definiert. Andererseits verweist „Identität“ auf gemeinsame Merkmale, die mehrere Personen miteinander verbinden. Kultur- und sozialanthropologische Konzeptionen orientierten sich an sozialwissenschaftlichen Theorien nach MEAD, BENEDICT, SIMMEL, DURKHEIM, und SCHUTZ.¹⁵⁵ Einzug in kultur- und sozialanthropologische Lexika erreichte „Identität“ in den Sechziger und Siebziger Jahren in Verbindung mit Arbeiten der Manchester School, beeinflusst von amerikanischen soziologischen Traditionen des symbolischen Interaktionismus und sozialen Konstruktivismus. Klassiker dieses Genres sind BARTHs „Ethnic Groups and Boundaries“ von 1969 und EPSTEINs „Ethos and Identity“ von 1978 deren Fokus auf „ethnischer Identität“ lag und den kontextuellen wie kreativen Charakter von Ethnizität in Relation zu bestimmten politischen Kontexten betont. Zentral bei diesem Zugang ist der Schwerpunkt auf Grenzen, nicht auf Inhalt oder Essenz von „ethnischer Identität“. Diese Ansätze wurden 1985 von COHEN aufgegriffen, die sich mit der Symbolisierung von Grenzen bei Gemeinschaften beschäftigte, 1994 mit Fragen um das Selbst/ Ich.

Es entwickelte sich eine „American agenda“ durch aufkommende „identity politics“ in den Siebzigern, die wiederum von post-kolonialen Studien beeinflusst wurden, die für Anerkennung von Unterschieden, basierend auf race, Ethnizität, Gender, Klasse, Sexualität, etc., eintraten. „Identity politics“ summiert politische Argumente, welche den Schwerpunkt auf Eigeninteressen und Perspektiven selbst-identifizierter Gruppen mit sozialen Interessen legen und die Art, wie Politiken von Aspekten der Identität durch race, Klasse, Religion, Gender, sexuelle Orientierung oder

¹⁵⁴ vgl. <http://lexikon.stangl.eu/522/identitaet/> Zugriff: 1.12.2012

¹⁵⁵ vgl. BYRON 2002: 292

traditioneller Dominanz einer Person geformt werden. Nicht alle Mitglieder einer Gruppe sind notwendigerweise in „identity politics“ involviert. Die Praxis von „identity politics“ hat eine längere Existenz, die explizite begriffliche Definition in Verbindung mit relevanten Bewegungen fand im Zwanzigsten Jahrhundert statt. Vorwiegend kann dies in sogenannten Klassenbewegungen gefunden werden, feministischen Bewegungen, Bewegungen von Personen homosexueller Orientierung, Personen mit körperlicher oder geistiger Beeinträchtigung, „ethnic movements“ und post-kolonialen Bewegungen. Reaktionen waren breite Debatten und Kritik. „Minority influence“ ist eine zentrale Komponente der „identity politics“, die eine Form der sozialen Bewegung darstellt und dann stattfindet, wenn eine Mehrheit dazu bewogen werden soll, Überzeugungen und Verhalten einer „Minderheit“ zu akzeptieren. Im Gegensatz zu anderen Bewegungen impliziert diese eine Veränderung der persönlichen privaten Meinung. Dieser Prozess findet statt, wenn sich eine „Minderheit“ als konsistent zeigt und eine Anziehung auf die Mehrheitsgesellschaft ausübt. In der zweiten Hälfte des Zwanzigsten Jahrhunderts gab es in großem Umfang politische Bewegungen: eine zweite Welle des Feminismus, das Black Civil Rights Movement in den USA, Bewegungen gegen Diskriminierung von Personen mit homosexueller Orientierung, Rechte für Native Americans. Diese sozialen Bewegungen wurden untermauert und gefördert von philosophischer Literatur, welche Wesen, Ursprünge und Zukunft von Identitäten abwechselnd hinterfragen und verteidigen. „Identity politics“ sind eng verbunden mit der Auffassung, dass bestimmte soziale Gruppen unterdrückt werden - sobald eine Person die Identität einer Frau, eines Native American, etc. hat, ist diese durch kulturellen Imperialismus verletzbar. Dazu zählen Stereotypisierung, Auslöschung oder Aneignung der Identität einer Gruppe, Gewalt, Ausbeutung, Marginalisierung oder Machtlosigkeit.¹⁵⁶

Bei der Verwendung von „Identität“ ist auf die Gefahr einer ethnozentristischen Haltung zu achten. Vorstellungen westlich geprägter Gesellschaften von Identität setzten Merkmale der Gleichheit und Grenzen fest, die nicht mit Vorstellungen von Individuen und Gruppen anderer Gesellschaften übereinstimmen. Doch auch wenn „Identität“ keine globale Bedeutung inhärent ist, lässt sich ihre überwiegend dominante Rolle als politische und handlungsbezogene Kategorie konstatieren. Nach BRUBAKER und COOPER 2000 ist „Identität“ sowohl eine Kategorie der Analyse als auch der Praxis. Als Kategorie der Praxis agiert „Identität“ sowohl als Ausgangs- als auch

¹⁵⁶ vgl. <http://plato.stanford.edu/entries/identity-politics> Zugriff: 20. 12. 2012

Endpunkt politischer Mobilisierung. Innerhalb des Nationalismus, wo bereits existierende Identität oft als Rechtfertigung für die Forderung nach nationaler Identität („nationhood“) verwendet wurde, spielt Identität auch eine Rolle für zukünftige Projekte und Zwecke. Dasselbe gilt für andere soziopolitische Bewegungen. Als Kategorie der Analyse wird „Identität“ in kultur- und sozialanthropologischen Zusammenhängen als kontextuell konstruiert oder verhandelt betrachtet. BAUMANN und GINGRICH formulierten 2004 drei Regeln nach welchen diese Konstruktion stattfindet: Orientalismus, Segmentation und Inklusion. Orientalismus meint hier den Vorgang der reziproken Essentialisierung. Segmentation bezieht sich in dieser Verbindung auf den Vorgang der Fusion und Teilung von Gruppen in strategischer und kontextueller Relation. Inklusion meint hier den Vorgang mittels welchem Andersartigkeit als Gleichheit kooptiert wird.

Eine Gruppe von Individuen, welchen eine kollektive Identität zugesprochen werden kann, wird seit den Siebzigern als „Ethnie“ bezeichnet. Kriterien der Zuschreibung können Sagen zur Herkunft oder Abstammung, Geschichte, Kultur, Sprache, Religion, die Verbindung zu einem spezifischen Territorium sowie ein Gefühl der Solidarität sein. Synonymisch zu „Ethnie“ stehen „ethnische Gruppe“ und „Ethnos“. Der Begriff „ethnisch“ geht auf das Neunzehnte Jahrhundert zurück, mit der Bedeutung „die Kultur einer Volksgruppe betreffend“ und entlehnt aus dem griechischen „ethnikós“ als „zum (fremden) Volke gehörig, volkstümlich“ zum griechischen „éthnos“ für „Volk, Schaar“.¹⁵⁷ Das Konzept der „Ethnizität“ kann als Reaktion auf postkoloniale Geopolitiken und die Zunahme von Bewegungen rund um die Rechte von „Minderheiten“ in vielen industriellen Staaten seit den Siebzigern gesehen werden. Mittels dieses Konzepts wurde unterschiedlichen Phänomenen wie sozialem und politischem Wandel, Formierung von Identitäten, sozialen Konflikten, Entstehen von Nationen und Assimilation nachgegangen. Primordiale Ansätze zu „Ethnizität“ behaupten, Identifikation basiere auf bestimmten ursprünglichen Verbindungen zu einer Gruppe oder Kultur, während instrumentalistische Ansätze „Ethnizität“ als ausbeutendes politisches Instrument zur eigenen Interessenswahrung verstehen. Konstruktivistische Theorien betonen ihre Zufälligkeit und Fluidität, und beurteilen „Ethnizität“ im Gegensatz zum primordialen Ansatz als Produkt spezifischer sozialer

¹⁵⁷ vgl. SEEBOLD 2002: 261

und historischer Kontexte.¹⁵⁸ In diesem Zusammenhang näher zu betrachten sich bereits erwähnte Werke BARTHS „Ethnic Groups and Boundaries“ von 1969 und EPSTEINs „Ethos and Identity“ von 1978.

In den Achtziger Jahren bildeten sich politische Bewegungen mit Bürgerrechtsforderungen, im deutschsprachigen Raum gemeinsam mit dem Wiederaufleben von Debatten zu „Volksgruppen“, „Minderheiten“, verbunden mit der pejorativen Fremdbezeichnung „Zigeuner“ und dem Bekanntwerden von Selbstbezeichnungen der *Roma(nies)*. Noch bis zur Mitte des Zwanzigsten Jahrhunderts war in Deutschland und Österreich die Gemeinschaftsbezeichnung „Zigeuner“ gebräuchlich. Nach der Gründung erster Vereine zur öffentlichen Vertretung politischer und kultureller Interessen wurden die *Roma(nies)* in Österreich 1993 mit der Bezeichnung „Roma und Sinti“ und in Deutschland 1998 mit der Bezeichnung „Sinti und Roma“ als „Volksgruppe“ beziehungsweise „nationale Minderheit“ definiert und gesetzlich anerkannt.¹⁵⁹ Mit der Wende um 1989/1990 wurden Diskurse um „Minderheiten“ erstmals europaweit thematisiert. Eine leitende Rolle übernahm der Europarat, während die EU – beziehungsweise die EG - in diesem Zusammenhang nicht mehr als die Förderung der Sprachenvielfalt thematisierte. Konkrete Ergebnisse waren das „Rahmenübereinkommen zum Schutz nationaler Minderheiten“ und die „Europäische Charta der Regional- und Minderheitensprachen“ - beide 1998 in Kraft getreten. Bis dahin war sich die europäische Mehrheitsbevölkerung kaum bewusst dass sich über 100 von insgesamt 800 Millionen Europäern nicht der Titulnation ihres Staates, sondern Bevölkerungsgruppen zugehörig fühlten, die keine staatliche Mehrheit bildeten. Solche Bevölkerungsgruppen wurden als „Nationen ohne Staat“ oder „nationale Minderheiten“, „Sprachgemeinschaften“ oder „Sprachminderheiten“, „Volksgruppen“ oder „ethnische Minderheiten“ bezeichnet.

