
Sabine Beck (Gießen)

Musikerkooperativen in Deutschland und Frankreich.

Eine vergleichende Untersuchung zur Selbstorganisation von Jazzmusikern

Unter dem Eindruck der Entwicklungen in den 70er Jahren prognostizierte Ekkehard Jost in *Europas Jazz*⁽¹⁾ die Vermehrung einer zukunftssträchtigen Organisationsform für Jazzmusiker: die Musikerkooperative. Diese Prognose wurde 1996/97 zur zentralen Fragestellung einer musiksoziologischen Untersuchung, die als qualitative Studie an zwei Fallbeispielen exemplifiziert wurde.⁽²⁾ Die Wahl dieser Methode ergab sich zwingend aus dem Gegenstand, für den bis dato keine musikwissenschaftliche Literatur bereitstand. Die Fallbeispiele dienten explorativ als Erkenntnisobjekt, bieten jedoch keineswegs repräsentative Modelle: Hierzu ist das Feld der Kooperativen zu heterogen, sind die Existenzvoraussetzungen zu unterschiedlich. Neben qualitativen Leitfadenterviews mit den Beteiligten wurden eine teilnehmende Beobachtung der musikalischen Aktivitäten und eine Analyse der Programme und des Musikrepertoires in die Untersuchung einbezogen. Eine ausführliche kultursoziologische Literaturarbeit klärte vorab die spezifischen Arbeitsbedingungen für Jazzmusiker, insbesondere zeitgenössischer Jazzformen, in den Ländern Deutschland und Frankreich.

Musikerkooperativen: Definition und Geschichte

Bei Musikerkooperativen handelt es sich um Zusammenschlüsse von Musikern, die eine Aufhebung der personellen Arbeitsteilung und die Kontrolle der künstlerischen Produktion anstreben, wie sie für das kapitalistische System der westlichen Industriestaaten üblich ist. Es sind Gruppen, die ihr eigenes Management betreiben, sich Auftrittsmöglichkeiten und Proberäume besorgen, eigene Platten produzieren und ihren musikalischen Nachwuchs fördern. Im Unterschied zu den vielfach vorkommenden Jazz-Initiativen⁽³⁾

beschränkt sich der Begriff 'Kooperative' in meiner Untersuchung ausschließlich auf Vereinigungen von Berufsmusikern.⁽⁴⁾ Ihre Selbstorganisation bezieht sich auf Arbeitsbereiche, die zunächst außerhalb der künstlerischen Tätigkeit liegen und üblicherweise anderen Personen überlassen werden (Produzenten, Konzertagenten etc.). Die Musiker in Kooperativen gestalten daher einen großen Teil ihres Berufslebens selbst.

Die ersten Musikerkooperativen auf der Jazzszene⁽⁵⁾ gab es im jazzhistorischen Ursprungsland USA Anfang der 60er Jahre, als sich mehrere kurzlebige Kooperativen als Gegenbewegung zum kapitalistischen Musikmarkt formierten. Bereits zuvor hatte es solidarische Zusammenschlüsse von Musikern gegeben, vor allem in Gewerkschaften, die für die Musikszene in den USA eine große Rolle spielten.⁽⁶⁾ Aber als erste Musikerkooperative im oben definierten Sinne galt die JAZZ ARTISTS GUILD. Sie wurde 1960 infolge eines gelungenen Gegenfestivals zum NEWPORT JAZZ FESTIVAL von Charles Mingus und Max Roach ins Leben gerufen; allerdings nur für kurze Zeit. Dann gab es die dezidiert politisch orientierte JAZZ COMPOSERS GUILD, die jedoch ebenfalls nicht lange Bestand hatte. Mit all diesen Kooperativen sind bekannte Namen der damaligen Avantgarde verbunden – neben Charles Mingus und Max Roach u.a. auch Cecil Taylor, Archie Shepp, Sun Ra. Festzuhalten bleiben drei übergreifende Merkmale:

1. eine relative Kurzlebigkeit solcher Organisationen,
2. die Tatsache, dass die Musiker vornehmlich aus dem Bereich der Avantgarde stammen und
3. die Feststellung, dass für diese Musik ein Publikum, wenn auch minoritär, vorhanden war.

