



2010/47 Dossier

<https://jungle.world/artikel/2010/47/der-traum-von-einer-sache>

Zum 40. Todestag des Free-Jazz-Musikers Albert Ayler

Der Traum von einer Sache

Von **Felix Klopotek**

Vor vierzig Jahren wurde seine Leiche aus dem New Yorker East River geborgen. Annäherungen an einen Entrückten aus der großen Zeit des Free Jazz, den Saxophon-Ekstatiker Albert Ayler. Eine Collage

Music is the feeling horse of the universe. Motto auf dem Album »Fingerpainting« von Red Krayola

From the earliest days of my music, I always tried to cover Albert Ayler tunes. It seems the first one everyone learns, and everyone seems to play, is »Ghosts«. Has it become the »Scrapple from the Apple« or »Take the A Train« of free music, played so often that it ought to be forgotten? Eugene Chadbourne, Gitarrist und Improvisator

Albert Ayler ist der Explosivsound von heute. Er sagt, Noten interessieren ihn nicht; er will über die Noten hinauskommen und reinen Sound spielen. Er will zu den Elementen der Musik zurück, zur Emotion, vollkommen befreit von anti-emotionalen Konzeptionen. Seine Platten sind schön, zunächst erschreckend, denn sie kehren sich von allem ab, sie sind nicht ein bisschen »vernünftig«, sie pfeifen auf »Erklärungen«, auf jene Verbindung mit dem ehrfurchtgebietenden Pop-Song. Wenn Ayler will, dass sein Gedächtnis ihm eine Feuerquelle vorstellt, benutzt er schwarze, glucksende Lautphrasen, wie sie in den Kirchen üblich sind. Deedee-dedaaa – zurück zu den amerikanischen Quellen afrikanischer Musik [afrikanischen Quellen amerikanischer Musik?]. Rhythmusorientiert. Seine Vibratos sind rhythmische Stöße, die die Melodie in den rein rhythmischen Teil der Musik pumpen. Wenn er mit Drummer Milford Graves spielt, besteht der Hintergrund aus immensem Getöse und Geschrei, aus Pausen, Stößen und Scharren. Graves wandelt und webt im Hintergrund, mit dauernd sich veränderndem Sound. Kein einziger Griff nach dem »hip«-Klischee. Sound und Soundmaterial wechseln ständig, unermüdlich vorangetrieben von seiner Energie. (1)

Wer Free Jazz hört, liebt das Genre und nicht die einzelne Platte. Das liegt in der Natur der Sache: Da Free Jazz im Wesentlichen auf freier Improvisation beruht und eben nicht auf Songstrukturen und wiedererkennbaren Themen, kann es das stilbildende Album kaum geben. Zu flüchtig und zu ungebunden ist das Wesen der Improvisation. Im Free Jazz

kommt es darauf an, die Entwicklung eines Improvisators über die Jahre hinweg zu verfolgen.

Aber es gibt Ausnahmen. Und »Spiritual Unity« (ESP Disk 1002) ist, wenn man so will, die Ausnahme aller Ausnahmen: Es ist die zweite Aufnahme des Trios um Albert Ayler (aber trotzdem das Debüt – die erste Session, die vier Wochen zuvor stattgefunden hat, wird erst nach »Spiritual Unity« als »Prophecy« veröffentlicht). Es muss richtig laut gewesen sein an jenem 10. Juli 1964. Ayler spannte auf das Mundstück seines Tenorsaxophons Fiberglasblättchen, die höllisch schwer zu spielen sind, weil der Kraftaufwand, der nötig ist, um sie in Schwingung zu versetzen, immens ist. Sunny Murray, der Schlagzeuger, brachte dagegen Stricknadeln als Sticks mit. Man muss schon ausgeschlafen sein, sich mit dieser Ausrüstung gegen einen Saxophonisten wie Ayler durchsetzen zu wollen. Der Bassist Gary Peacock hatte übrigens gerade seinen Job bei Miles Davis gekündigt. Während der Aufnahmen lief der Tontechniker raus. Er dachte, die Musiker würden sich noch warm spielen. Ihre Musik ist friedlich (eigentlich), von traumwandlerischem Zusammenspiel.