Doch der Begriff „Minderheit“ ist international pejorativ behaftet, trotz seiner zugleich sachlichen Umschreibung eines weitaus größten Teils der in Europa zahlreichen, aber meist quantitativ kleinen Gemeinschaften, deren Muttersprache nicht

¹⁵⁸ vgl. SOKOLOVSKII/ TISHKOV 2002: 240-243

¹⁵⁹ vgl. „Deutsche Sinti und Roma.“ URL:

http://www.bmi.bund.de/SharedDocs/Standardartikel/DE/Themen/MigrationIntegration/NatMinderheiten/Deutsche_Sinti_und_Roma.html. Zugriff: 15.10.2012; „Die Roma in Österreich“ Infoblatt der Servicestelle Politische Bildung Wien. URL: http://www.eduhi.at/dl/ib_roma.pdf. Zugriff: 1.9. 2012

die jeweilige Staatssprache ist und die mangels numerischem Gewicht und besonderer Schutzmaßnahmen aus dem Rahmen demokratischer Rechte fallen.¹⁶⁰

Des Weiteren ist der Begriff „Minderheit“ nicht eindeutig definiert. Eine weit verbreitete Formulierung geht zurück auf den ehemaligen Sonderberichterstatter der „UN Sub-Commission on the Prevention of Discrimination and the Protection of Minorities“ Francesco Capotorti. Er legte den Schwerpunkt vor allem auf folgende Kriterien: Voraussetzung einer numerischen Inferiorität im Vergleich zur gesamten Bevölkerung eines Staates oder einer Region, wobei sich das Merkmal einer undominanten staatlichen Stellung nicht nur auf politische Macht, sondern auch auf die wirtschaftliche, kulturelle und soziale Stellung einer Gruppe bezieht. Mitglieder einer „Minderheit“ müssen Staatsangehörige des Aufenthaltsstaates sein und beabsichtigen, ihre ethnischen, religiösen oder sprachlichen Gemeinsamkeiten solidarisch zu pflegen. Jedoch sind Solidaritätsgefühle subjektiv. Für Capotorti war dieses Merkmal deswegen relevant, weil befürchtet wurde, dass eine Gruppe, die nach objektiven Gesichtspunkten eine „Minderheit“ darstellte, diesen Status langfristig verlieren könnte, wenn der Wille, die gemeinsame Tradition und Kultur zu bewahren, nicht mehr vorhanden war. Die Sprache fungiert hier als bedeutsamstes objektives Merkmal. Das Kriterium einer sprachlichen Minderheit erfüllt sich, wenn Gruppenmitglieder eine bestimmte Sprache untereinander und in der Öffentlichkeit benutzen, die sich von der Staatssprache beziehungsweise der Sprache der Mehrheitsbevölkerung unterscheidet. In relevanten völkerrechtlichen Dokumenten findet sich keine Definition einer nationalen Minderheit, sodass es den einzelnen Staaten selbst überlassen bleibt, zu bestimmen, welche Gruppen als „Minderheiten“ einzustufen sind. Diese Bezeichnung wird üblicherweise für Gruppen verwendet, die aufgrund ihrer historischen Verwurzelung zwar die Staatsangehörigkeit des betreffenden Territorialstaates haben, wegen ihrer besonderen kulturellen Merkmale aber eine von der „Staatsnation“ unterschiedene Gruppe bilden. In Österreich sind als nationale Minderheiten Slowenen, Kroaten, Ungarn, Tschechen, Slowaken und *Roma* anerkannt. Sie sind in Teilen des Bundesgebietes wohnhafte und beheimatete Gruppen österreichischer Staatsbürger mit nicht deutscher Muttersprache und eigenem Volkstum. Die wichtigsten Kriterien sind somit die Staatsbürgerschaft und die Angehörigkeit zu einer „Minderheit“, die seit mindestens drei Generationen in Österreich lebt. In Österreich zählen die sechs anerkannten Minderheiten 142 000 Angehörige und machen 2,1 % der ÖsterreicherInnen aus. Die im deutschsprachigen

¹⁶⁰ vgl. PAN/ PFEIL 2006: V-XI

Raum verwendete Begriffe „Minderheit“ und „Volksgruppe“ werden in der neueren Literatur oft als Synonyme verwendet. Frankreich erkennt keine „Minderheiten“ an, somit gibt es auch keine öffentlichen Organisationen, die sich dem Schutz, der Pflege und der Entwicklung der Kulturen und Sprachen von Bevölkerungen, die der Konzeption „Minderheit“ entsprechen, widmen; es gibt nur private Vereinigungen zu diesem Zweck. Das französische Wahlrecht enthält auch keine Sonderregelung für Parteien oder Abgeordnete nationaler Minderheiten.¹⁶¹

Verbindungen zwischen Musik und Identität als wesentliche kulturelle Elemente beschäftigten das abendländische Denken bereits seit der Antike. Wie bisher zu sehen war wurde „Identität“ erst in der zweiten Hälfte des Zwanzigsten Jahrhunderts konzeptualisiert und erkenntnisleitende Kategorie der Wissenschaft.¹⁶² Zentrale Fragen bildeten sich um konstituierende Elemente und Funktionsweisen. Hinsichtlich des Konzepts einer „kulturellen“ beziehungsweise „kollektiven“ Identität können GIESEN, NIETHAMMER und ASSMANN genannt werden. Die Musik in ihrer Bedeutung für das komplexe System Kultur und das Individuum geriet vor allem in der Musikanthropologie beziehungsweise Ethnomusikologie, der Musiksoziologie und der sogenannten New Musicology ins Zentrum der Betrachtung. Nach ALTENBURG/BAYREUTHER sind musikalische Ausdrucksformen eher imstande, Grenzen zu überschreiten, welche sprachliche nicht überwinden können. Eine Gemeinsamkeit bestehe im Bestandteil einer von Sprache und Musik in lokalen, regionalen oder national geprägten Kulturen, die neben der Herausbildung einer kollektiven Identität auch auf die Abgrenzung zu Anderen zielt beziehungsweise zielen kann.¹⁶³ Der Begriff „Ethnomusikologie“ wurde in den Fünfziger Jahren vom niederländischen Gelehrten des javanischen Gamelan, Jaap Kunst, geprägt. In Berlin ausgebildete systematische Musikwissenschaftler und ihre Schüler bildeten die Basis für die Lehre der Ethnomusikologie in den Vereinigten Staaten. Mit Alan P. Merriams „Anthropology of Music“ von 1964 fanden anthropologische Modelle Einzug in den jungen Teilbereich der Musikwissenschaft.¹⁶⁴

Die Geschichte der musikalischen Minderheitenforschung steht in einem Spannungsfeld völlig gegensätzlicher Positionen und wissenschaftlicher Strömungen,

¹⁶¹ vgl. BENDER-SÄBELKAMPF 2011: 17-19, 176f

¹⁶² vgl. ALTENBURG/ BAYREUTHER 2012: Xlf

¹⁶³ vgl. ALTENBURG/ BAYREUTHER 2004: Xlf

¹⁶⁴ vgl. STOKES in Barnard 2012: 489-491

die alle ihre Auswirkungen auf den Forschungsgegenstand haben. Die Erforschung der Musik von „Minderheiten“ stellte in den späten Neunziger Jahren ein junges Gebiet der „Ethnomusikologie“ dar. Gegenstand der Betrachtung war Anfangs das musikalisch Fremde im eigenen Land. Der Vorteil eines ethnomusikologischen Zugangs, sei es, nach HAID, eine durch Detailstudien klarere und tiefer gehende Vorstellung vom Leben der Angehörigen einer „Minderheit“ zu erhalten.¹⁶⁵ Grundsätzlich sei die Verbindung des Forschungsgegenstandes „Minderheiten“ mit der Disziplin Ethnomusikologie deshalb erfolgversprechend, weil die Bedeutung von (traditioneller) Musik für Minderheiten eine besonders große ist.¹⁶⁶ Hier meint ELSCHÉKOVÁ/ ELSCHÉK:

„Die Bedeutung der Musik für eine Minderheit beruht auf dem Umstand, dass die Musik neben der Sprache und einigen signifikanten Merkmalen (wie Tracht, Brauchtum, Tanz, besondere Kulturtraditionen, die aus konfessionellen oder anderen historischen Bindungen resultieren) das stabilste ethnische Element einer Gemeinschaft repräsentiert. Dies ist darauf zurückzuführen, dass die Musik ein wichtiges Sozialisierungsmittel darstellt, das eine wichtige erziehungs- und identitätsbestimmende Funktion im Leben der Gemeinschaft hat. Deshalb ist es möglich, gerade aus der Musik wichtige Erkenntnisse über das Kultur- und das ethnische Bewusstsein abzulesen.“¹⁶⁷

3. 3. Dritte Phase

Unter einer „dritten Phase“ werden Aspekte seit den späten Neunziger Jahren betrachtet.

3. 3. 1. „Jouer Manouche“

Nach der Konzeptualisierung eines musikalischen Genres in den Begriffen „Jazz Tsigane“ nach Moermann und „Musik deutscher Zigeuner“ nach Maeker und Franz „Schnuckenack“ Reinhardt ab den Siebzigern etablierten sich im französischsprachigen Raum Begriffe wie „Jazz Manouche“, nach Reinhardts Gruppenzugehörigkeit, obwohl viele der anderen Musiker *Gitans* waren und „Jazz Gitan“, der allerdings wiederum die *Manouches* ausschließt. Der anglophone Raum brachte mit „Gypsy Jazz“ einen breiter gefassten Begriff hervor, da er gemeinschafts- und nicht gruppenspezifisch gemeint ist.¹⁶⁸ Nach ANTOINETTO kann „Swing Manouche“ als eine „konservierende Hommage“ an das musikalische Werk Jean-Baptiste „Django“ Reinhardts und seiner Nachfolger in der Adaptierung der ausschließlichen Saiteninstrumentalisierung und des

¹⁶⁵ vgl. Haid In Hemetek 2001: 9

¹⁶⁶ vgl. Hemetek 2001: 33

¹⁶⁷ vgl. Elscheková/Elschek In: Hemetek 1996: 21

¹⁶⁸ vgl. DREGNI 2008: 12f

musikalischen Repertoires der Dreißiger Jahre abgegrenzt werden; und „Jazz Gitan“ als innovativere Hommage.¹⁶⁹ „Boulou“ Ferré bezeichnet Musiker der konservierenden Hommage als „pisteroles du swing gitan“:

„Souvent les gens prônent une religion dont ils ne connaissent pas le fondateur. Je n’aime pas les „pisteroles“ du swing gitan qui ne s’intéressent qu’à la virtuosité; j’aime les gens qui pratiquent cet art avec une pensée musicale.“¹⁷⁰

„Oft preisen die Leute eine Religion deren Begründer sie nicht kennen. Ich mag die „pisteroles“ des „swing gitan“ nicht, die sich für nichts anderes als für die Virtuosität interessieren; ich mag die Leute, die diese Kunst mit einem musikalischen Gedanken praktizieren.“

Aber auch mit der Bezeichnung „Jazz Manouche“ wird von einigen MusikerInnen, wie von Jean-Baptiste „Django“ Reinhardts Enkel, David, eine kopierende, reproduzierende Musik gemeint. Nach David sei diese Art von Musik eine „Folklore“. Statt einer „Kultur“, wie oft formuliert, habe sein Großvater eine „Schule“ hervorgebracht. Da Jean-Baptiste „Django“ Reinhardt keine „Folklore“ spielte, orientiert sich Davids musikästhetisches Ideal an zeitgenössischen musikalischen Tendenzen und er versucht einen eigenen, persönlichen Stil zu finden.¹⁷¹ So findet sich bei vielen MusikerInnen eine die Musik konservierende Haltung mittels Reproduktion Jean-Baptiste „Django“ Reinhardts Musik der Dreißiger Jahre. Neben der ausschließlichen Saiteninstrumentalisierung und dem ähnlichen musikalischen Repertoire werden sogar persönliche Eigenheiten des Gitarristen, sowie sein Kleidungsstil zu einem Fetisch erhoben.¹⁷² Mit der innovativeren Linie sind MusikerInnen gemeint, die einen eigenen Klang entwickelten, akzentuiert mit moderneren musikalischen Einflüssen und Instrumente abseits der Chordophone kombinierend.

Gemäß einiger Autoren und MusikerInnen, als auch aufgrund der Verwechslung unterschiedlicher Bezeichnungen, liegt der Kern dieses Musikgenres aber in einer Haltung, die als „Jouer Manouche“ formuliert werden kann.¹⁷³ Abseits der Technik und Harmonie wird hier die Phrasierung als zentral gesehen, eine bestimmte Art und Weise Musik umzusetzen: ein zentrales Thema, strukturiert in harmonischen Rastern über die improvisiert wird.¹⁷⁴ Auf ähnliche Weise wird auch vom Kern des Jazz gesprochen: der „sound“ sei essentiell, entstehend aus Intensitätsmomenten wie „swing“, Improvisation,

¹⁶⁹ vgl. TUZET 2011: 11

¹⁷⁰ vgl. ebd.: 10

¹⁷¹ vgl. CAMPION/ GRAVIL 2009: 122

¹⁷² vgl. GIVAN 2010: 3-6

¹⁷³ vgl. TUZET 2011: 8-11

¹⁷⁴ vgl. CARON 2006: 99-105

Tonbildung beziehungsweise Phrasierung. „Swing“ schafft Intensität durch Reibung und Überlagerung von Zeitebenen. Improvisation kreiert einen verkürzten Weg der MusikerInnen zum erklingenden Tonbild. Tonbildung beziehungsweise Phrasierung bilden Intensität durch Unmittelbarkeit und Direktheit. „Swing“ stellt einerseits ein allgegenwärtiges rhythmisches Element dar, aus dem heraus der Jazz seine Spannung gewinnt, neben weiteren Elementen wie Tonbildung/ Phrasierung, Improvisation, Arrangement, Blues, Spiritual/ Gospel und Harmonik, sowie den kommerziell erfolgreichsten Jazz-Stil in den Dreißiger Jahren vor dem Jazz Rock und der Fusion.¹⁷⁵ Tatsache ist, dass die Gitarre in ihrer neuen Funktion als Solo-Instrument und im Kontext einer vom Jazz beeinflussten Musik eine fundamentale Rolle einnimmt.¹⁷⁶

Eine weitere Ausweitung der Grenzen dieser Musik ist das Einbeziehen von InterpretInnen, die nicht den *Roma(nies)* angehören, unter den Voraussetzungen eines musikalischen Talents und der Einhaltung reziproken Respektierens („era“):

„Aujourd’hui, que l’on soit „Manouche“ (voyageur établi sur le territoire français) ou „gadjo“ (Français sédentaire) il n’y a plus de distinction à faire. Peu importe la communauté à laquelle on appartient: seuls comptent le talent et le respect entre musiciens.“¹⁷⁷

„Heutzutage, egal ob man Manouche („voyageur“ auf französischem Staatsgebiet) oder Gadjo (sesshafter Franzose/ sesshafte Französin) ist, wird keine Unterscheidung mehr gemacht. Die Gemeinschaftszugehörigkeit ist wenig wichtig: allein das Talent und der Respekt unter den Musikern zählt.“

Hierzu auch folgender Auszug aus den Interviews während meiner Feldforschung in Paris und Samois-sur-Seine:

M.: Est-ce qu'il y a des musiciens „pas Sinti“?