Eine Ausnahme unter den Kooperativen jener Zeit war aufgrund ihrer Beständigkeit, ihres kreativen Potentials und ihrer politischen bzw. musikästhetischen Ausrichtung ('Great Black Music'⁽⁷⁾) die ASSOCIATION FOR THE ADVANCEMENT OF CREATIVE MUSICIANS (AACM, 1965) aus Chicago. Vor allem das ART ENSEMBLE OF CHICAGO sorgte für die Bekanntheit dieses Musikerkollektivs in Europa. Ende der 60er und im Laufe der 70er Jahre folgten zeitversetzt verschiedene Gründungen von Selbstorganisationsformen in Europa. Zu erwähnen sind der holländische INSTANT COMPOSERS POOL (1967), die

NEW ARTISTS GUILD von Brötzmann, Schoof und Schlippenbach (1965) und vor allem die FREE MUSIC PRODUCTION, die zwar keine eigentliche Musikerkooperative darstellt, aber im Bereich der musikereigenen Produktion von zeitgenössischem Jazz und improvisierter Musik für Westdeutschland große Bedeutung einnimmt. 1977 formierte sich die französische Kooperative ASSOCIATION À LA RECHERCHE D'UN FOLKLORE IMAGINAIRE (ARFI) und im Jahr darauf die deutsche INITIATIVE KÖLNER JAZZ HAUS, die beide, ähnlich wie die Chicagoer AACM, eine Ausnahmeposition in der Geschichte der Jazz-Kooperativen einnehmen. Sie dienen mir als zwei Anschauungsbeispiele, die ich detaillierter untersuchte, da sie zum einen eine besonders vielseitige und professionelle Organisationsstruktur besaßen und zum anderen ihre beachtliche Existenzdauer für einen wie auch immer gearteten Erfolg sprach. Beide traten von Anfang an explizit für eine europäische, zeitgenössische Richtung des Jazz ein, wobei der Begriff 'Jazz' vermieden und durch imaginäre Folklore oder aktuelle Musik ersetzt wurde.⁽⁸⁾ Erst im Verlauf der Untersuchung wurde deutlich, dass mittlerweile in Europa nicht mehr viele Musikerkooperativen in der eingangs definierten Form existieren.

ASSOCIATION À LA RECHERCHE D'UN FOLKLORE IMAGINAIRE

Die ARFI entstand 1977 aus einem Kern von Musikern, die sich bereits seit rund zehn Jahren kannten und in Lyon zu den ersten Musikern gehörten, die nach einer eigenständigen europäischen Jazzform suchten und die Imitation der US-Amerikaner ablehnten. Der WORKSHOP DE LYON, die wohl bekannteste Gruppe der ARFI, hieß damals noch FREE JAZZ WORKSHOP. Nicht nur das freie Spiel bestimmte die Musik dieser informellen Clique⁽⁹⁾, sondern auch die Bestrebungen, mit Bezug auf die eigene Folklore und populäre Musik zu komponieren.⁽¹⁰⁾ Diese 'Vor-Gruppierung' bestand aus Musikamateuren, die den Verein ARFI gründeten, um von ihrer Musik leben zu können. Prämisse war eine gemeinsame ästhetische Grundhaltung: die sogenannte 'folklore imaginaire'. Dieser später weit verbreitete Begriff hatte und hat für die ARFI eine denkbar weitgefaste Bedeutung. Imaginäre Folklore ist weniger die Suche nach einem musikalisch bestimmten Idiom, das die Illusion einer neu erfundenen Folklore kreiert, sondern vielmehr ein

offenes Konzept, bei dem zum einen jeder Musiker seine vielfältigen persönlichen Einflüsse einbringt (Militärmusik, traditionelle Volksmusik, afrikanische Musik, aber auch Bebop und Free Jazz US-amerikanischer Prägung⁽¹¹⁾). Zum anderen ist der Bezug zum Publikum im Kollektivspiel ein wichtiger Faktor. Imaginäre Folklore soll weder Kunstmusik noch Popmusik sein, sondern eine Form von 'Musique Vivante', lebendiger Musik. Dabei ist Improvisation, wenn auch fest in der Kompositionspraxis verankert, keine grundsätzliche Konstante.⁽¹²⁾

Bereits zuvor hatte sich der pädagogisch ausgerichtete Musiktheaterzweig LA COMPAGNIE CARRERARIE der ARFI gegründet, der den persönlichen Neigungen und Fähigkeiten einzelner Mitglieder entsprach und gleichzeitig die finanzielle Lage aufbesserte. Im Laufe der Geschichte der ARFI gab es mehrfach Bemühungen, einen Konzertraum zu unterhalten, die jedoch nie lange Bestand hatten. Die Kooperative konzentrierte sich daher auf die Produktion und Verbreitung ihrer eigenen künstlerischen Gruppen und Projekte.⁽¹³⁾