Natürlich: »Spiritual Unity« ist nur ein Ausschnitt aus einem kontinuierlichen Arbeitsprozess, das Trio war eine working band und bewegte sich in einer kleinen, damals noch verschworenen Szene. Eine Woche nach »Spiritual Unity« spielte das Trio, erweitert um Don Cherry, John Tchicai und Roswell Rudd den Soundtrack zu Michael Snows Kunstfilm »NY Eye and Ear Control« ein. Was die komplexe Struktur der Improvisationen angeht, die Dichte der Kommunikation und die Modulation der musikalischen Energie, steht der Soundtrack »Spiritual Unity« in nichts nach. In jenem Sommer waren Ayler und seine Mitstreiter ganz weit vorne: radikaler, frischer, ungestümer, präziser und – tatsächlich – zärtlicher und reflektierter als der ganze Rest. Was »Spiritual Unity« aus diesem Arbeitszusammenhang heraushebt, ist ein besonderer Umstand: Zeitzeugen berichten, dass Ayler, Peacock und Murray auf Sessions völlig frei spielten. Auf dem Album hören wir allerdings Themen, das bekannteste ist sicherlich »Ghosts«, der größte Hit der Free-Jazz-Ära. Mir ist kein Statement von Ayler bekannt, in dem er mitteilt, weshalb er diese Themen verwendete (die die perfekt eingespielte Gruppe offensichtlich nicht brauchte). Vielleicht ist es eine Einladung an die Hörer, sich an diese schwierige Musik heranzutasten, oder es ist ein Ritual der Musiker, sich auf die schwindelerregenden Exkursionen einzustimmen. Die Themen sind schön, einfach, liebevoll. Ganz egal, was Ayler sich dabei gedacht haben mag, er demonstriert, direkt zu Beginn der Geschichte des Free Jazz, dass »free« nicht nur bedeutet »frei von ... « (... Songstrukturen, Harmoniegerüsten etc.), sondern auch »frei zu ... «: frei zu entscheiden, welches Material die Musiker spielen wollen.

In Snows wüstem Film gibt es den Moment, in dem er die Protagonisten, also die Musiker, in die Kamera blicken lässt. Der Film hat weder eine Handlung noch einen »Zweck«, es ist eine Art freier Expressionismus, die Porträts der Musiker sind die einzig offensichtliche Hommage dieses Films. Ayler schaut mit sehr festem und doch auch verwirrend sanftem Blick in die Kamera. Es ist das Bild eines Künstlers, der das, was er tut, mit letzter Konsequenz tut und sich trotzdem nicht ganz darüber im Klaren ist, was das ist. Ayler ist ein hübscher Kerl, ganz bei sich, der Widerspruch in seiner Haltung (für den er gar nichts kann) fällt nicht auf – noch nicht.

Man hatte vom Jazz erwartet, dass er keine Risiken einschließe, dass er Genuss vermittele einerseits aufgrund des in seiner Verlässlichkeit beruhigenden Mechanismus, mit dem rhythmische Spannungen automatisch und bruchlos aufgelöst werden, andererseits aufgrund der fast exklusiven Beschränkung auf ein Klangspektrum, das nur dem Ohr angenehme Töne umfasst. Und die Gesamtheit der Kriterien und Definitionen, von denen aus der Jazz fortan »gedacht« wurde, ging von diesen beiden Leitlinien aus: der problemlosen Auflösung der rhythmischen Spannungen und der Respektierung des Verlangens nach Wohlklang. Der Free Jazz kümmert sich, zumindest dort, wo er noch kaum vereinnahmt ist, wenig um diese beiden Gesetze – was übrigens aus einer Vielzahl von Kritiken hervorgeht, in denen von seiner unerträglichen Aggressivität, seinem nur schon die Sinne überfordernden Charakter die Rede ist und davon, dass er eigentlich »nicht anzuhören« sei ...