Rocky Garcia: Oui! Il y a le guitariste Patrick Saussois, qui n'est pas Sinti, Romane [...] il en y a plein d'autres .. „Thomas Dutronc“, [...] ce sont toutes des personnes qui ne font pas vraiment du jazz manouche mais qui tournent autour du jazz manouche.

M.: Et vous pensez pas qu'il est „grave“ que des gens qui ne sont pas Sinti ..?

Rocky Garcia: Non non, c'est pas grave pour nous, parce que, bon, c'est une musique qui n'a pas de frontières, je pense ..

Mundine Garcia: Il y a des personnes qui jouent très bien!

Rocky Garcia: Bon, c'est vrai que c'est quand même une musique qui est représentative à nous, parce que c'est notre musique à nous, c'est notre culture et bon ça n'empêche pas des gens qui ne sont pas

¹⁷⁵ vgl. BERENDT/ HUESMANN 2011: 243-293, 845

¹⁷⁶ vgl. CARON 2006: 99-105

¹⁷⁷ vgl. TUZET 2011: 10

manouches ou Sinti qui peuvent jouer ce musique-là et qui peuvent jouer ca bien .. Au moment où ce musique est bien interprété, bien joué c'est un plaisir. Il faut que c'est bien joué.“¹⁷⁸

Die Musiker Rocky und Mundine Garcia betonen hier, dass obwohl diese Musik Teil ihrer Gemeinschaft sei, es auch Musiker außerhalb der Gemeinschaft der *Sinti* und *Manouches* gibt und geben darf, solange die Musik „gut“ interpretiert werde. Neben Patrick Saussois und Thomas Dutronc zählt Rocky hier auch Stéphane Grappelli dazu:

„Grappelli n'était pas Sinto ou Manouche mais ca n'empêchait pas qu'il était un grand musicien.“¹⁷⁹

„Grappelli war kein Sinto oder Manouche, das hielt ihn aber nicht davon ab, ein großer Musiker zu sein.“

Es handelt sich hier somit um ein Phänomen der Synthese, ein Genre beziehungsweise eine musikalische Haltung aus unterschiedlichen Elementen, anwendbar auch auf diverse andere musikalische Interpretationsmuster und eine Musik „ohne Grenzen“.¹⁸⁰

3. 3. 2. Heroisierung

„Django, tu nous représentes,
tu es notre porte-drapeau.“
„Baro“ Ferret

„Django était le pape,
Sarane, Matlo et Baro Ferret étaient les évêques.“
„Boulou“ Ferré¹⁸¹

Mit der Internationalisierung dieser Musik setzte ein Aufblühen als hybrides Musikgenre und eine Heroisierung der Person Jean-Baptiste „Django“ Reinhardts und seinem persönlichen musikalischen Werk ein. Nach „Baro“ Ferret repräsentiere Reinhardt die Gemeinschaft ebenso wie eine Flagge einen Staat. „Boulou“ Ferré bezeichnet Jean-Baptiste „Django“ Reinhardt als Papst einer Gemeinschaft. Wie viele andere erhebt auch David Reinhardt seinen Großvater zu einem „génie“. Er sei nicht nur Gitarrist oder Jazzmusiker gewesen.¹⁸² Folgende Ausschnitte aus TUZET und DREGNI verdeutlichen weiter diese emotionale Heroisierung:

¹⁷⁸ vgl. Appendix 1 Tabelle ExpertInnen-Interviews Zeile 80-92

¹⁷⁹ vgl. Appendix 1 Tabelle ExpertInnen-Interviews Zeile 202f

¹⁸⁰ vgl. CARON 2006: 99-105, 127

¹⁸¹ TUZET 2011: 20, 46

¹⁸² vgl. CAMPION/ GRAVIL 2009: 122

„Défendre cette couleur musicale qui nous est chère [...] notes remplies d’une magique poésie[...] un cadeau précieux. [...] Une palette d’émotions, associant l’esthétique de ces magnifiques guitares à pan coupé, le rythme viril et doux des cordes frappées, le vibrato de ce son amplifié par le fameux micor „stimer“, congugué à la beauté du soleil venant jouer avec le feuillage des arbres, au rythme de „Nuages“ ou „Minor swing“ .. aujourd’hui, même si la communauté célèbre abondamment Django, elle ne joue pas „comme“ Django mais joue „pour“ Django.“

TUZET spricht von einem „kostbaren Geschenk“ und von der Verteidigung einer für die Gemeinschaft wertvollen Klangfarbe:

„Au-delà d’un style guitaristique, bien plus qu’un simple genre musical, le swing gitan est un véritable art de vivre, un monde musical haut en couleur dont il est difficile de ressortir une fois que l’on y est entré.“¹⁸³

Auch bei DREGNI wird diese Art von Jazz als „gesungenes Glück“, „bittersüß, nostalgisch und melancholisch“ beschrieben:

„This jazz is joy made song, with a bittersweet spirit, nostalgic, melancholic. [...] Django has become a hero for a people with few heroes.“¹⁸⁴

Nach ihm sei Jean-Baptiste „Django“ Reinhardt der Held einer Gemeinschaft geworden, die über wenige Helden verfüge. Die Versuchung ist groß, zwischen der Musik der *Roma(nies)* und der Afroamerikaner Parallelen aufzustellen, zumal sich historische Gemeinsamkeiten feststellen lassen: Entwurzelung, Versklavung, Verfolgung, Zurückweisung und Notwendigkeit der Rekonstruktion einer Identität ausgehend von Elementen der sie umgebenden Kulturen. Musikalische Parallelen können im markierten Rhythmus und dem zentralen Stellenwert von Improvisation gesehen werden. Eben jene Parallelen ziehen BERENDT/ HUESMANN und schlussfolgern, dass authentischer Jazz „in welcher ethnischen Umgebung auch immer ein Schrei nach Freiheit“ sei.¹⁸⁵ WILLIAMS aber betont, dass keine Musik der *Roma(nies)* je eine derartige universelle Dimension wie der Jazz erreichte.¹⁸⁶

¹⁸³ TUZET 2011: 5, 8, 10

¹⁸⁴ vgl. DREGNI 2008: 7, 13

¹⁸⁵ vgl. BERENDT/ HUESMANN 2011: 533-535

¹⁸⁶ http://biblio.vincennes.fr/portail/decouvrir/a_decouvrir/iso_album/le_jazz_manouche-version_portail.pdf Zugriff: 20.12. 2012, S. 9

3. 3. 3. Erfundene Tradition?

„Traditionelle“ Musik sei eine der vielen Möglichkeiten musikalischen Ausdrucks und transportiere gewisse historische, regionale, kulturelle, kollektive oder auch individuelle Kontinuitäten. Sie könne bewusst politisch benützt werden, aber auch unbewusst politisch wirken – abhängig vom Kontext in dem (traditionelle) Musik erklingt. HEMETEK unterscheidet zwischen (traditioneller) Musik von Minderheiten oder Mehrheiten.¹⁸⁷ So formuliert auch AWOSUSI den *Sinti – Jazz – Manouche* als „Tradition“, „moderne Folklore“ und „Volksmusik“ einer „Minderheit“:

„[...] Tatsächlich dominiert keine andere Tradition die Musik und das musikalische Selbstverständnis der Deutschen *Sinti* so sehr wie die des Hot-Jazz der 30er und 40er Jahre. Mit den ersten Aufnahmen des *Quintette Du Hot Club De France* hat Django Reinhardt den „Zigeuner-Jazz“ (*Jazz gitan, guitare gypsy*) aus der Taufe gehoben. Er hat damit der Welt ein neues musikalisches Genre und unserer Minderheit eine Art zweiter, moderner Folklore geschenkt. Viele seiner Kompositionen und Repertoirestücke, die Musettewalzer, die amerikanischen Jazzstandards, aber auch Titel der gruppeneigenen Volksmusik werden seither von Generation zu Generation gespielt und weitergegeben. Für viele junge *Sinti*-Musiker ist Django bis auf den heutigen Tag das bewunderte Genie, Meister und Maßstab in einem geblieben. [...]“¹⁸⁸

WILLIAMS jedoch verneint die Bezeichnung des *Sinti – Jazz – Manouche* als „traditionelle“ Musik. Er knüpft hier an „The Invention of Tradition“ nach HOBBSWAM 1996 und „Constructing the Jazz Tradition“ nach DEVEAUX 1991 an. DREGNI, GIVAN und CARON schließen sich WILLIAMS Beobachtungen an.¹⁸⁹ Ihre Begründung liegt in der Beobachtung dass nicht die Musik von einzelnen Bevölkerungen wie den *Manouches* oder *Sinti* adaptiert, sondern die Musik einer einzelnen Person, Jean-Baptiste „Django“ Reinhardts, imitiert wurde:

„[...] les guitaristes qui jouent manouche n’ont pas imité les Manouches mais Django, un individu dans toute sa singularité. On est à la croisée d’une culture qui se voudrait traditionnelle (parce qu’ethnique), donc non-savante, et en même temps qui se réclame d’un génie créateur unique [...] le jazz manouche c’est Django, a tel point que lorsque vous jouez manouche, vous jouez Django. Rares sont ceux qui ont trouvé un style original à part Bireli Lagrène par exemple.“¹⁹⁰

"[...] die Gitarristen, welche die Spielweise des „jouer manouche“ praktizieren, imitierten nicht die Manouches, sondern Django, ein Individuum in seiner Einzigartigkeit. Es handelt sich hier um eine Kultur, die (da sie eine „Ethnie“ ist), traditionell sein will und zur gleichen Zeit ein Genie als einzigartigen Urheber beanstandet [...] der Jazz Manouche ist Django, sobald man die Spielweise des

¹⁸⁷ vgl. Hemetek 2001: 13

¹⁸⁸ vgl. AWOSUSI 1997: 7f

¹⁸⁹ vgl. DREGNI 2008: 12f, GIVAN 2010: 3-6

¹⁹⁰ vgl. WILLIAMS 2010: 226

„jouer manouche“ praktiziert, spielt man Django. Nur selten sind jene, die einen ganzheitlich originellen Stil fanden, wie Bireli Lagrène zum Beispiel.“

Jean-Baptiste „Django“ Reinhardt folgte keiner expliziten und bereits vorhandenen kollektiven musikalischen Kontinuität. Sein Wechsel vom Banjoisten der Musette zum Gitarristen des Swing und Hot Jazz kann in der Aussicht auf internationale Popularität und Karriere, als auch, wie bereits erwähnt, eine Möglichkeit seinem „milieu manouche“ zu entfliehen zu Grunde liegen.¹⁹¹ Des Weiteren finden sich Hinweise darauf, dass der zufällige Konsum erster Schallplattenaufnahmen Duke Ellingtons auf Reinhardt eine begeisternde, inspirierende Wirkung hatte. Bei allen Musikern der *Roma(nies)*, die Bekanntschaft mit Reinhardt machten, fanden sich ähnliche musikalische Techniken und Klangfarben – im Gegensatz zu jenen, denen Reinhardt unbekannt war. Wie bereits erwähnt, sei die ein erster Hinweis darauf, dass es sich bei jenen Techniken und Klangfarben nicht um ein Erbe einer Gemeinschaft, sondern eher um eine „Erfindung“ eines Individuums beziehungsweise einer Gruppe von Individuen an einem bestimmten Ort, Paris, in einer bestimmten Epoche, Ende der Zwanziger Jahre, handelt.