Von Anfang an delegierten die ARFI-Musiker die organisatorische Arbeit an eine externe, eigens dafür angestellte Person, die hauptsächlich Tätigkeiten einer Konzertagentur bzw. die Beschaffung von Fördermitteln erledigt. Dies geschah und geschieht in enger Zusammenarbeit mit den Musikern, genauer gesagt einem Teil der Musiker. Hier hat sich mit der Zeit eine formalisierte Arbeitsweise herausgebildet. Nachdem relativ bald die basisdemokratischen Entscheidungen im Konsens aufgegeben wurden, ging man dazu über, die laufenden Geschäfte von der Verwaltungsperson in Absprache mit 4-5 Musikern abzuwickeln. Grundsatzentscheidungen werden weiterhin im Kollektiv getroffen, allerdings mit einfachen Mehrheiten. Die künstlerische und auch organisatorische Arbeit der Musiker wird nach individuellen Kompetenzen verteilt (z.B. künstlerische Leitung eines Projektes, Präsentationstexte, Subventions-Anträge) und zeitweilig delegiert; d.h. Hierarchien werden akzeptiert, solange sie nicht überdauern.⁽¹⁴⁾ Grundsätzlich herrscht ein ausgeprägtes Gruppen-Diskussionsverhalten, das z.T. von den Musikern fast als Selbstzweck bezeichnet wird.⁽¹⁵⁾ Entscheidungsgrundlage bleibt das Gemeinwohl der Gruppe, was in

der Vergangenheit zur Trennung von Louis Sclavis führte, der immerhin 13 Jahre lang Mitglied dieser Kooperative war.

"Wir sind mehrere, die aufpassen, ich würde fast sagen, dass die gesamte ARFI so ist, sobald wir merken – und das geht nicht sehr weit – dass ein Projekt oder eine Sache dem Kollektiv schadet, d.h. eine Persönlichkeit hervortritt, die das Kollektiv aus dem Gleichgewicht brächte, dann schlagen wir Alarm. [...] Aus diesem Grund gibt es, wenn ein Musiker sich auf einmal ein bisschen eingegrenzt fühlt, weil er 'leader' sein möchte, weil er vielleicht eine andere Musik entwickeln möchte, die sich von unserer unterscheidet, man kann sagen, eine rein persönliche Karriere haben möchte, einen Moment, an dem sich der Bruch mit dem Kollektiv von selbst auferlegt."⁽¹⁶⁾

Die ARFI finanziert sich zu ca. 15% aus Subventionen, die allerdings keine regelmäßigen Zahlungen sind, der Rest kommt über Engagements und pädagogische Projekte zustande. 50% des Unterhalts nehmen die Musiker aus den ASSEDIC/UNEDIC (Arbeitgeber- und Arbeitnehmervertretung) in Anspruch, die Bühnenkünstlern in ertragsärmeren Zeiten eine temporäre finanzielle Unterstützung garantiert und aus den Abgaben der Veranstalter finanziert wird. Zugangsvoraussetzung für Musiker sind 44 Konzertauftritte im Jahr.

Die Arbeitssituation der ARFI wäre ohne dieses zeitweilige Unterstützungssystem undenkbar. Zum einen nehmen die Musiker der ARFI diese Unterstützung bereits mehr in Anspruch als der durchschnittliche Jazzler in Frankreich (Schätzwert = 30% des Einkommens).⁽¹⁷⁾ Zum anderen sind die Subventionen auch nach 20 Jahren nicht konsolidiert. Noch in der Saison 1994/95 z.B. gaben die Musiker nach einer plötzlichen Reduzierung der Fördermittel ihre Zagen zur Sanierung des Vereins her.

INITIATIVE KÖLNER JAZZ HAUS

Die INITIATIVE KÖLNER JAZZ HAUS wurde 1978 von einer relativ homogenen Gruppe junger Musikhochschulabsolventen⁽¹⁸⁾ gegründet. Auch sie verfolgten die Absicht, die zeitgenössische, europäische Jazzmusik zu ihrem Beruf zu machen, sind aber im Durchschnitt rund zehn Jahre jünger als die Gründungsmitglieder der ARFI.