[Weil er] die Spuren der Arbeit – die Improvisation liefert Musik nicht als blankes Resultat, sondern als Produktionsprozess –, der Anstrengung, des Physischen, Körperlichen [ausstellt]: greifbar in den Stimmen, den Gesten, noch in den Tönen der Instrumente selber (deren Beschaffenheit, Ansatz, Widerstand in der Musik nicht verwischt, nicht sublimiert werden, sondern vielmehr ihr zugehören und sie unablässig prägen), in den Sprachgeräuschen (Schreie, Brummen, Lautmalereien etc.), in »infra-musikalischen« Geräuschen (Schlagwerk) und – untrennbar mit der Körperhaftigkeit dieser Musik verbunden – in einer gewissen Schmutzigkeit (im Bereich des Instrumentalen: unorthodoxe Technik; des Klanglichen: unreine Töne; des Vokalen: »unmusikalische«, gebrochene, ungeschulte Stimmen; des Verbalen: Aggressivitäten und Obszönitäten in den gesungenen oder gesprochenen Partien). Dann: die Komplexion und Variabilität der formalen Strukturen, die sich nicht zur Einheit binden wollen (Einheit der Komposition, des Tonfalls, des Registers, des Genres, etc. – das Fantasma von der Einheit in der Kunst, dessen Determinierung durch die herrschende Ideologie – die Negation des Klassenkampfes – und die Theologie geflissentlich übersehen wird). Und schließlich: die Exzesse (im Klang wie im Spiel), die jenes Maß überschreiten, das in jeglicher Kunst von Meisterschaft sein soll (eine Vorstellung, aus der wieder die oben genannten ideologischen und theologischen Bestimmungen sprechen). (2)

Am 5. November 1970 verlässt Ayler seine Brooklyner Wohnung, die er mit seiner Freundin und musikalischen Partnerin Mary Maria teilt. Drei Wochen später, am 25. November, wird seine Leiche aus dem East River gezogen. Eine Autopsie des bereits stark verwesenen Körpers ergibt: Tod durch Ertrinken, keine Spuren von Gewaltanwendung. Vermutlich sprang Ayler in Harlem ins Wasser, seine Leiche trieb dann südwärts. Eine andere Version besagt, er sei von einer Fähre in den Fluss gesprungen. Niemand außer seiner Freundin hat ihn am Tag seines Verschwindens gesehen, er verließ die Wohnung – ihrer Aussage zufolge – in der Nacht nach einer manischen Attacke, einem Anfall von Panik und Verzweiflung. Niemand weiß auch, wann er in den Fluss sprang, noch in derselben Nacht? Wie lang irrte er in New York umher? Wollte er sich gar nicht umbringen, wurde er gestoßen? Auch diese Gerüchte gibt es. Streit mit seiner Freundin, mit der Mafia, mit irgendeiner Straßengang werden als Gründe genannt. Die Gerüchte halten sich bis heute, auch wenn sie wohl einzig auf die Fassungslosigkeit über den Selbstmord zurückzuführen sind.

Es war kein Unglück wie bei Jimi Hendrix, von dem man sich wünschte, er hätte bloß eine

Schlaftablette weniger genommen. Ayler hatte keine Drogenkarriere hinter sich, keinerlei Drogenexzesse sind von ihm aktenkundig. Jahrelang nagte die Erfolglosigkeit an ihm (verbunden nicht zuletzt mit finanzieller Abhängigkeit von seiner Familie und seiner Freundin), einzig durchbrochen von wenigen, dafür umso heftiger umjubelten Auftritten – die den Kontrast zu seiner privaten Misere, zu der auch die sehr zahlreichen Verrisse seiner letzten Alben gehörten, nur noch greller wirken ließen. Ayler hatte seinen psychisch labilen Bruder aus dem heimatlichen Cleveland nach New York geholt und ihn Hals über Kopf in die Szene gestoßen: Donald Ayler war auf einmal Trompeter und im Zentrum jenes Hurrikans, den die Musikpresse etwa hilflos »New Wave« oder »Free Jazz« nannte. Donald verkraftete das kaum, musste in Behandlung, die Familie machte Albert bittere Vorwürfe. Mary Maria legt nahe, dass er daran zerbrochen sei.