Diese Betrachtungen und Schlussfolgerungen können mit in einem der vorherigen Abschnitte angedeuteten Ansatz von Identität in Verbindung gebracht werden:

„Jeder Mensch ist, wie er ist, und hat dabei eine Vorstellung davon, wie und wer er ist, er besitzt eine Identität. Diese Identität findet und entwickelt er im Laufe seines Lebens, wobei ihm die Sprache hilft, denn Menschen erzählen gerne über sich selbst, über das, was sie erlebt und unternommen haben und wie sie in dieser und in jener Situation reagiert haben.

Menschen suchen dabei nach jenen Eigenschaften, die sie als Person kennzeichnen und unverwechselbar machen, d.h., sie formen durch die Erzählungen ihre „narrative Identität“.

Im Laufe der Zeit entwickeln, bekräftigen oder verändern sie ihre Selbsterzählungen, d.h., sie (re)konstruieren ihr Selbst aus den erinnerten Episoden ihrer Vergangenheit fortlaufend und verweben Anekdoten aus ihrer Vergangenheit zu einer Lebensgeschichte, einer umfassenden Erzählung darüber, wie sie zu der Person wurden, die sie sind.“¹⁹²

So liefert dieser Ansatz einen Aspekt der Narration im Prozess der Identitätskonstruktion. Menschen suchen nach Elementen, die sie als Person kennzeichnen und unverwechselbar machen – jene Elemente werden durch Erzählungen über Generationen gestärkt. Nach WILLIAMS scheint es, als betrachten im Falle des *Sinti – Jazz – Manouche* einzelne Bevölkerungen der *Roma(nies)* (musikalische)

¹⁹¹ vgl. WILLIAMS 2010: 226

¹⁹² vgl. <http://lexikon.stangl.eu/522/identitaet/> Zugriff: 1.12.2012

Elemente um die Person Jean-Baptiste „Django“ Reinhardt als ihrer Bevölkerung eigen. Die kollektive Übereinstimmung, dass der *Sinti – Jazz – Manouche* vorwiegend auf ein einziges Individuum zurückgeht ist nach CARON einzigartig - Jean-Baptiste „Django“ Reinhardt, der aus seiner Sozialisierung eines vorwiegend von *Roma(nies)* geprägten Umfeldes die französische Musette mit dem amerikanischen Jazz vermengte. Diese eindeutige Vaterschaft produzierte eine ambivalente posthume Beziehung zu dieser Musik.¹⁹³

¹⁹³ vgl. CARON 2006: 99-105

Conclusio

Vorliegende Arbeit beabsichtigte, die Entwicklung des *Sinti Jazz/ Jazz Manouche* als Medium von Identität bei Angehörigen der *Roma(nies)* mittels möglicher relevanter Quellen, theoretischer Aspekte und Ergebnissen einer auf ExpertInneninterviews basierenden persönlichen empirischen Forschung zu untersuchen. Die Formulierung „Roma(nies)“ wurde dann verwendet, wenn keine eindeutigen Selbstbezeichnungen bekannt waren oder, nach LIÉGEOIS, die Gesamtheit eines sogenannten Mosaiks aller Bevölkerungen, die sich den *Roma(nies)* zugehörig fühlen, gemeint sind.

Mit Fokus auf den kollektiven Aspekt von Identität, jenem Teil von Identität, welchen Individuen mit einer bestimmten Gruppe, der sie sich zugehörig fühlen, teilen, kann Musik folgendermaßen als Medium von Identität wirken: (1) über die Musik selbst – indem die musikalische Form Elemente enthält, die mit der spezifischen Kultur eng verknüpft sind, wie die Verwendung bestimmter Instrumente oder Klangmuster – (2) über die Performance beziehungsweise dem gesamten sozialen Setting des Musikkonsums (hier ist die Performance eine Möglichkeit sich mit Menschen der eigenen Kultur zu treffen) – und (3) über den Text im Fall von Vokalmusik – indem Themen aufgegriffen werden, mit denen sich Angehörige der Kultur identifizieren. Diese Prozesse können unter ProduzentInnen (MusikerInnen) und KonsumentInnen (HörerInnen) stattfinden. Beide Gruppen stehen in enger Beziehung zueinander, ebenso das Verhältnis von Identitätsstiftung und Identitätsrepräsentation. Sobald Identität repräsentiert wird, übt diese Repräsentation zugleich verstärkende Wirkung auf das Identitätsgefühl aus. Dadurch entsteht auch eine *identitätsstiftende* Funktion. Zugleich ist es kaum möglich, dass Musik identitätsstiftend wirkt ohne an eine Form von empirisch bereits vorhandener Identität anzuknüpfen und sie zu repräsentieren.

So wurden bei der Untersuchung des *Sinti Jazz/ Jazz Manouche* als Medium von Identität Aspekte historischer, musikalischer, lokaler und familiärer Identitäten von in Verbindung mit dieser Musik stehenden Angehörigen der *Roma(nies)* heraus gearbeitet. Die Person Jean-Baptiste „Django“ Reinhardt stellte sich als bedeutendes Element des *Sinti Jazz/ Jazz Manouche* heraus. Die Aspekte historischer, musikalischer, lokaler und familiärer Identitäten bildeten die Grundlage für die Untersuchung der erkennbaren Veränderung in Inhalt und Bedeutung zwischen der Musik Jean-Baptiste „Django“

Reinhardts und der Musiken ihm später folgenden Generationen. So wurden folgende Faktoren im Entwicklungsprozess der Bedeutung des *Sinti Jazz/ Jazz Manouche* als Symbol und Medium von kollektiver Identität untersucht: Jean-Baptiste „Django“ Reinhardts Sozialisierung, der traditionelle Umgang bei einigen Angehörigen der *Roma(nies)* mit dem Tod, welcher sich um ihr Konzept der „era“ (in diesem Kontext die Achtung vor einem Verstorbenen/ einer Verstorbenen meinent) bildet, der Einfluss des diskographischen Projekts „Musik Deutscher Zigeuner“ um die Formationen Franz „Schnuckenack“ Reinhardts, dem Phänomen der „Discomorphose“ im Zusammenhang mit technischen Entwicklungen, Internationalisierung und Popularisierung des *Sinti Jazz/ Jazz Manouche* im Kontext von Politisierung von Identitäten und vermehrtem Interesse an kollektiver Identität und „ethnischer“ Musik in sozial- und kulturwissenschaftlichen Untersuchungen sowie in der breiten Öffentlichkeit, und eine posthume Heroisierung der Person Jean-Baptiste „Django“ Reinhardt.

Als Identität repräsentierende musikalische Elemente wirken (1) Gitarren, vorzugsweise der Marke Selmer-Maccaferri. Die Instrumente Reinhardts und seiner Rhythmusgitaristen im Quintette du Hot Club de France waren Gitarren der Marke Selmer-Maccaferri, ungewöhnlich laute akustische Gitarren, deren Produktion 1932 begann und Reinhardts Stilistik verstärkte. Als weiteres wesentliches Instrument wirkt (2) die Violine, sowie (3) ein instrumentales Ensemble-Modell mit klarer Rollenverteilung zwischen Solo-Gitarre, Solo-Violine, zwei begleitenden Rhythmus-Gitarren und einem Kontrabass. Als weitere musikalische Elemente wirken eine (4) Phrasierung, die als „jouer manouche“ bezeichnet werden kann - ein zentrales Thema, strukturiert in harmonischen Rastern über die improvisiert wird – und (5) eine als „faire la pompe“ bezeichnete Spielweise bei welcher die begleitenden Gitarren den Rhythmus mittels eines Akkords pro Takt markieren.

Als Identität repräsentierendes musikalisches Repertoire wirken Inhalte zwischen einer konservierenden und einer innovativeren Linie. Mit der (1) konservierenden Linie sind MusikerInnen gemeint, welche sich auf die Rekreation Jean-Baptiste „Django“ Reinhardts Musik der Dreißiger Jahre fokussieren. Neben der ausschließlichen Saiteninstrumentalisierung und dem ähnlichen musikalischen Repertoire werden sogar persönliche Eigenheiten Jean-Baptiste „Django“ Reinhardts, sowie sein Kleidungsstil zu einem Fetisch erhoben. So umfasst das Ensemble-Modell der konservierenden Linie im vorigen Absatz unter (3) bereits genannte Instrumente als auch unter (4) und (5) genannte musikalische Stilelemente. Ein charakteristischer Swing

entsteht durch eine Kombination des meist halbe Noten spielenden Kontrabasses und der gleichmäßigen four-beat-Begleitung der Rhythmus-Gitarren. Diese erzeugen einen Akzent auf dem zweiten und vierten Viertel indem sie den Akkord nach dem Anschlag abdämpften und nicht nachklingen lassen. Konkrete adaptierte Stileigenheiten Jean-Baptiste „Django“ Reinhardts umfassen ternären Achtelrhythmen, synkopierte Akkordeinwürfe, Akkordtremoli, Bassdurchgänge, melodischen Einwüfe, betontes Vibrato, Barré-Akkorde, eine Grifftechnik mit Single-Note-Lines hohen Tempos, Moll-Akkorde, multiple Ornamentation und virtuose Schlüsse. Das wiedergegebene Repertoire orientiert sich am Repertoire Jean-Baptiste „Django“ Reinhardts Quintette du Hot Club de France der Dreißiger Jahre, deren Instrumente vorwiegend akustische Gitarren umfassten, als auch an Franz „Schnuckenack“ Reinhardts Formationen der Siebziger Jahre, welche begannen, elektrische Gitarren und elektronisch verstärkte Instrumente zu integrieren und ebenso die Rolle der Violine hervorhoben. Im Quintette du Hot Club de France bildete das Repertoire Adaptionen zeitgenössischer Jazz-Standards wie „Lady be good“ (Gershwin, Musical-Song, 1924), „I Got Rhythm“ (Gershwin, Musical-Song, 1930), „What Is This Thing Called Love?“ (Porter, Musical-Song, 1929), „Night And Day“ (Porter, Musical-Song, 1932), „Limehouse Blues“ (Braham, 1922), „There Will Never Be Anouther You“ (Warren, Schlager aus einem Musikfilm, 1942), „Honeysuckle Rose“ (Fats Waller, originäre Swingnummer, 1929) und „I Can’t Give You Anything But Love“ (McHugh, originäre Swingnummer für eine Broadway-Revue, 1927). In den folgenden Jahren wurden immer mehr Stücke, wie „Sweet Chorus“ und „Minor Swing“, von Reinhardt und Stéphane Grappelli selbst komponiert. Gegen 1937 stellten diese Eigenkompositionen schließlich die Mehrheit des Repertoires dar. Um Franz „Schnuckenack“ Reinhardts Formationen umfasste das Repertoire Kompositionen Jean-Baptiste „Django“ Reinhardts oder jener Jazz-Standards, die er in den Dreißiger Jahren interpretierte, ungarische Csárdás-Tänze, Swing-Walzer und Lieder in *Romani/ Romanes*.

Mit der (2) innovativeren Linie sind MusikerInnen gemeint, die eine individuellere musikalische Stilistik entwickelten, jeweils modernere musikalische Einflüsse und andere Instrumente als Chordophone integrierten. Das wiedergegebene Repertoire variiert.