Der Vereinsname KÖLNER JAZZ HAUS steht programmatisch für die grundsätzliche Forderung nach eigenen Räumlichkeiten. Ebenso gehörte von Anfang an die Veranstaltung des jährlichen Jazz-Haus-Festivals zu ihren Aktivitäten, das sich in den ersten Jahren zu einem Markenzeichen und Vorreiter für andere Großfestivals in Moers oder Berlin entwickelte.⁽¹⁹⁾ Gleichzeitig wurden ein Verein für die jazzpädagogische Arbeit (OFFENE JAZZ HAUS SCHULE) gegründet und ein musikereigenes Plattenlabel (JAZZ HAUS MUSIK) betrieben. Für all diese Aktivitäten, auch für ihre teils überregionale kulturpolitische Gremienarbeit, erhielt die Kölner Initiative 1982 den SWF-Jazzpreis.⁽²⁰⁾ Dies bewirkte eine Wende in den langen und wechselhaften kulturpolitischen Auseinandersetzungen um ein eigenes Jazzhaus und führte schließlich zur Übernahme des STADTGARTENS als Lokalität des Vereins.⁽²¹⁾ Zwei der Musiker übernahmen die Verwaltung als hauptamtliche Geschäftsführer; finanziert wurden die Personal-, Betriebs- u. Konzertkosten über den Profit der Gastronomie.

Heute bestehen die drei aus der Kölner Kooperative hervorgegangen Zweige – Schule, Plattenlabel und Verein als Träger des STADTGARTENS – unabhängig voneinander, auch wenn die gemeinsame Geschichte in gezielten Kooperationen erkennbar ist.⁽²²⁾ Aus den eigenen negativen Erfahrungen als Musiker wurden einige grundlegende Festlegungen für den Konzertbetrieb getroffen: eine Mindestgage von 300 DM, ein paritätisches Zahlungsprinzip (keine Bevorzugung von 'Stars'), Qualität der Tontechnik und guter Service, vor allem für die Musiker hinter der Bühne.

Nachdem sich die neue Arbeitsteilung zwischen Geschäftsführern und den restlichen Musikern etabliert hatte, wurden in längeren Abständen Treffen der Mitglieder veranstaltet, um sie an der Organisation zu beteiligen.⁽²³⁾ Thema waren Grundsatzentscheidungen, vor allem in Bezug auf Konzertprogramme. Die Kluft zwischen den zwei Hauptamtlichen, die die Alltagsgeschäfte eines Konzertmanagements übernommen und dafür ihren Musikerberuf aufgegeben hatten und den anderen Mitgliedern der Kooperative wurde jedoch zu groß. Mehrere Beteiligte äußerten ihre Resignation wegen mangelnder Einflussmöglichkeiten und empfanden die Übernahme des Hauses als Bruch in der Entwicklung. Manche verneinten die Weiterexistenz als Kooperative:

"Der 'Stadtgarten' ist keine Initiative mehr, sondern eine Institution. Das ist ein Haus mit äußeren und inneren Wänden und hat alle Vor- und Nachteile, die eine Institution mit sich bringt. [...] Eine Institution ist das Gegenteil von einer Bewegung. Die meisten Bewegungen enden irgendwann in Institutionen, und man muss aufpassen, dass die Institutionalisierung möglichst viel von dem hinüberrettet, was man ursprünglich gewollt hat. Das ist eine Frage, die man sich immer wieder stellen muss, inwieweit das beim Stadtgarten gelungen ist."⁽²⁴⁾

Mit dem Konzertprogramm im großen Saal⁽²⁵⁾ wurde das Konzept des jährlichen Jazz-Haus-Festivals zu einem regelmäßigen Programm ausgeweitet. Gespielt werden zeitgenössischer Jazz und improvisierte Musik.⁽²⁶⁾ Die ursprünglich strikte Abgrenzung gegenüber den USA wurde aufgegeben, der Großteil der Musiker ist von außerhalb und, dem Überblick des Jubiläums-Bildbandes folgend, hochkarätig.⁽²⁷⁾ Die Anzahl an Konzerten ist beachtlich. In den letzten zehn Jahren fanden monatlich 10-15 Musikveranstaltungen statt, was nicht zuletzt durch die enge Zusammenarbeit mit den in Köln ansässigen Rundfunkanstalten, insbesondere dem WDR ermöglicht wird. Die Bands der Kooperative treten aus Übersättigungsgründen nur einmal jährlich auf.

Die Übernahme der eigenen Räumlichkeiten verursachte einen deutlichen Knick in der Entwicklung der Kooperative, weil die Trennung zwischen Veranstalter und freischaffenden Musikern erneut etabliert wurde, nur eben innerhalb der Kooperative. Versuche, agenturähnliche Strukturen anhand einer Adressenkartei aufzubauen, sind gescheitert, die Hauptaktivität des Vereins besteht vielmehr in Konzertveranstaltungen. Die Musikerkooperative wurde somit vom Selbsthilfeprojekt einiger Musiker zu einem kulturpolitischen Unternehmen für improvisierte Musik und zeitgenössischen Jazz überhaupt, das mehr die Musik fördert als die Musiker.⁽²⁸⁾

