

Company Work vs. Patrizier auf Plünderzug Exkurs zu Ben Watsons Buch zu Derek Bailey

https://www.wildcat-www.de/wildcat/80/w80_inhalt.htm

Derek Bailey (1930-2005), englischer Gitarrist, machte frei improvisierte Musik, nahm zahllose Platten auf und gründete das erste musikereigene, unabhängige Label des Landes – aber vor allem wollte er im jeweiligen Moment soviel wie möglich »spielen« und bereits Gespieltes hinter sich lassen. Die Zusammenarbeit mit anderen Musikern von Jazz bis Drum 'n' Bass und auch Tänzern war für ihn die wichtigste Quelle dafür, wirklich radikal zu improvisieren und jede Vorhersagbarkeit zu vermeiden. Seine Musik ist von Unterbrechungen gekennzeichnet, ist spontan und zufällig – sie hat aber gleichzeitig eine sehr komplexe Struktur und nutzt vielfältige Techniken, um Klänge aus der Gitarre herauszuholen. Ab Mitte der 60er Jahre ging Bailey daran, die Grenzen der Genres und Traditionen zu überwinden, und dennoch schätzte er seine vorhergehenden Lehrjahre als Session-Musiker in allen möglichen Tanz-, Studio- und Showbands. Er verdiente sein Geld in Tanzlokalen, in denen »die gefährlichen Klassen waren«, und wo er trotz aller Standardisierung seine Freiheiten hatte: »Rückblickend betrachtet war es die perfekte Situation, weil alles was wir taten eine Art musikalische Tapete war. Wir konnten nicht mal die Tänzer nerven, weil sie rein gar nichts von uns erwarteten. (...) [Sie] gingen Tee trinken während wir spielten.« (Bailey z.n. David Toop: Obituary. In: The Wire). Das gab ihm die Möglichkeit, an der Musik zu arbeiten und zu lernen.

Wir haben einen Exkurs zu einem Thema aus Ben Watsons »Derek Bailey and the Story of Free Improvisation« (Verso, 2004) von Matthew Hyland aus dem Englischen übersetzt.

Company Work* vs. Patrizier auf Plünderzug**

Man erinnert sich an Derek Bailey als jemanden, der improvisierte Musik von kompromissloser Strenge gemacht hat, aber jeder, der ihn je spielen gesehen hat, weiß, dass er kein Idealist war.

Bailey erlernte seine Spieltechnik bei der Arbeit als Big-Band-Gitarrist in den Tanzlokalen der 50er Jahre. Die Bands spielten auf Drehbühnen, von denen aus sie ohne Unterbrechung einen swingenden Hintergrund für die wogende Masse

einer sexuell aufgedrehten, völlig besoffenen proletarischen Jugend lieferten. Manchmal befanden sich die Musiker in Käfigen, damit sie im allgemeinen Gewühl nicht zu Kollateralschäden würden.

Im Buch blickt Bailey mit Liebe auf die Welt der Tanzlokale zurück. Die Musiker lebten unter und spielten für Menschen ihrer eigenen Klasse, existierten aber gleichzeitig als eine »Art Geheimgesellschaft ... eine gänzlich integrierte Alternative« (S. 45), ohne das geringste Interesse daran, »das Publikum« als Konsumenten zu bedienen. Sie, genauso wie die Besucher der Tanzlokale, waren aus anderen Gründen dort.

Tatsächlich war dieses Desinteresse nicht nur gegenseitig, es war etwas, das Musikarbeiter grundsätzlich gemein hatten mit den Raufbolden in den Rängen. Letztere müssen ihre Arbeitskraft ebenso ans Kapital verkaufen und haben dabei weder die Möglichkeit noch das Interesse, darauf Einfluss zu nehmen, wie das Produkt schlussendlich beim Konsumenten ankommt. Sich Sorgen darum zu machen, auf dem Markt bestehen zu können, Beachtung beim Kunden zu finden, ist das Problem der Kapitalisten. Wie jedem anderen Facharbeiter ging es Bailey darum, sich zu akzeptablen Bedingungen ein Einkommen zu verschaffen, was für ihn bedeutete: weit weg von den Qualen der Fabrik.

Wenn all das heutzutage ungewöhnlich erscheint, liegt es vielleicht daran, dass sich Musiker in den seither vergangenen Jahrzehnten viel eher wie Kulturprofis benehmen, und eben nicht wie Wanderarbeiter im Dienstleistungsbereich.