Als Identität repräsentierende Performances beziehungsweise soziale Settings des Musikkonsums wirken „ethnische“ Musikfestivals, offizielle und öffentliche Konzerte, sowie inoffizielle und im kleineren Kreis gehaltene „Jam-Sessions“.

Erkennbar sind hier Orte wie das Café „Chez Ferdinand“ in Samois-sur-Seine, das Bistro „La Choix de Puces“ in Paris das im Zuge von Erneuerungen auf der Basis der Initiative „Espace Django Reinhardt“ nun auch die Musikschule „Swing Roma Académie“, einen großen Konzertsaal, ein Aufnahmestudio und eine Gitarrenbauwerkstatt beherbergt. Des Weiteren in Paris das Café „Le Clairon des chasseurs“, das „Atelier Charonne“, das Restaurant „Aux Petits Joueurs“, das „Bistrot d’Eustache“ und die „Taverne de Cluny“. Sowie Musikfestivals wie das „Festival Django Reinhardt de Samois“ in Samois-sur-Seine, das „Festival Swing 41“ in Salbris, das „Festival Jazz Musette“ in Saint-Ouen, die „Nuits Manouches“ in Paris, die „Nuit du Jazz Manouche“ in Montrouge, das „Gypsy Swing Festival“ in Angers - in Belgien das „Festival Django Reinhardt de Liberchies“, das „Djangofollies de Bruxelles“ und in den Niederlanden das „International Gypsy Festival de Tilburg“. Äquivalente im deutschsprachigen Raum sind das „Django Reinhardt Mémorial Festival“ in Bavière und das „Django Reinhardt Festival“ in Hildesheim.

Als Identität produzierende Personen (MusikerInnen) wirken vorwiegend Angehörige der französischen und deutschen, aber auch vereinzelte spanische, österreichische, italienische, belgische und niederländische *Roma(nies)*:

„M.: Vous pensez que la musique est important pour les Sinti?

Joseph „Ninine“ Garcia: Très très important! C'est le seul moyen de pouvoir s'exprimer, nos joies, nos peines, ..c'est la seule façon de s'exprimer de .. de dire ce qu'on a envie de dire, à travers à la musique.

[..]

M.: Et vous connaissez aussi des autres Sinti qui partagent cette pensée?

Joseph „Ninine“ Garcia: Par tous! Surtout les musiciens.

M.: Et les autres?

Joseph „Ninine“ Garcia: Si, parce que c'est un peu de la fierté de notre peuple. Il n'y avait pas de docteurs, de juges, .. Django, c'est l'image même de notre fierté. Parce qu'il était un génie. Et nous, à travers à Django, on est fier, on porte sa musique .. parce que c'est quelqu'un qui a marqué son époque. Nous on garde le patrimoine, on garde la continuité ce que a fait Django. [...] Il y a l'influence, parce qu'on est quatre générations .. à côté maternelle et paternelle, il sont été tous musiciens. Alors, j'aurai pas pu être pompier. J'ai rien contre les pompiers, ça sert, mais bon .. à la maison tout le monde était musicien.“¹⁹⁴

Aber auch Nicht-*Roma(nies)*, unter den Voraussetzungen eines musikalischen Talents und der Einhaltung reziproken Respektierens („era“), können als Identität produzierende MusikerInnen in Erscheinung treten:

¹⁹⁴ vgl. Appendix 1 ExpertInneninterviews Zeile 35-56

„M.: Est-ce qu'il y a des musiciens „pas Sinti“?

Rocky Garcia: Oui! Il y a le guitariste Patrick Saussois, qui n'est pas Sinti, Romane [...] il en y a plein d'autres .. „Thomas Dutronc“, [...] ce sont toutes des personnes qui ne font pas vraiment du jazz manouche mais qui tournent autour du jazz manouche.

M.: Et vous pensez pas qu'il est „grave“ que des gens qui ne sont pas Sinti ..?

Rocky Garcia: Non non, c'est pas grave pour nous, parce que, bon, c'est une musique qui n'a pas de frontières, je pense ..

Mundine Garcia: Il y a des personnes qui jouent très bien!

Rocky Garcia: Bon, c'est vrai que c'est quand même une musique qui est représentative à nous, parce que c'est notre musique à nous, c'est notre culture et bon ça n'empêche pas des gens qui ne sont pas manouches ou Sinti qui peuvent jouer ce musique-là et qui peuvent jouer ça bien .. Au moment où ce musique est bien interprété, bien joué c'est un plaisir. Il faut que c'est bien joué.“¹⁹⁵

Die Musiker und *Manouches* Rocky und Mundine Garcia betonen hier, dass obwohl diese Musik Teil ihrer Gemeinschaft sei, es auch Musiker außerhalb der Gemeinschaft der *Sinti* und *Manouches* gibt und geben darf, solange die Musik „gut“ interpretiert werde. Neben Patrick Saussois und Thomas Dutronc zählt Rocky hier auch Stéphane Grappelli dazu:

„Rocky Garcia: „Grapelli n'était pas Sinto ou Manouche mais ça n'empêchait pas qu'il était un grand musicien.“¹⁹⁶

Als Identität konsumierende Personen (HörerInnen) wurden ebenso vorwiegend Angehörige der französischen und deutschen *Roma(nies)*, aber auch *Roma(nies)* außerhalb dieser geographischen Räume erkannt:

„M.: Et les autres?

Joseph „Ninine“ Garcia: Si, parce que c'est un peu de la fierté de notre peuple. Il n'y avait pas de docteurs, de juges, .. Django, c'est l'image même de notre fierté. Parce qu'il était un génie. Et nous, à travers à Django, on est fier, on porte sa musique .. parce que c'est quelqu'un qui a marqué son époque.“¹⁹⁷

„M.: C'est impossible qu' un Sinti lui ne connais pas ?

Rocky Garcia.: Il en a qui le connaissent mais qui jouent pas. Ils ne sont pas tous musiciens, chanteurs, ..Ils disent qu'ils sont Sinti ou manouche et ils ont quand même la compréhension, de reconnaître Django comme meilleur musicien internationale et puis c'est quand même une personne qui fait partie de notre peuple, de notre culture à nous.“¹⁹⁸

„M.: Tu dirais que le jazz manouche est très important pour toutes les manouches?

Sabrina Reinhardt: Je dirais oui. Pour moi en tous cas c'est très important.

¹⁹⁵ vgl. Appendix 1 ExpertInneninterviews Zeile 80-92

¹⁹⁶ vgl. Appendix 1 ExpertInneninterviews Zeile 202f

¹⁹⁷ vgl. Appendix 1 ExpertInneninterviews Zeile 46-48

¹⁹⁸ vgl. Appendix 1 ExpertInneninterviews Zeile 108-203

Anita X.: Mais bon, c'est important, oui, c'est comme la fierté!¹⁹⁹

Aspekte kollektiver historischer und Identitäten von *Roma(nies)* umfassen die indische Herkunft, mehrere Migrationen, jahrhundertelange Sklaverei, Diskriminierung, mobile Lebens- und Wirtschaftsweisen und Armut:

„M.: Qu'est-ce que l'identité signifie pour vous personnellement, en général?

Joseph „Ninine“ Garcia.: Identité par rapport à nous?

M.: Oui, par rapport à vous individuellement .. -

Joseph „Ninine“ Garcia:.. et musicalement pas non?

M.: .. oui, aussi -

Joseph „Ninine“ Garcia: Eh .. bon, on est français, bien sûr, et par rapport à l'histoire on est des Indes. On est des manouches qui sont nés en France [...] il y a toujours un histoire derrière les gens de voyage, sept cent ans d'histoire, et sur le bon et le mauvais côté. Parce que les gens de voyage .. ont pas été toujours bien perçus. Par rapport à l'histoire parce que .. il y avait un époque où ils sont eu rejeté, un peuple mal aimé, un peuple mal compris. Et le problème aujourd'hui c'est que .. bon, il y a les gens qui aiment les gens de voyage, qui aiment les Sinti et les gens qui sont méfiant.²⁰⁰

„M.: Et vous faites une différence entre les „Roma“ et les „Sinti“ ..?

Joseph „Ninine“ Garcia: Oui. Ça fait comme des Indiens. Nous sommes tous des Indiens mais pas des mêmes tribus. Il y a les Sioux, les Appaches, .. Et là il y a les manouches/ les Sinti, il y a les voyageurs, il y a les Yéniches, il y a les Roms. Les Roms c'est l'est.²⁰¹

„Joseph „Ninine“ Garcia.: Je me sens français, mais bon, mais je reste quand même un manouche. Mais on n'a pas de drapeau, on n'a pas de pays, d'état. Nous sommes quarante millions dans le monde. C'est pourquoi on a inventé un nom de pays: „manouche-ni“ ou „pays de Sinti“. D'abord il y avait un lac qui s'appellait „le lac Sinti“.²⁰²

Aspekte kollektiver lokaler und familiärer Identitäten umfassen die jeweiligen Geburtsnationen und Geburtsfamilien sowie die jeweilige Familiengeneration:

„Joseph „Ninine“ Garcia: Eh .. bon, on est français, bien sûr [...] On est des manouches qui sont nés en France .. et voilà. [...] Par rapport au pays où je vis .. je me sens français, bien sûr mais bon, mais je me sens français.

M.: Vous êtes né en France?

N.: Ma famille sont arrivé parce que, bon .. je porte le nom „Garcia“ d'origine espagnol. J'ai deux origines: Espagne est Allemagne.²⁰³

¹⁹⁹ vgl. Appendix 1 ExpertInneninterviews Zeile 905-907

²⁰⁰ vgl. Appendix 1 ExpertInneninterviews Zeile 1-7, 10-15

²⁰¹ vgl. Appendix 1 ExpertInneninterviews Zeile 24-17

²⁰² vgl. Appendix 1 ExpertInneninterviews Zeile 29-32

²⁰³ vgl. Appendix 1 ExpertInneninterviews Zeile 7, 9-17

Zu kollektiven lokalen Identitäten wirken die jeweiligen lokalen Sozialisierungen. Hier sind beispielsweise Generationen deutscher *Roma(nies)* deutlicher vom nationalsozialistischen Genozid oder Debatten und Rechte um „Minderheiten“ von persönlichen Erlebnissen beeinflusst. Diese Beeinflussung spiegelt sich auch in der Musik wieder. Als besonders identitätstragend werden die Familien Reinhardt, Ferret/Ferré, Garcia, Rosenberg, Schmitt, Mailhes, Adel, Winterstein und Loeffler betrachtet:

„Rocky Garcia: Quand on parle des origines, nous on est moitié-moitié. Il y a des gens qui sont de la partie de Django Reinhardt et une autre partie de Boulou Ferré. La musique c'est la même. On a deux cultures différentes, mais en fait c'est la même.

Mundine Garcia: Ca vient d'Espagne. Allemagne-Espagne.

Rocky Garcia: Notre grand-père, c'était Gusti Malha.

M.: Qu'est-ce l'identité signifie pour vous?

Rocky Garcia: Nos origines sont d'Allemagne-Espagne, notre identité à nous, c'est cinq générations.

M.: Et c'est quelque chose que tu sens, au quotidien?