Vergleich der Fallbeispiele

Wenn man die beiden sehr unterschiedlichen Kooperativen vergleicht, kann man feststellen, dass ihre Organisationsform als Kollektiv an die kulturellen Vorstellungen der 70er Jahre gebunden ist. Beide begannen zunächst mit basisdemokratischen Entschei-

dungsprozessen, entstanden aus einer Bewegung bzw. als Initiative. Während die eine die verwaltungstechnische Arbeit von vornherein nach außen delegierte, aber gleichzeitig durch die Musiker kontrollierte, etablierten sich bei der anderen die alten arbeitsteiligen Strukturen innerhalb des Kreises der Aktiven, die wiederum die Kontrolle über einen Teil ihrer Arbeit abgegeben hatten. Der Hauptunterschied liegt in der ursprünglichen Ausrichtung der Kooperative: Die Kölner Initiative versteht sich als reine Zweckgemeinschaft ohne musikalisch eindeutig definiertes Programm, während die ARFI eine kollektive künstlerische Prämisse festlegte, der sich die einzelnen Mitglieder zum Wohl der Kooperative unterordnen.⁽²⁹⁾

Beide Kooperativen konnten mit Erfolg ihren Fortbestand durch Anpassung an die 'Erlebnisgesellschaft'⁽³⁰⁾ der 1990er Jahre sichern. Die ARFI konzentrierte ihre künstlerische Arbeit auf inszenierte Großprojekte mit Köchen, Feuerwerkskünstlern u.Ä. Die Kölner Initiative öffnete ihr Programm zunehmend kommerziellen Unternehmungen auf Kosten der Projekte ihrer eigenen Mitglieder, schuf damit aber die Grundlage für ein international anerkanntes Zentrum zeitgenössischer Jazzmusik in Europa. Die Funktionsweise des STADTGARTENS und die künstlerischen Großprojekte der ARFI zeigen, mit welcher Qualität und Kompetenz beide Gruppen sowohl künstlerisch wie auch organisatorisch auf den gesellschaftlichen Wandel reagiert haben.

Des Weiteren sind Faktoren der Arbeitsbedingungen für Jazzmusiker im jeweiligen Land wie die unterschiedliche staatliche Förderung zu bedenken. Die französischen Musiker können es sich Dank des zeitweiligen Unterstützungssystems 'leisten', ein bis zwei Monate für Projekte oder Plattenaufnahmen einzuplanen, ohne finanziell in Bedrängnis zu geraten. Die Jazzmusiker in Deutschland sind dagegen gezwungen, viele verschiedene Jobs anzunehmen, um ihren Lebensunterhalt zu sichern.

Analog zur AACM in Chicago hat die ARFI den Vorteil, nicht in einer Jazz-Metropole zu sitzen, was ursprünglich auf Grund der mangelnden Arbeitsmöglichkeiten konstituierend für den Verein war und auf Dauer die Musiker vom internen sowie externen Konkurrenzdruck befreit. Diese 'provinziellen' Kooperativen haben mit

mangelnder öffentlicher Anerkennung zu kämpfen, können dies jedoch innerhalb der Gruppe kompensieren. Dagegen sehen sich die Musiker der Jazz Haus Initiative nicht nur auf der individuellen Ebene dem Konkurrenzkampf ausgesetzt. Auch auf Vereinstebene gibt es mittlerweile zwei weitere Initiativen.⁽³¹⁾

Zusammenfassend können einige prinzipielle Merkmale von Musikerkooperativen benannt werden. Die Form der Selbstorganisation tritt in der Jazzgeschichte erstmalig mit dem veränderten Bewusstsein der Free-Jazz-Musiker auf. Sie stellen bestehende musikalische wie gesellschaftliche Normen in Frage. Hauptmotive sind die mangelhafte Arbeitssituation und die fehlende Anerkennung ihrer Musikform, die weder von der Musikindustrie noch von öffentlichen Trägern beachtet wird. Daraus ergibt sich die Notwendigkeit, einen Freiraum zu schaffen, der z.T. die künstlerische Tätigkeit erst ermöglicht. Die Eigenproduktion steht im Mittelpunkt der Aktivitäten. Statt sich den Zwängen der Musikindustrie zu beugen, versuchen die selbstorganisierten Musiker, die Kontrolle über den künstlerischen Prozess und alle damit verbundenen Funktionen zu erhalten. Diese Abgrenzung versteht sich einerseits als eine Emanzipation von auferlegten Marktzwängen, ist also Ausdruck des Selbstbewusstseins der Musiker, und andererseits ergibt sie sich aus dem Mangel an Vermarktbarkeit von improvisierter Musik oder zeitgenössischem Jazz. Die Beweggründe sind demnach ambivalent.