Ayler, geboren am 13. Juli 1936, wächst in behüteten Verhältnissen auf. Es gibt ein Foto von dem jungen Mann im elterlichen Wohnzimmer. Da ist er bereits Musiker, sieht sich zumindest so, er posiert mit seinem Saxophon, trägt einen schicken Anzug, im Hintergrund der Kaminsims, auf dem Golf-Trophäen stehen. Wenige Tage später reist er nach Schweden ab, wo er zum Klangrevolutionär wird, zum Idiosynkraten, Draufgänger, Radikalinski. Wir haben das Jahr 1962.

Kein Protest, keine Auflehnung, keine politische Geste – die freigeistige Musik Aylers wird nicht unter Schmerzen geboren, wie das bei Cecil Taylor oder Ornette Coleman der Fall ist. Jahrelang werden sie verhöhnt und boykottiert, sind buchstäblich gezwungen, alles selber zu organisieren. Je größer der Widerstand, desto größer ihr Eigensinn, ihre Verachtung des Mainstreams. Bei Ayler weiß man nicht genau, warum und wie er aus der Spur gekommen ist. Wo ist der Moment, wo aus einem durchschnittlich begabten Saxophonisten, der allerdings über einen außergewöhnlich voluminösen Ansatz verfügt, und einem unambitionierten Songwriter der große Ekstatiker, Eklektiker und Klangforscher wird? Wie kommt ein braver Junge aus Cleveland zu diesen kosmischen Erlösungs- und Vereinigungsphantasien – »Infinite Spirit«, »Holy Ghost«, »Free At Last«, »Universal Indians«, »Universal Message«, »Spirits Rejoice«, »Spiritual Rebirth«, »Spiritual Reunion«, »Music Is The Healing Force Of The Universe«, »Spiritual Unity«?

Es klingt schrecklich kitschig, aber es gibt dafür keine schlüssige Erklärung, keine nachvollziehbare Rekonstruktion. Bei Coleman, Taylor, Archie Shepp, in den sechziger Jahren glühender Kommunist, LeRoy Jones (heute: Amiri Baraka), damals ein obskurantistischer Afro-Nationalist, auch bei Sun Ra ist die Durchleuchtung ihrer künstlerischen Entwicklung möglich. Diese Musiker, Theoretiker und Dichter haben ihren Werdegang mit zahlreichen Statements immer wieder selbst kommentiert, Biographen kamen zu schlüssigen Resultaten. Aber bei Ayler?

Er füllt die Lücke, die der Heilige Geist lässt. Er bleibt schillernd, unfassbar, das beunruhigt. Er bietet sich aber auch hervorragend für allerlei Projektionen an. Sein Handeln muss doch nachvollziehbar sein! Deshalb ist es »völlig klar«, dass seine Musik nur im Kontext von black power und der Achtundsechziger-Revolution zu sehen ist, genauso wie es »völlig klar« ist, dass er ein zutiefst unpolitischer Mensch war. Es ist »völlig klar«, dass jemand mit diesem Sendungsbewusstsein doch nie und nimmer Selbstmord hätte begehen können, und es ist »völlig klar«, dass er manisch war, von seinen Schüben schließlich in den Tod getrieben. Mal heißt es, er sei wie ein Hund gestorben, dann wiederum wollen andere wissen, dass seine Leiche an einen Kühlschrank gefesselt war, er

also tatsächlich von der Mafia ertränkt wurde.

Bekannt geworden ist Die Like A Dog mit seiner Hommage an Albert Ayler. Wie kam es dazu?