Rocky Garcia: Oui, oui, parce que c'est quand même un métier qu'on a choisit et puis, bon, c'est important pour nous de faire ce métier-là et on aime ce métier-là .. parce qu'on est la cinquième génération et on peut pas faire autre chose que jouer la guitare, le „jazz à la Reinhardt“, le „jazz Paris“, „à la Parisienne“.²⁰⁴

Aspekte musikalischer Identitäten weisen historische und lokale Dimensionen auf. Im französischsprachigen Raum des Neunzehnten und frühen Zwanzigsten Jahrhundert war die musikalische Sozialisierung der *Roma(nies)* geprägt durch Adaptionen von Ouvertüren beliebter Opern und Operetten, Musettes und Chansons, Darbietungen aus den „caf^é-conc^{ert}“ („Cafés concerts“) und Cabarets, Java, Tangos, Mazurkas, Paso Dobles und frühe Cakewalks. Perfornt wurde im Rahmen von Engagements in Musette-Orchestern oder in Begleitorchestern von Chansoniers, sowie als Begleitinstrumentalisten von Akkordeonisten. Die musikalische Sozialisierung der *Roma(nies)* im deutschsprachigen Raum des Neunzehnten und frühen Zwanzigsten Jahrhundert wurde vorwiegend beeinflusst von einem Repertoire an Liedern in *Romani/Romanes*, darunter Spott-, Trink- und Liebeslieder, Kinderreime, vereinzelt auch Todesklagen, sowie instrumentale Fest- und Tanzmusik osteuropäischer Herkunft. Der weitaus überwiegende Teil dieser Anleihen entstammt ungarischen Musikpraktiken (Hauptform: der Csárdás-Tanz). Weiter wurden erfolgreiche Operetten- und Schlagermelodien interpretiert, beispielsweise von Franz Lehar („Dein ist mein ganzes Herz“ aus der Operette „Das Land des Lächelns“, 1929) oder dem Komponisten Peter Kreuder („Was du mir erzählt hast von Liebe und Treu“), der u.a. Filmmusiken für

²⁰⁴ vgl. Appendix 1 ExpertInneninterviews Zeile 57-68

Zarah Leander schrieb. Ebenso wie im französischsprachigen Raum waren Darbietungen in Gasthäusern („Ständeln“) mit der Absicht populäres Repertoire wiederzugeben ihre Haupteinnahmequelle.

Vor dem Zweiten Weltkrieg gab es noch keine festen, engagierbaren Formationen. Der traditionelle Standplatz war oft der Ort des musikalischen Austausches der Musiker; neue Stücke, gehört und nachgespielt oder selbst komponiert, wurden vorgestellt, gemeinsam eingeübt und so weitergereicht (rein auditiv, mithin ohne Notenblätter, denn die wenigsten Musiker hatten Notenkenntnisse – was auch heute noch überwiegend der Fall ist): der Standplatz als eine Art musikalische Relaisstation, die ihre nicht unmaßgebliche Bedeutung für die Entwicklung des musikalischen Fundus jener *Roma(nies)* hatte.

Wie zu sehen war wirkt der *Sinti Jazz/ Jazz Manouche* als Medium von kollektiver Identität indem er das Gefühl der Zugehörigkeit einer Gemeinschaft verstärkt:

„C'est le seul moyen de pouvoir s'exprimer, nos joies, nos peines, c'est la seule facon [...] de dire ce qu'on a envie de dire, à travers à la musique.“²⁰⁵

²⁰⁵ vgl. Appendix 1 Tabelle ExpertInnen-Interviews Zeile 35-38

Quellenverzeichnis

Literatur:

ALTENBURG, Detlef und BAYREUTHER, Rainer (2012): **Musik und kulturelle Identität - Bericht über den Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung, Weimar 2004.** Kassel [u.a.]: Bärenreiter.

AWOSUSI, Anita (1996): **Die Musik der Sinti und Roma. Band 1: Die ungarische "Zigeunermusik".** Heidelberg: Dokumentations- und Kulturzentrum Deutscher Sinti und Roma.

AWOSUSI, Anita (1997): **Die Musik der Sinti und Roma. Band 2: Der Sinti-Jazz.** Heidelberg: Dokumentations- und Kulturzentrum Deutscher Sinti und Roma.

AWOSUSI, Anita (1998): **Die Musik der Sinti und Roma. Band 3: Der Flamenco.** Heidelberg: Dokumentations- und Kulturzentrum Deutscher Sinti und Roma.

BAUMANN, Max Peter (2000): **Music, language and literature of the Roma and Sinti.** Berlin: VWB, Verlag für Wissenschaft und Bildung.

BENDER-SÄBELKAMPF, Anna (2012): **Demokratie der ethnischen Minderheiten.** Baden-Baden/Wien: Nomos.

BERENDT, Joachim-Ernst und HUESMANN, Günther (2011): **Das Jazzbuch – Von New Orleans bis ins 21. Jahrhundert.** Frankfurt am Main: Fischer Verlag.

BINDER, Matthieu (2008): **Le Devenir de la Musique à travers la Numerisation. Étude sur la Transformation actuelle de la Culture.** Online unter: http://doc.sciencespo-lyon.fr/Ressources/Documents/Etudiants/Memoires/Cyberdocs/MFE2008/binder_m/pdf/binder_m.pdf
Zugriff: 14. 12. 2012

BOGDAL, Klaus-Michael (2011): **Europa erfindet die Zigeuner – Eine Geschichte von Faszination und Verachtung.** Berlin: Suhrkamp.

BYRON, Reginald (2002): **Identity.** In: BARNARD, Alan und SPENCER, Jonathan (2002): *Encyclopedia of social and cultural anthropology.* London [u.a.]: Routledge.

CAMPION, Marcel und GRAVIL, Catherine (2009): **100e anniversaire Django Reinhardt – L’histoire de La Chope de Puces.** Paris: Éditions Didier Carpentier.

CARON, Florian (2006): **Mondes musicaux et modernité. Sociologie et anthropologie de la pratique de la guitare en France.** Doktorarbeit, eingereicht an der Universität de Caen/ Basse-Normandie. Online unter: http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/43/15/21/PDF/these_caron_guitare.pdf Zugriff: 25. 9. 2012

DREGNI, Michael (2008): **Gypsy Jazz - In Search of Django Reinhardt and the Soul of Gypsy Swing.** USA: Oxford University Press.

GASPAR, Iovanca (2009): **„Der Schlüssel zur Integration“. Roma des 21. Jahrhunderts in Wien.** Online unter: http://othes.univie.ac.at/4516/1/2009-04-23_9948574.pdf Zugriff: 10. 12. 2012

GIVAN, Benjamin (2010) : **The music of Django Reinhardt.** Ann Arbor: University of Michigan Press.

HANCOCK, Ian (2002): **We are the Romani people.** Hatfield: Centre de recherches tsiganes [u.a.].

HEINSCHINK, Mozes und HEMETEK, Ursula (1994): **Roma, das unbekannte Volk. Schicksal und Kultur.** Wien: Böhlau Verlag.

HEMETEK, Ursula (1996): **Echo der Vielfalt: traditionelle Musik von Minderheiten, ethnischen Gruppen.** Wien [u.a.]: Böhlau.

HEMETEK, Ursula (1998): **Roma, Sinti, Manush, Calé. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart.** Sachteil 8 Quer-Swi. Sp. 443-457. Kassel: Bärenreiter-Verlag.

HEMETEK, Ursula (2001): **Mosaik der Klänge. Musik der ethnischen und religiösen Minderheiten in Österreich.** Wien et.al.: Böhlau Verlag.

HÜBSCHMANNOVA, Milena (2003): **Untergruppen der Roma.** Online unter: <http://romani.uni-graz.at/rombase/cd/data/ethn/topics/data/names-pr.de.pdf> . Zugriff: 9.10.2012

IWERSEN, Ann-Kristin (2012): **Musik und kulturelle Identität: aktuelle Perspektiven.** Hamburg: Kovač.

JOST, Ekkehard (2012): **Jazzgeschichten aus Europa.** Hofheim: Wolke Verlag.

LIGÉOIS, Jean-Pierre (2002): **Roma, Sinti, Fahrende.** Berlin: Ed. Parabolis.

MARGALIT, Gil'ād, (2002): **Germany and its gypsies.** Madison, Wis. [u.a.]: University of Wisconsin Press.

PAN, Christoph (2006): **Handbuch der europäischen Volksgruppen. Band 2: Zur Entstehung des modernen Minderheitenschutzes in Europa.** Wien [u.a.]: Springer.

SEEBOLD, Elmar (2002): **KLUGE - Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache.** Berlin, Verlag Walter de Gruyter.

SOKOLOVSKII, Sergey und TISHKOV, Valery (2002): **Ethnicity.** In: BARNARD, Alan und SPENCER, Jonathan (2002): *Encyclopedia of social and cultural anthropology.* London [u.a.]: Routledge.

STOKES, Martin (2012): **Musik.** In: BARNARD, Alan (2012): *The Routledge encyclopedia of social and cultural anthropology.* London [u.a.]: Routledge.

TAUBER, Elisabeth (2005): **Sinti und Roma: eine Spurensuche.** Innsbruck [u.a.]: Löwenzahn [u.a.].

TUZET, Jean-Baptiste (2011): **Django Reinhardt et le jazz manouche, Ou les 100 ans du „jazz à la française“**. Paris: Éditions Didier Carpentier.

WILLIAMS, Patrick (2003): **Gypsy world**. Chicago, Ill. [u.a.]: University of Chicago Press.

WILLIAMS, Patrick (2010): **Une anthropologie du jazz**. Paris: CNRS éditions.

Internetquellen:

http://www.adventuresinmusic.biz/Archives/Music_Makers/Grappelli2.htm. Zugriff: 20.11.2012

<http://www.allmusic.com/artist/bir%C3%A9li-lagr%C3%A8ne-mn0000082316> Zugriff: 20.11.2012

http://www.biblio.vincennes.fr/portail/decouvrir/a_decouvrir/iso_album/le_jazz_manouche-version_portail.pdf Zugriff: 20.12. 2012

http://www.bmi.bund.de/SharedDocs/Standardartikel/DE/Themen/MigrationIntegration/NatMinderheiten/Deutsche_Sinti_und_Roma.html. Zugriff: 15.10.2012

<http://www.christianescoude.com/> Zugriff: 18.11.2012

http://www.coe.int/t/dg3/romatravellers/source/documents/defendingRomarights_en.pdf Zugriff: 1.11.2012

<http://www.djangostation.com/Babik-Reinhardt,315.html> Zugriff: 16.11.2012

<http://www.djangostation.com/Babik-Reinhardt,315.html> Zugriff: 16.11.2012

<http://www.djangostation.com/Bireli-Lagrene,092.html> Zugriff: 21. 11. 2012

<http://www.djangostation.com/Boulou-Ferre,401.html> Zugriff: 16.11.2012

<http://www.djangostation.com/Christian-Escoude,147.html> Zugriff: 18. 11. 2012

<http://www.djangostation.com/David-Reinhardt,312.html> Zugriff 17.11.2012

<http://www.djangostation.com/Jimmy-Rosenberg,135.html> Zugriff: 22. 11.2012

<http://www.djangostation.com/Joseph-Reinhardt,144.html> Zugriff: 15.11. 2012

<http://www.djangostation.com/Mondine-Garcia-1934-2010,1361.html> Zugriff: 17.11.2012

<http://www.djangostation.com/Mondine-Garcia-1934-2010,1361.html> Zugriff: 17.11.2012

<http://www.djangostation.com/Patrick-Saussois,121.html> Zugriff: 17.11.2012

<http://www.djangostation.com/Raphael-Fays,182.html> Zugriff: 17.11. 2012

<http://www.djangostation.com/Stochelo-Rosenberg,159.html> Zugriff: 20.11.2012

- http://www.eduhi.at/dl/ib_roma.pdf. Zugriff: 1.9. 2012
- <http://www.home.arcor.de/ccyrny/djangology/bio.html> Zugriff: 15.11. 2012
- <http://www.hotclub.co.uk/html/ferre.html> Zugriff: 16.11.2012
- <http://www.jazzinstitut.de/Jazzindex/index-reinhardt-django.htm#bib>. Zugriff: 1. 11. 2012
- <http://www.jimmyrosenberg.nl/page4EN.html> Zugriff: 22. 11. 2012
- <http://www.lexikon.stangl.eu/522/identitaet/> Zugriff: 1.12.2012
- http://www.monsieur-biographie.com/celebrite/biographie/thomas_dutronic-13201.php Zugriff: 25. 11. 2012
- <http://www.paulvernonchester.com/DjangoTheGypsy.htm> Zugriff: 16.11.2012
- <http://www.paulvernonchester.com/DjangoTheGypsy.htm> Zugriff: 16.11.2012
- <http://www.paulvernonchester.com/FerretDynasty.htm> Zugriff: 16.11.2012
- <http://www.plato.stanford.edu/entries/identity-politics> Zugriff: 20. 12. 2012
- http://www.radoc.net/radoc.php?doc=art_d_identity&lang=en&articles=true. Zugriff: 27.10.2012
- http://www.recmusic.org/lieder/get_text.html?TextId=6006. Zugriff: 1.11.2012
- http://www.romeurope.org/IMG/pdf/GUIDE_ROMEUROPE_DEF-3-2.pdf. Zugriff: 30.9.2012
- <http://www.senat.fr/rap/196-283/196-2831.html> Zugriff: 11.10.2012,
- <http://www.therosenbergtrio.com/spip.php?page=biography> Zugriff: 20.11.2012
- <http://www.tisse-metisse.org/modules/kameleon/upload/LivretGvoyage2011-JPG.pdf>. Zugriff: 15. 7. 2012
- <http://www.volksliederarchiv.de/text553.html> Zugriff: 1.11. 2012

Appendix

Appendix 1 Tabelle ExpertInnen-Interviews in Paris und Samois s/Seine

Paraphrasierte Transkriptionen von Marita Schaaser („M.“) von Tonaufnahmen während selbstständigem Feldforschungsaufenthalt.