Die Nischenmerkmale der Jazzszene finden sich in Musikerkooperativen verstärkt wieder. Die eigene Identität und die Abgrenzung nach außen werden deutlich definiert; die Musiker formieren sich zu formellen, institutionalisierten Gruppen, die nicht unbedingt offen sind für Neuzugänge.⁽³²⁾ Die notwendige Solidarität in solchen Kooperativen, in denen zugunsten der gemeinsamen Sache die persönliche Karriere zurückgestellt wird, ist für die meisten Jazzmusiker eine völlig neue Erfahrung. Die 'freelance'-Musikbranche bildet Einzelgänger und ausgeprägte Musikerpersönlichkeiten heraus. Das Konfliktpotential ist entsprechend hoch.

Schlussbemerkung

Für den Bereich Musikerkooperativen gibt es so gut wie keine musikwissenschaftliche Literatur⁽³³⁾, und auch im Bereich der allgemeinen Arbeitsbedingungen für Jazzmusiker wurden bislang keine ausführlichen Untersuchungen durchgeführt. Pape und Pickert erwähnen jedoch in ihrer ausführlichen Studie über Amateurmusiker aller Genres, dass mehr als 50 Prozent der untersuchten Ensembles selbstorganisiert sind.⁽³⁴⁾ Der Anteil liegt bei professionellen Jazzmusikern vermutlich noch wesentlich höher, da die Möglichkeiten, institutionell angebunden zu arbeiten, sehr gering sind. Hier fehlt es an Grundlagenforschung.

Überdies liegt die Vermutung nahe, dass sich in der Nachfolge der Kooperativen, die Ausdruck einer vergangenen Zeit sind⁽³⁵⁾, eine Form kommerziell angepassten, selbstorganisierten Arbeitens insbesondere für die unpopulären Stilarten weit verbreitet hat (nicht nur improvisierte oder experimentelle Musik, sondern auch z.B. regionale Rockbands⁽³⁶⁾). Dies wird durch die aktuellen technischen Möglichkeiten gestützt, wenn nicht gar erst ermöglicht. Diese neue Arbeitsform entspricht genau den neoliberalen Tendenzen auf dem allgemeinen Arbeitsmarkt der 1990er Jahre⁽³⁷⁾, und es spricht alles dafür, dass diese Form der Organisation auch in Zukunft bestimmend sein wird. Inwiefern Musiker und ihre Musik dadurch gefördert oder behindert werden, ist nicht nur eine rein musikwissenschaftliche Frage, sondern im Sinn einer anwendungsbezogenen Forschung die notwendige Grundlage für eine fundierte Kulturpolitik.

Anmerkungen

- (1) Jost 1987, S. 433.
- (2) Beck 1997.
- (3) 1995 zählte das Jazzinstitut Darmstadt 140 Organisationen, die in irgendeiner Weise mit Jazz zu tun hatten, darin enthalten waren Fördervereine, Festivalinitiativen, Jazzclubs u.a. 4 Jahre zuvor zählte die UNION DEUTSCHER JAZZMUSIKER allein 57 Jazzinitiativen in Deutschland.
- (4) Die Bezeichnungen Berufs- und Amateurmusiker werden im vorliegenden Fall einfach am Einkommen festgemacht: professionelle Musiker verdienen ihren Lebensunterhalt hauptsächlich im Musiksektor.
- (5) Für die ausführlichere Darstellung der Struktur und Organisation von Jazzszenen verweise ich auf Jost 1982, insbesondere S. 30-60; für die Geschichte der Musikerkooperativen auf Jost 1991, S. 210-226.
- (6) In den 40er Jahren hatte die US-amerikanische Musikergewerkschaft AFM eine Verbesserung der Arbeitssituation durch einen Musikerstreik, dem sogenannten 'Record Ban', gegenüber den Plattenfirmen bewirkt; vgl. Jost 1991, S. 93f.
- (7) vgl. Pfeleiderer 1997, S. 98f.
- (8) Die musikalischen Wurzeln liegen eindeutig im Jazz, genauer gesagt im europäischen Jazz. Bei der ARFI kann man von der ersten europäischen Free Jazz-Generation ausgehen (vgl. WORKSHOP DE LYON), und die Kölner Musiker gehören zur folgenden zweiten Generation. Wenn auch die Musiker selbst die Zugehörigkeit aus emanzipatorischen Gründen ablehnen, ist die musikalische und geistige Verbundenheit zum afro-amerikanischen Jazz eindeutig; vgl. zu den Schwierigkeiten im Umgang mit dem Begriff 'Jazz' die entsprechenden Ausführungen von Pfeleiderer 1997, S. 98f, und Dauer 1993. Des Weiteren unterliegen ihre Produkte (Konzerte, Festivals, Platten etc.) auf dem Markt eben jener Etikettierung.
- (9) Dieser Begriff bezeichnet die formalisierten und zugleich informellen Gruppen von Jazzern auf der Szene, die für die persönliche Arbeitssituation lebenswichtig sind; vgl. Jost 1982, S. 30-60.
- (10) Dies vor allem in der MARVELOUS BAND, dem 2. Stammpfeiler der ARFI in der Anfangszeit.
- (11) Die musikalische Ausbildung der ARFI-Musiker ist sehr heterogen und zum Großteil autodidaktisch.
- (12) Die Anfänge der ARFI-Musik liegen in der Kollektiv-Improvisation, die sich aber im Laufe der Jahre immer mehr zur Komposition bzw. zu konzipierten Improvisationen entwickelt hat (z.B. gestisch geleitete Gruppenimprovisationen oder live interpretierte Filmmusik). Die Musiker selbst beurteilen diese Tendenz positiv, merken aber an, dass sie die 'frühere' Praxis der spontanen, freien Improvisation keineswegs verlernt haben. Dies entspricht durchaus einer allgemein im Jazz zu beobachtenden Entwicklung.