Peter Brötzmann: Wir waren uns gar nicht bewusst, dass wir voll in eine Ayler-Welle hineingeraten würden. Der Mann war ja vergessen, das Thema passé. Eigentlich war es ganz simpel: Ich hatte mit [dem Trompeter Toshinori] Kondo die Nacht durchgemacht – mal wieder. Damals war er noch öfter in Amsterdam. Bei unserer Sitzung haben wir über Gott und die Welt verhandelt und kamen dabei immer wieder auf Ayler zurück. Wir waren uns einig, dass man ihn wieder ins Bewusstsein der Hörer zurückbringen muss.

Ihr hattet eine Tribute-to-Ayler-Band im Sinn?

Nein, so blöd waren wir nicht. Es ging nie darum, die alten Themen zu benutzen oder die Zeit von damals wiederzuerwecken. Das kann nicht wirklich funktionieren. Selbst in unserer Anfangsphase als Die Like A Dog sind es nur thematische Fragmente, bloß sekundenlange Zitate, die wir verwenden. Nein, es ging uns um die Grundlagen, die spirituellen Grundlagen von Aylers Musik. Da wollten wir dran, und zwar auf unsere Weise. Was sind für dich diese Grundlagen?

Erstens geht es um die eigene Geschichte, die eigene Biografie. Da sind Ayler und – auf einer anderen Ebene – Sonny Rollins einfach viel wichtiger als John Coltrane. Die letzten Jahrzehnte waren geprägt durch Coltranes Einfluss, Ayler war vergessen, Rollins war vergessen und Ornette Coleman ein Einzelgänger. Ich wollte einfach darauf insistieren, wie wichtig Ayler für meinen Weg war. Eine sehr persönliche Angelegenheit.

Je mehr ich in den letzten Jahren in Amerika gearbeitet habe, desto mehr ist mir klar geworden, woher diese Musik kommt. Wenn du, sagen wir, in Atlanta sonntagmorgens in den Gottesdienst gehst, dann wird dir schlagartig klar, dass das nicht pathetisch und bizarr ist, was Ayler gespielt hat. Das kommt von den Predigten, aber auch von den Geschichten, die dort erzählt werden. Das sind ganz einfache Geschichten. Das ist es, was mich interessiert, woran ich mich abarbeite. Obwohl meine europäisch verschlungenen Pfade sicherlich nicht zu solcher Einfachheit führen können. Man interessiert sich aber immer für das, was man nicht hat. Okay, das ist banal. Aber du musst nur Aylers erste ESP-Platten hören, mit welcher Liebe und Verzweiflung der Mann seine Geschichten gespielt hat – und auch: mit welcher Ehrlichkeit. Das sind drei Dinge, um die es mir geht, die mich berühren. Deshalb maße ich mir an, einen Zusammenhang zwischen Aylers und unserer Musik zu behaupten. (3)

Es ist bei Bob Dylan die Stimme, nicht das, was er auf der Gitarre macht. Das machen andere auch, mal besser, mal schlechter, aber was er mit der Stimme macht, macht niemand. Das Stolpern ist das Idiosynkratische. Thelonious Monk können einige nachahmen, sie kriegen es ähnlich gut hin, trotzdem merkt man die Differenz. Es geht um das Individuelle, darum, wie Coltrane Wände niederreißt, wenn er mit dem Saxophon in einem Stück wie »My Favourite Things«, über das er eine halbe Stunde improvisiert, immer an verschiedenen Stellen eine Mauer hochläuft, seine Sprengsätze platziert und am Schluss die Mauer in die Luft jagt. Sie bricht dann auch tatsächlich zusammen. Mich interessiert: Wo ist der körperliche Schrei, die Stimme? Bei Joseph Jarman ist sie drin, bei Albert Ayler. Coltrane kann das auch: Wenn bei ihm die Mauer weg ist, dann kommen die menschlichen Schreie. (4)

Die bemerkenswertesten und wichtigsten Ergebnisse der Wandlung in den Beziehungen zwischen Thema und Improvisation, Thema und Musiker, finden sich unzweifelhaft im Schatten des Saxophonisten Albert Ayler: Zu ihren ersten Merkmalen zählt die Isolierung von Elementen, an deren Trennung bislang niemand dachte. Indem er die antagonistischen Aspekte seiner Musik (Thema-Improvisation, weiß-schwarz etc.) akzentuiert, systematisiert, übertreibt, verwandelt sich bei ihm, was früher nur Kontrapunkt zwischen den verschiedenen Elementen war, in einen permanenten Konflikt, in einen Widerspruch, der keine strukturelle Lösung finden kann.