Bailey zufolge haben Leute, die behaupten, sie würden eher in die Fabrik gehen, als Musik zu machen, die sie nicht mögen, niemals in einer Fabrik gearbeitet. Die Kritik an einem klassenprivilegierten Idealismus setzt genau hier an, aber die Anmerkung verweist auch auf einen signifikanten Unterschied zwischen der Zeit Mitte des 20. Jahrhunderts und heute. Als Bailey in Tanzlokalen und Nachtclubs spielte, machte es noch Sinn, über Fabrikarbeit oder eine Vollzeitbeschäftigung als Musiker als alternative Perspektive für (eine Minderheit von) Kids aus der Arbeiterklasse zu sprechen. Die Entscheidung war eine zwischen zwei Formen der Lohnarbeit: einer, die körperlich auslaugt und brutal erzwungen wird, und einer anderen, bei der die körperliche Unversehrtheit des Lohnarbeiters eher garantiert war und die ein Mindestmaß an Freiheit ermöglichte. Im Gegensatz dazu betrachten heutige aufstrebende Künstler Musik (und Kultur im allgemeinen) als leistungsorientierte Alternative zur Lohnarbeit an sich: Die

individuelle Befreiung von der proletarischen Plackerei verdient man sich, indem man sich einer ganz speziellen geistigen Erniedrigung unterwirft.

Als ein jugendlicher Bailey vor der Entscheidung stand, Vollzeit oder gar nicht Musik zu machen, hat er sich wohl kaum vorstellen können, dass Vollzeitmusik – anders als stundenlanges Erlernen von Präsentationstechniken und kleinunternehmerisches Networking – noch während seiner Lebenszeit so gut wie aussterben würde. Sein weiterer Werdegang nach der Zeit der Tanzlokale, der ihn über Jazzclubs zur internationalen nicht subventionierten Szene der freien Improvisation führte, ist nicht einzigartig, stellt aber eine große Ausnahme dar, eine vereinzelt Anti-Karriere, die auf ein (noch) nie umgesetztes soziales Potential verweist. Es gab für ihn wenig Anlass zu hinterfragen, inwieweit Musik als Arbeit, in dem Sinne wie er sie verstand, noch möglich war und für wen.¹

Als sich die Welt der entlohnten Musik auflöste, fand Bailey einen Weg, sich von deren Kehrseite zu lösen (z.B. »der ungebrochen grauenvollen Sentimentalität von dem Zeugs, das wir gespielt haben« (S. 46)), ohne dabei bei einer Vollzeitbeschäftigung zu landen, wie sie für Künstler der Hoch-oder Pop-Kultur mittlerweile funktioniert, die eine reproduzierbare Identität entwickeln und vermarkten, genauso wiedererkennbar für kommerzielle Vermarkter wie für öffentliche Geldgeber. So hielt er, auch Jahrzehnte nach dessen Verschwinden aus der Gesellschaft, an dem Aspekt der entlohnten Musikarbeit fest, der ihre ursprüngliche Faszination ausgemacht hatte: sich ein Einkommen durch ein völliges Aufgehen in der Vollzeitbeschäftigung mit dem musikalischen Material an sich zu verschaffen, ohne sich dabei einen Kopf um ein Publikum und dessen vermeintliche Bedürfnisse zu machen.

Watson argumentiert nachdrücklich, dass die freie Improvisation – zumindest so, wie sie Bailey spielte und theoretisierte – der Vermarktung widersteht. Das stimmt insofern, als die Geschäftemacher im kulturellen Bereich und ihre angestellten Experten von vorsätzlich nicht reproduzierbarem Gebaren bei gleichzeitiger offensiver Ablehnung der Codes von Rockstarglamour und ernsthaftem Künstlerdasein abgeschreckt sind (besonders angesichts der Masse an eifrigen und einfacheren Alternativen). Investoren betrachten dies als ein Fehlen von Qualitätskontrolle, sinnlosen Lärm, der das Signal der Kundenzufriedenheit verzerrt. Diese Ablehnung hat für die Praxis den »deutlichen Vorteil«, »dass weniger Kapital und weniger Karrieren auf diesem Ticket fahren« (S. 262).

Aber freie Improvisation, die nicht durch zusätzliche Jobs der Musiker (oder anderer) finanziert wird, muss sich dennoch »selber tragen«, indem sie verkauft wird. Ist die Musik erst einmal »innerhalb« der Warenform (ob als aufgenommenes Produkt oder als »Dienstleistung«, wie ein Auftritt, macht keinen Unterschied), macht auch der ästhetische Inhalt sie prinzipiell nicht weniger tauschbar als einen Frank-Zappa-Klingelton oder die Miete für einen Londoner Jazz Club. Deshalb auch Watsons Polemik gegen unkritische Schwärmer, die die Musik verklären und behaupten, ihre Reinheit würde die Bedingungen ihrer Herstellung und ihres Verkaufs aufheben. Mit diesem Gedanken im Hinterkopf ist es ganz hilfreich, den Spruch eines Versicherungsvertreeters über Poesie und Intelligenz leicht umzuwandeln²: Freie Improvisation im Sinne Baileys widersteht der Warenform beinahe erfolgreich. »Beinahe« bleibt dabei das Größtmögliche, so lange das Kapital weiterhin von jenen Dingen gestärkt wird, die es noch nicht vernichtet haben.