- (13) 1999 bestand die ARFI aus 18 Musikern und einer Musikerin, die in ca. 14 verschiedenen Formationen und unterschiedlichen, interdisziplinären Projekten auftraten.
- (14) Einzuwenden ist, dass die formalisierte Rollenverteilung im Alltagsgeschäft einer solchen gefestigten Hierarchisierung gleichkommt, wenn sie auch quasi anarchisch gewachsen ist und als solche nicht wahrgenommen wird.
- (15) vgl. Interview mit Pascal Lloret vom 5. September 1996 in Lyon.
- (16) vgl. Interview mit Maurice Merle vom 3. September 1996 in Lyon (Übersetzung: Sabine Beck). Dass auch das inhaltliche Konzept der imaginären Folklore keineswegs so offen ist, wie propagiert wird, bestätigt die Tatsache, dass die Pop-Musik-Gruppe BONMONSTRE in der ARFI sehr umstritten war und letztendlich nach kurzer Zeit wieder aufgelöst wurde. Nicht weil sie so erfolgreich war, sondern (auch) weil kommerzielle Popmusik von den ARFI-Musikern traditionell ausgegrenzt wurde.
- (17) Gouirand 1990, S. 70.
- (18) Die Kölner Musikhochschule war zu diesem Zeitpunkt die einzige, die Jazz als Wahlfach in der BRD anbot. Ab 1980 gibt es einen eigenständigen Studiengang, an deren Einrichtung die Mitglieder der Kölner Initiative beteiligt waren.
- (19) vgl. Huesmann 1988, S. 684, sowie Braunert 1988, S. 13, und Mertens 1988, S. 44f.
- (20) Zum 1. Mal ging damit dieser Preis an eine Gruppe und nicht an einen einzelnen Musiker.
- (21) Dieses Haus beherbergt Konzert- und Proberäume, ein Restaurant und den Biergarten, anfangs noch ein Kino sowie Büroräumlichkeiten.
- (22) Zum Beispiel nutzen die Schule und das Label regelmäßig die Räumlichkeiten des Stadtgartens für Konzerte bzw. CD-Präsentationen.
- (23) Zu den Anfangszeiten fanden wöchentliche Treffen statt. Auch hier wurden die basisdemokratischen Konsens-Entscheidungen zugunsten des demokratischen Mehrheitssystems aufgegeben. Die Mitglieder treffen sich seit Übernahme des Stadtgartens einmal im Jahr für ein Wochenende. Die Mitgliederzahl liegt bei ca. 100-120, wovon rund 20 als Aktive bezeichnet werden. Die Grenzen nach außen sind hier zwar scheinbar weiter gefasst als bei der ARFI, die Praxis zeigt jedoch bei beiden einen sehr geringen Anteil an neu hinzugekommenen Mitgliedern.
- (24) vgl. Interview mit Dirk Raulf vom 12. September 1996 in Bonn.
- (25) Zum großen Konzertsaal kam ab 1993 ein kleiner, der zunächst im Stile eines traditionellen Jazzclubs aufgemacht war und heute in einen Aufführungsort für aktuelle elektronische Popmusik umgewandelt worden ist, um "das Frischeste aus aktueller Popmusik" zu bieten; vgl. <http://www.stadtgarten.de/110.htm> Stand vom 28.10.1999.
- (26) Wobei der Name Jazz bewusst gemieden wird zugunsten des neutraleren Begriffs aktuelle Musik, der wiederum zu weit gefasst ist, um etwas zu bezeichnen.