Zeile	Interview mit	Datum/ Ort	Dauer
	Joseph „Ninine“ Garcia	21.06.2010/ Paris, St. Ouen, La Choape de Pucés	10:28
1	M.: Qu'est-ce que l'identité signifie pour vous personnellement, en général?		
2	N.: Identité par rapport à nous?		
3	M.: Oui, par rapport à vous individuellement .. -		
4	N.: .. et musicalement pas non?		
5	M.: .. oui, aussi -		
6	N.: Eh .. bon, on est français, bien sur, et par rapport à l'histoire on est des Indes. On est des manouches qui sont nés en France .. et voilà.		
7			
8	M.: Et pour vous, c'est aussi quelque chose que vous sentez tous les jours?		
9	N.: Par rapport au pays ou je vis .. je me sens français, bien sur .. mais, bon, il y a toujours ce .. est tout un histoire derrière les gens de voyage, sept cent ans d'histoire, et sur le bon et le mauvais coté. Parce que les gens de voyage .. ont pas été toujours bien perçus. Par rapport à l'histoire parce que .. il y avait un époque où ils sont eu rejeté, un peuple mal aimé, un peuple mal compris. Et le problème aujourd'hui c'est que .. bon, il y a les gens qui aiment les gens de voyage, qui aiment les Sinti et les gens qui sont méfiant .. mais bon, mais je me sens français.		
10			
11			
12			
13			
14			
15	M.: Vous êtes né en France?		
16	N.: Ma famille sont arrivé parce que, bon .. je porte le nom „Garcia“ d'origine espagnol. J'ai deux origines: Espagne est Allemagne. [..] Parce que dans les mots des Sinti il y a beaucoup des mots à connotation allemande. C'est à dire: „Reinhardt“, „Schumacher“, „Weiss“, „Winterstein“.		
17			
18			
19			
20	M.: Et pourquoi ca?		
21	N.: Parce qu'il y a eu un grand grand influence d'abord de l'histoire comme on est des Indes, une grosse partie des gens de voyage sont nés en Allemagne, et beaucoup en France, Italie, Espagne, Hollande.		
22			
23			
24	M.: Et vous faites une différence entre les „Roma“ et les „Sinti“ ..?		
25	N.: Oui. Ca fait comme des Indiens. Nous sommes tous des Indiens mais pas des mêmes tribus. Il y a les Sioux, les Appaches, .. Et là il y a les manouches/ les Sinti, il y a les voyageurs, il y a les Yéniches, il y a les Roms. Les Roms c'est l'est.		
26			
27			
28	M.: Ca veut dire que vous vous sentez moitié français-moitié Sinti.		
29	N.: Je me sens français, mais bon, mais je reste quand même un manouche. Mais on n'a pas de drapeau, on n'a pas de pays, d'état. Nous sommes quarante millions dans le monde. C'est pourquoi on a inventé un nom de pays: „manouche-ni“ ou „pays de Sinti“. D'abord il y avait un lac qui s'appellait „le lac Sinti“.		
30			
31			
32			
33	M.: Et vous savez tout ca de votre famille?		
34	N.: Oui, de mon père et j'ai beaucoup étudié, oralement.		
35	M.: Vous pensez que la musique est important pour les Sinti?		
36	N.: Très très important! C'est le seul moyen de pouvoir s'exprimer, nos joies, nos peines, ..c'est la seule façon de s'exprimer de .. de dire ce qu'on a envie de dire, à travers à la musique.		
37			
38			
39	M.: Et c'est seulement le jazz et swing de Django Reinhardt ou c'est la musique en général?		
40	N.: On l'appelle le „jazz de Django“. Django a créé un certain façon de jouer entre le vrai jazz et Sinti. Il a créé complètement un façon de jouer parce que la guitare c'était pas à l'époque un instrument pour jouer de jazz, c'était seulement pour accompagner. Et de la guitare il a fait un instrument important de jazz.		
41			
42			
43			

44	M.: Et vous connaissez aussi des autres Sinti qui partagent cette pensée?	
45	N.: Par tous! Surtout les musiciens.	
46	M.: Et les autres?	
47	N.: Si, parce que c'est un peu de la fierté de notre peuple. Il n'y avait pas de docteurs, de juges, .. Django, c'est l'image même de notre fierté. Parce qu'il était un génie. Et nous, à travers à Django, on est fier, on porte sa musique .. parce que c'est quelqu'un qui a marqué son époque. Nous on garde le patrimoine, on garde la continuité ce que a fait Django.	
50	M.: Et c'est votre métier d'être musicien?	
51	N.: Oui.	
52	M.: Mais c'est pas la seule raison pour laquelle vous êtes musicien de Sinti Jazz?	
53	N.: Il y a l'influence, parce qu'on est quatre générations .. à côté maternelle et paternelle, il sont été tous musiciens. Alors, j'aurai pas pu être pompier. J'ai rien contre les pompiers, ca sert, mais bon .. à la maison tout le monde était musicien.	
54		
55		
56		
	Rocky Garcia und Mundine Garcia	21.06.2010/ Paris, St. Ouen, La Chope de Puces
		12:21
57	R.: Quand on parle des origines, nous on est moitié-moitié. Il y a des gens qui sont de la partie de Django Reinhardt et une autre partie de Boulou Ferré. La musique c'est la même. On a deux cultures différentes, mais en fait c'est la même.	
58	Mund.: Ca vient d'Espagne. Allemagne-Espagne.	
59	R.: Notre grand-père, c'était Gusti Malha.	
60	M.: Qu'est-ce l'identité signifie pour vous?	
61	R.: Nos origines sont d'Allemagne-Espagne, notre identité à nous, c'est cinq générations.	
62	M.: Et c'est quelque chose que tu sens, au quotidien?	
63	R.: Oui, oui, parce que c'est quand même un métier qu'on a choisit et puis, bon, c'est important pour nous de faire ce métier-là et on aime ce métier-là .. parce qu'on est la cinquième génération et on peut pas faire autre chose que jouer la guitare, le „jazz à la Reinhardt“, le „jazz Paris“, „à la Parisienne“.	
64	M.: Et vous jouez souvent, vous avez beaucoup des concerts?	
65	R.: Oui, on a beaucoup de concerts, on fait des festivals, d'anniversaires, des particuliers, .. toute l'année. C'est nous qui prennent la continuité de la famille Garcia.	
66	M.: Vous jouez surtout en France?	
67	R.: Oui, dans toute la France, mais on va souvent en Allemagne, en Belgique, en Espagne. Il reste encore les Etats-Unis, le Canada, .. mais on a un peu peur d'avion.	
68	M.: Vous connaissez aussi des autres personnes qui ne sont pas de votre famille qui jouent de la musique?	
69	R.: Oui, il y a pleine des musiciens de référence, du style, du style manouche, comme Dorado Schmitt, Tchavolo Rosenberg, Tchavolo Schmitt, Angelo Debarre, .. ce sont nos amis et qu'on rencontre pendant les festivals.	
70	M.: Est-ce qu'il y a des musiciens „pas Sinti“?	
71	R.: Oui! Il y a le guitariste Patrick Saussois, qui n'est pas Sinti, Romane, [...] il en y a plein d'autres .. „Thomas Dutronc“, [...] ce sont toutes des personnes qui ne font pas vraiment du jazz manouche mais qui tournent autour du jazz manouche.	
72	M.: Et vous pensez pas qu'il est „grave“ que des gens qui ne sont pas Sinti ..?	
73	R.: Non non, c'est pas grave pour nous, parce que, bon, c'est une musique qui n'a pas de frontières, je pense ..	
74	Mundine: Il y a des personnes qui jouent très bien!	
75	R.: Bon, c'est vrai que c'est quand même une musique qui est réprésante à nous, parce que c'est notre musique à nous, c'est notre culture et bon ca n'empêche pas des gens qui ne sont pas manouches ou Sinti qui peuvent jouer ce musique-là et qui peuvent jouer ca bien .. Au moment où ce musique est bien interprété, bien joué c'est un plaisir. Il faut que c'est bien joué.	
76	M.: Et les femmes ..?	
77	R.: Chez nous, c'est pas trop coutume. Depuis des siècles, des années les femmes restent au foyer,	
78		
79		
80		
81		
82		
83		
84		
85		
86		
87		
88		
89		
90		
91		
92		
93		
94		

95	gardent les enfants, font le manger pour les enfants, s'occupent de la famille et nous, on travaille.	
96	Bon, maintenant le temps est changé, mois, ça derangeait pas si ma fille jouait du violon ou un	
97	autre instrument, du piano .. et bon, c'est moins courant qu'il y a des femmes qui jouent un	
98	instrument qu' il y a des gens qui jouent un instrument qui ne sont pas Sinti.	
99	M.: Et en concernant le chant ?	
100	R.: Il y a pas mal des personnes chez nous que les femmes qui chantent.	
101	M.: Mais c'est pas vraiment la „tradition Django“ parce qu'il avait seulement les instrument – ou si	
102	R.: Oui, bon, à l'èpoque Django il a fait son metier, en famille il a fait des petites fêtes avec la	
103	famille, avec des gens qui chantaient qui ont aussi dansé, une fête de bois, manger, de grillade ..	
104	M.: Ah d'accord, alors pas vraiment publique ?	
105	R: Oui.	
106	M.: Et vous disiez que chaqu'un qui est Sinti connais Django Reinhardt ?	
107	R.: Oui.	
108	M.: C'est impossible qu' un Sinti lui ne connais pas ?	
109	R.: Il en a qui le connaissent mais qui jouent pas. Ils ne sont pas tous musiciens, chanteurs,	
200	..Ils diesent qu'ils sont Sinti ou manouche et ils ont quand même la comprehension, de	
201	reconnaître Django comme meilleur musicien internationale et puis c'est quand même une	
202	personne qui fait partie de notre peuple, de notre culture à nous. Grapelli n'était pas Sinto ou	
203	Manouche mais ca n'emêchait pas qu'il était un grand musicien.	
204	M.: Et l'expression „manouche“ ne vous dérange pas ?	
205	R.: Non !	
206	M.: Parce que chez nous c'est un peu pégoratif .. comme „tsigane“.	
207	R.: Mais bon, il y a des gens qui ne sont pas au courant .. „tsigane“, „manouche“ ce sont des	
208	différents mots, mais ça reste toujours le même peuple. Sauf que les manouches ils sont en	
209	Allemagne, les uns qui sont en Belgique, en Hollande, en Suisse – la langage est un petit peu	
300	différent, mais ça reste toujours le même peuple.	
301	M: Et vous sentez une relation avec les autres personnes qui ne sont pas en France ?	
302	R.: Non. Parce que ce sont pas des personnes qu'on voit souvent .. on se rencontre pendant les	
303	festival, on discute un peu.	
304	M.: Ok, c'est tout, merci beaucoup !	
305		
	Anita X und Sabrina Reinhardt	24.06.2010/ Samois s/ Seine, Wohnwagensiedlung
306	M.: [...] alors, votre nom ?	
307	A.: Moi, je n'aime pas le dire.	
308	M.: Moi, je suis Marita.	
309	A.: Ah prénom, prénom .. Anita. C'est français, hein ?	
400	M: Ah, pas forcément, chez nous on a aussi „Anita“. Et .. vous avez quel âge ?	
401	A.: 26 ans.	
402	M.: Moi j'ai 22.	
403	A.: Ah vous faites plus jeune !	
404	M: Oh, beaucoup de gens disent ça ..	
405	A.: Environ dix-sept ans!	
406	M.: Bon .. tu aimes bien écouter la musique ?	
407	A.: Ah oui!	
408	M.: Et tu joues aussi ?	
409	A.: Non. Mais ma mère elle jout, mes oncles, mon père aussi. Mais les femmes elles jouent pas	
500	trop .. c'est pas chez vous, les femmes sont plus chez les enfants, ..?	
501	M.: Et c'est quel type de musique ?	
502	A.: Ah moi je m'occupe de tout.	
503	M.: Pas seulement le jazz, ..?	
504	A.: Ah le jazz aussi, mais aussi les Gypsy King et tout .. je suis pas raciste.	
505	M.: Et votre famille ils jouent un style speciale ?	
		65:57