Eine zentrale These in der Diskussion des Begriffs Warenform findet sich wortwörtlich gegen Ende des Buches: das Problem mit der Ware ist kein moralisches, es ist materiell, oder wie Watson es bei künstlerischen Waren ausdrückt, ästhetisch.

Die Freiheit der Menschen zu bestimmen, was produziert wird und wie, wird durch die Beanspruchung der lebendigen durch die tote Arbeit verzerrt, was zu immer verkümmerten Gebrauchswerten entlang der Kette der produktiven Konsumtion führt. Daraus folgt, dass es nicht moralisierend ist, unter Angabe von ästhetischen Gründen professionelle Musik abzulehnen, sogar – in dem Falle eher besonders – wenn wenig oder nichts übrig ist von den proletarischen Musikjobs, an die sich Bailey aus seinen Zwanzigern erinnerte, noch von den besonderen Arbeitsbedingungen, die er sich später stur sicherte. Um es ganz offen zu sagen, jemand, der einen Plattenvertrag hat oder fortwährend Anträge auf finanzielle Förderung und Stipendiatenprogramme stellt, wird wahrscheinlich weniger Zeit damit verbringen, an der Musik selbst zu arbeiten – oder, wie Bailey insistieren würde, über sie zu lernen – als ein völlig konzentrierter »Teilzeitmusiker«, der sich diese Zeit mit einem »normalen«, ganz unkreativen Tag- (oder Nacht-) Job verdient.³ Die Kunst eines Teilzeitmusikers ist sicherlich eher von der Erfahrung entfremdeter Arbeit bestimmt, die nicht hoffnungslos durch den Glauben an die eigene Persönlichkeit als die grundlegende produktive Kraft verzerrt ist. Das heißt eben nicht, abseits zu stehen. Im Gegenteil, sich in perspektivlosen Jobs herumzuschlagen schafft

Nüchternheit (oder »Zynismus«) angesichts der warenförmigen Welt und demzufolge die Ablehnung einer selbstgefälligen freiberuflichen Bereitschaft, in ihr zu wetteifern. Im Gegensatz dazu gaukeln sich Künstler, die erwarten, in ihrem Bereich Erfolg zu haben, viel eher vor, dass der Kapitalismus Kreativität und harte Arbeit belohnt.

Fußnoten:

* »Company Work« ist ein unübersetzbares Wortspiel mit »Company Week« (so nannte Bailey die Veranstaltungen, die er jährlich organisierte, und daraus entstehende Aufnahmen, bei denen die eingeladenen Musiker in spontan zusammengestellten Besetzungen improvisierten). Watson schreibt, dass Bailey mit dieser Namenswahl »das Unnennbare benannte, dem Unverkäuflichen eine Marke gab, und dabei einen Schluckauf in den gängigen Annahmen über Musik, Bands, Platten und Konzerte verursachte, die von einer Industrie erzeugt werden, deren Aufgabe es ist, Waren zu vermarkten.«

**Watson merkt an, dass Bailey »den Großteil des britischen 'Jazz' [als] patrizische Plünderung einer Ausdrucksform begriff, die ursprünglich aus der Einbindung in ein geregeltes Arbeitsverhältnis entstanden war.« (S. 110)

1 Bailey besteht darauf, dass sein eigenes Bedürfnis nach »Vollzeit« eine persönliche Entscheidung unter konkreten Umständen war, keine Vorschrift für irgendjemand anderen. Er arbeitete auch mit unzähligen Musikern, deren Anti-Professionalismus zu dauerhafter »Teilzeit« führte.

2 Wallace Stevens: »Man Carrying Thing«, Collected Poems, Faber&Faber 1984, S.350.

3 Der Versuch, »Stütze« einzufordern und längerfristig zu erhalten fällt sicherlich in diese Kategorie, obwohl man – um dabei erfolgreich zu sein – mindestens soviel Kreativität benötigt, wie bezahlte Künstler sie sich selbst zuschreiben.

Weiterlesen:

* Eine längere englische Originalfassung des Textes findet sich unter:

www.metamute.org/en/Company-Work-v-Patrician-Raiders

* Ben Watson: Derek Bailey and the Story of Free Improvisation. Verso 2004.

* Derek Bailey: Improvisation. Its Nature and Practice In Music. Da Capo Press 1993.

Wildcat 67, »Wären diese Zeiten aufrührerisch«,

<https://www.wildcat-www.de/wildcat/wartikel.htm#67>

Besprechung von Felix Klopotek: how they do it. Free Jazz, Improvisation und Niemandsmusik.