- (27) vgl. Osterhausen 1996.
- (28) Rüsenberg 1990, S. 22.
- (29) vgl. die Anmerkung 16 zur Gruppe BONMONSTRE und zur Trennung von Louis Sclavis.
- (30) Schulze 1992.
- (31) ARBEITSGEMEINSCHAFT IMPROVISIERTER MUSIK und ALTERNATIVE INITIATIVE KÖLNER JAZZMUSIKER.
- (32) Bei beiden untersuchten Kooperativen ist die Anzahl der neu hinzugekommenen Mitglieder sehr gering. Die Integration ist langwierig und prinzipiell informell.
- (33) Einen ersten Ansatz lieferte die Roundtablediskussion zur Selbstorganisation von Musikern, zusammengefasst von H. Rösing 1987, S. 135-140.
- (34) vgl. Pape/Pickert 1999, S. 136.
- (35) Ebendies äußerte auch Ekkehard Jost in einem Interview, rund zehn Jahre nach Erscheinen seiner eingangs erwähnten Expansions-Prognose der Kooperativen; vgl. Interview vom 27. Oktober 1997.
- (36) vgl. den Beitrag von Thomas Witzel in vorliegendem Band.
- (37) Die Veränderungen innerhalb der Kölner Initiative deuten dies an.

Literatur

- Beck, Sabine: Musikerkooperativen in Deutschland und Frankreich. Eine vergleichende Untersuchung zur Selbstorganisation von Jazzmusikern. Gießen 1997 (unveröffentlichte Magisterarbeit).
- Braunert, Ingeborg: Musik, Politik und eine Wirtschaft. Ein Gespräch mit Reiner Michalke von der 'Initiative Kölner Jazzhaus'. In: taz, 8.2.1988, S. 13.
- Dauer, Alfons M.: "Don't call my music Jazz!". In: Rösing, Helmut u.a. (Hg.): Aspekte zur Geschichte populärer Musik. Beiträge zur Populärmusikforschung 11. Baden-Baden 1993, S. 42-55.
- Gouirand, Doudou: France. In: Petri, E. und IG Jazz Rhein-Neckar e.V. (Hg.): Beruf: Jazzmusiker in Europa, Dokumentation eines Symposions in Mannheim. Mannheim 1990, S. 70-76.
- Huesmann, Günther: Geburt und Werdegang der Jazzfestivals. In: Hauber, A., E. Jost und K. Wolbert (Hg.): That's Jazz. Der Sound des 20. Jahrhunderts. Darmstadt 1988, S. 667-684.

- Initiative Kölner Jazz Haus / Kölner Filmhaus: 50 Null Null. Programmheft vom Jazz-Haus-Film-Haus-Fest, 4.-14.9.1986.
- Jost, Ekkehard: Jazzmusiker. Materialien zur Soziologie der afro-amerikanischen Musik. Frankfurt 1982.
- : Sozialgeschichte des Jazz in den USA. Hofheim 1991 (Original Frankfurt 1982).
- : Europas Jazz 1960-80. Frankfurt 1987.
- Mertens, Stephan: 10. Kölner Jazzhaus-Festival. Risikofreudig. In: Jazz Podium, 6/1988, S. 9.
- Osterhausen, Hans-Jürgen von (Hg.): On stage. 10 Jahre Stadtgarten Köln. Köln 1996.
- Pfleiderer, Martin: Das Art Ensemble of Chicago in Paris, Sommer 1969. Annäherungen an den Improvisationsstil eines Musikerkollektivs. In: Jazzforschung / Jazz Research, Bd. 29. Graz 1997, S. 87-157.
- Rösing, Helmut: Die Musiker organisieren sich. In: Rösing, H. (Hg.): Rock/Pop/Jazz: Vom Amateur zum Profi. Beiträge zur Populärmusikforschung 3/4. Kassel/Hamburg 1987, S. 135-140.
- Schulze, Gerhard: Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart. Frankfurt 1992.

Interviews

Interviews von Sabine Beck

mit

- Ekkehard Jost (Gießen, 27. Oktober 1997).
Pascal Lloret (Lyon, 5. September 1996).
Maurice Merle (Lyon, 3. September 1996).
Dirk Raulf (Bonn, 12. September 1996).