506	A.: Non. Ma mère elle joue tout, tout ce qu'elle a appris.	
507	M.: Et elle l'a appris des autres personens ..?	
508	A.: Oui.	
509	M.: Ta mère est encore vivante ?	
600	A.: Ah oui, elle est là.	
601	M.: Et, c'est important la musique pour toi?	
602	A.: Ah non, pas spécialement.	
603	M.: Je demande parce qu'il y a le chliché que beaucoup de manouches s'occupent surtout de la	
604	musique ..	
605	A.: Ah, bon, il y a des uns qui jouent pas! Et pour eux, qui jouent, c'est important, mais nous, qui	
606	jouent pas, pas vraiment.	
607	[..]	
608	M.: Et toi, tu joues un instrument ?	
609	S.: La guitare.	
700	M.: Ah, c'est classique. Et tu joues au festival ?	
701	S.: Oui, partout.	
702	M.: Tu t'appelle comment?	
703	S.: Sabrina Reinhardt.	
704	M.: Oh, tu es de la famille du fameux Jean-Baptiste Reinhardt ?	
705	S.: Oui, un éloignée.	
706	M.: Et tu joue déjà longtemps?	
707	S.: Depuis l'âge de six ans.	
708	M.: Pourquoi tu as commencé?	
709	S.: Parce que ca m'a tout de suite plû.	
800	M.: Tu joue aussi avec quelqu'un autre?	
801	S.: Je joue avec mes oncles, avec des autres musiciens, ..	
802	M.: Mais pas dans un groupe speciale ?	
803	S.: Non, non .. quand je joue plus mieux j'aimerais bien jouer dans un groupe.	
804	M.: Tu as quel âge maintenant ?	
805	S.: 20 ans.	
806	M.: Tu connais David Reinhardt ?	
807	S.: Oui, je connais David.	
808	M.: J'ai lu que David Reinhardt a dit que Django Reinhardt a joué „jazz“ et pas „jazz manouche“,	
809	qu'il y a une différence. Les Garcias par exemples, ils jouent du „jazz manouche“, mais David veut	
900	continuer la tradition de Django, de jouer du jazz. Tu connais les Garcia?	
901	S.: Oui oui, je les connais. Bah, pour moi personnellement le jazz comme le jazz manouche a	
902	commencé avec le style que Django a crée et après ca est évalué au nouveau des autres	
903	musiciens. Tout le monde a contribué un peu. Et il y a des uns qui jouent, comme David, du	
904	jazz moderne. C'est du jazz mais c'est déjà un autre monde.	
905	M.: Tu dirais que le jazz manouche est très important pour toutes les manouches?	
906	S.: Je dirais oui. Pour moi en tous cas c'est très important.	
907	A.: Mais bon, c'est important, oui, c'est comme la fièreté!	

Appendix 2 Tabelle Musikergenerationen und –familien

Erstellt von Marita Schaaser.

Familie	Vor- und Rufname	Lebensdaten	Vor- und Rufname	Lebensdaten
Reinhardt	Jean-Baptiste „Django“	1910-1953	Stéphane Grappelli	1908-1997
	Joseph „Nin-Nin“	1912-1982		
	Henri „Lousson“	1928-1992		
Ferret	Jean-Joseph aka Pierre „Baro“	1908-1976		
	Étienne „Sarane“	1912-1970		
	Charles-Allain aka René/ Auguste „Challain“	1914-1996		
	Jean aka Pierre „Mat(e)lo“	1918-1989		
Reinhardt	Franz „Schnuckenack“	1921-2006		
	Babik	1944-2001		
Garcia	Jacques „Mondine“	1934-2010	Christian Escoudé	1947
	Joseph „Ninine“	1956	Patrick Saussois	1954-2012
Ferré	Jean-Jacques „Boulou“	1951		
	Élié „(H)élios“	1956	Raphaël Faÿs	1959
			Angelo Debarre	1962
			Biréli Lagrène	1966
			Isaac „Stochelo“ Rosenberg	1968
			Thomas Dutronc	1973
Garcia	Rocky	1983	Joseph „Jimmy“ Rosenberg	1980
	Mundine			
Reinhardt	David	1986		

Abstract

Deutsche Version

Die vorliegende Arbeit mit dem Titel „*Sinti – Jazz – Manouche*“. *Musik und Identität*. zeigt am Beispiel des *Sinti Jazz* beziehungsweise *Jazz Manouche* auf welche Art und Weise Musik als Medium von Identität wirken kann.

Mit Fokus auf dem kollektiven Aspekt von Identität, jenem Teil von Identität, welchen Individuen mit einer bestimmten Gruppe, der sie sich zugehörig fühlen, teilen, kann Musik folgendermaßen als Medium von Identität wirken: über musikalische Elemente wie die Verwendung bestimmter Instrumente oder Klangmuster, über die Performance beziehungsweise das gesamte soziale Setting des Musikkonsums – und im Fall von Vokalmusik über den Text. Diese Prozesse können unter ProduzentInnen (MusikerInnen) und KonsumentInnen (HörerInnen) stattfinden. Beide Gruppen stehen in enger Beziehung, ebenso das Verhältnis von Identitätsstiftung und Identitätsrepräsentation. Sobald Identität repräsentiert wird, übt diese Repräsentation zugleich verstärkende Wirkung auf das Identitätsgefühl aus. Dadurch entsteht auch eine *identitätsstiftende* Funktion. Zugleich ist es kaum möglich, dass Musik identitätsstiftend wirkt ohne an eine Form von empirisch bereits vorhandener Identität anzuknüpfen und sie zu repräsentieren.

So widmet sich der erste Abschnitt, „eine Gemeinschaft“, Aspekten historischer Identitäten von in Verbindung mit dem *Sinti – Jazz – Manouche* stehenden Angehörigen der *Roma(nies)*. Im zweiten Abschnitt, „eine Musik“, werden soziomusikalische und stilistische Elemente des *Sinti – Jazz – Manouche*, sowie Aspekte familiärer Identitäten heraus gearbeitet. Der Gitarrist Jean-Baptiste „Django“ Reinhardt stellt sich als prägende Rolle in der Entwicklung des *Sinti – Jazz – Manouche* heraus. Zwischen seiner Musik und jener der ihm später folgenden Generationen lässt sich ein Prozess der Veränderung in Bezug auf Inhalt und Bedeutung des *Sinti – Jazz – Manouche* als Symbol und Medium von kollektiver Identität erkennen. Der dritte Abschnitt, „ein Symbol“, untersucht Faktoren im Entwicklungsprozess des *Sinti – Jazz – Manouche* als identitätsstragendes und symbolhaftes Medium.

English Version

The present diploma thesis titled “*Sinti – Jazz – Manouche*“. *Music and Identity*, analyses the expression of collective *Romani* identity through music, focusing on the genre *Sinti Jazz/ Jazz Manouche*.

Collective identity, an aspect of identity shared by individuals feeling a sense of belonging to a group, can be expressed through music in following ways: (1) via music itself – by containing musical elements which are connected with a certain group, e.g. certain instruments or sound patterns, (2) via performances and consumption of music, and (3) via lyrics in the case of vocal music. These processes involve both producers (musicians) and consumers (listeners). As soon as identity is presented, this representation reinforces a sense of belonging which also brings about a recreating function. Therefore it is impossible that music creates identity without reinforcing and building upon already existing aspects of identity.

This paper examines aspects of historical, musical, local and kin identities of people in connection with *Sinti Jazz/ Jazz Manouche*. The guitarist Jean-Baptiste “Django“ Reinhardt played a formative role in the development of the genre. Between his music and that of following generations collective symbolic meanings developed. Some decisive factors in this process of change are explored: the influences of Jean-Baptiste “Django“ Reinhardt and the roles they played for this genre; the *Romani* concept of “era,” meaning in this context respect for *Romani* dead and the symbolic death of their belongings; the influence of the project “Musik Deutscher Zigeuner“ performed by the musical groups led by Franz “Schnuckenack“ Reinhardt; the phenomenon “Discomorphose“ in the context of technical modernizations; the processes of internationalization and popularization of *Sinti Jazz/ Jazz Manouche* in the context of identity politics and “ethnic“ phenomena, and posthumous heroizing of Jean-Baptiste “Django“ Reinhardt.

Certain musical elements representative of *Romani* identity have been isolated: the guitar, the violin and a special instrumental model for music ensembles containing one solo guitar, two rhythm guitars and one bass. Also important is the “jouer manouche“, a musical phrase containing a central theme and improvisation, and a “faire la pompe“, a

rhythm which is marked by a chord in each bar. This genre of musical repertoire can be distinguished by whether it demonstrates conservative or innovative ideals. The conservative ideal is strongly oriented around the repertoire of Jean-Baptiste “Django” Reinhardt’s “Quintette du Hot Club de France” of the thirties and around Franz “Schnuckenack” Reinhardt’s musical groups in the seventies. The innovative ideal follows more modern music tendencies and integrates instruments outside the string family. Identity representative performances can be found at concerts, jam sessions and “ethnic” music festivals. Identity producing and consuming performers of *Sinti Jazz/ Jazz Manouche* are often French and German *Romani* musicians and non-musicians, but also persons outside the *Romani* community.

Über die Autorin

Marita Schaaser, geboren am 24. September 1987, besuchte das Bundesrealgymnasium Wien XIV. Linzerstraße mit neusprachlichem Schwerpunkt (Französisch und Italienisch) und absolvierte im Sommersemester 2005 die Matura. Im Wintersemester 2005 begann sie mit dem Diplomstudium Musikwissenschaft an der Universität Wien. Im Wintersemester 2007 begann sie das Bachelorstudium Kultur- und Sozialanthropologie und war wissenschaftliche Praktikantin in der musikalischen Abteilung der „Wienbibliothek“ im Rathaus der Stadt Wien. Im Sommersemester 2008 schloss sie die Lateinergänzungsprüfung und den ersten Studienabschnitt der Musikwissenschaft ab. 2008 bis 2009 war sie Praktikantin für Redaktions-, Event- und Öffentlichkeitsarbeit beim kultur- und sozialanthropologischen Verlag „Die Maske“ des Instituts für Kultur- und Sozialanthropologie der Universität Wien. Im Sommersemester 2009 nahm sie an der musikanthropologischen Exkursion „Straßenmusik in europäischen Städten“ in Berlin teil und engagierte sich in der Leitung und Konzeptualisierung der öffentlichen Exkursionspräsentation am Institut für Musikwissenschaft. Im Wintersemester 2009 erhielt sie das ERASMUS-Stipendium, woraufhin ein Studienaufenthalt an der Université Paris VIII in Frankreich folgte. Im Sommersemester 2010 erhielt sie das Förderstipendium der Universität Wien für einen selbstständigen Feldforschungsaufenthalt in Paris und Samois-sur-Seine, woraufhin eine auf ExpertInneninterviews und teilnehmender Beobachtung, mittels Besuch des Festivals Django Reinhardt in Samois-sur-Seine und dem Bistro „La Chope de Puces“ sowie seinem Konzertsaal in Paris, basierende Forschung erfolgte.