Dem Ansatz von Ayler steht dann der von John Coltrane zu Beginn der sechziger Jahre gegenüber. Coltrane scheint da von der hartnäckigen Repetition kurzer thematischer Phrasen nicht so sehr eine Lösung des von ihm kaum empfundenen Gegensatzes Thema-Improvisation erwartet zu haben als vielmehr die fast schon wunderbare Offenbarung eines von Konflikten unbedrohten musikalischen Neulands. Denn Coltrane, der in der Epoche des Bebop groß geworden war (und die Bebop-Improvisation verschönert nicht mehr eine vorgegebene Melodie, sondern wertet deren harmonische Basis aus), musste sich zunächst einmal von der harmonischen Denkweise befreien, die in den vierziger und fünfziger Jahren selber schon als befreiend angesehen worden war, ohne es indessen zu sein. Wenn Coltrane auf alle Musiker seiner Zeit (ob Anhänger des Free Jazz oder nicht) einen bestimmenden Einfluss auszuüben vermochte, so war ihm selber der Durchbruch nur gelungen, weil er seinerseits bei den jungen Pionieren des Free Jazz zur Schule gegangen war: seine Musik der Feuerprobe kollektiver Improvisation unterwerfend wie auf »Ascension« [1965 eingespielt und veröffentlicht] und sich in die unausweichlich zweischneidige Situation dessen begebend, der Meister und Lehrling zugleich ist. (5)

1961 bis 1964 – die Jahre der Reife: Ayler in Schweden, Ayler, das Enfant Terrible, der Mann im grünen Lederanzug, dem das Publikum die künstlerische Vision nicht so recht abnehmen mag.

1964/65 – Free Jazz: Im Oktober 1964 findet ein Festival mit frei improvisierter Musik im New Yorker Cellar Cafe statt, in der Presse wird das Schlagwort von der »October Revolution in Jazz« lanciert. Für einen kurzen Moment ist Free Jazz das ganz heiße Ding und Albert Ayler im Zentrum des Geschehens. Kein Gedanke in der Improvisation scheint zu existieren, der nicht Bezug auf die Auftritte und Alben Aylers nimmt.

1966/67 – die Erleuchtung: Wer heute seine Begeisterung für Ayler kundtut, bezieht sich für gewöhnlich auf diese zwei Jahre. Die freie Improvisation wird zu einem Bestandteil eines übergreifenden Spielkonzepts, das sich wesentlich auf Märsche, Gospel und volkstümliche Musik stützt (Ayler verarbeitet u.a. die Marseillaise und »Oh Tannenbaum«). Seine Musik ist extrem kraftvoll und explosiv. Mitmusiker beginnen, sich über sein unberechenbares Verhalten zu beklagen: Die Schlagzeuger Sunny Murray und Beaver Harris sehen sich aus der Gruppe gemobbt, Ayler engagiert aus heiterem Himmel den holländischen Klassik-Geiger Michel Samson und überredet seinen musikalisch gänzlich unerfahrenen Bruder zum Trompetenspiel. Der Schwerpunkt in seinen Gruppen verlagert sich – hin zu Ayler als Bandleader und unumschränktem Solisten. Einmal noch gelingt es einer Gruppe, eine kollektive Balance herzustellen: Auf »Love Cry« zertrümmern der Schlagzeuger Milford Graves und der Bassist Alan Silva regelrecht die sehr lieblichen Themen Aylers. Es entsteht eine zersplitterte, disparate Musik, die aber aus diesen Kontrasten und den autodestruktiven Impulsen ihren Sog entwickelt. Das führende Jazz-

Magazin Downbeat widmet ihm eine Titelgeschichte. Ayler spielt auf der Beerdigung John Coltranes.

1968–1970 – die Verirrung: Ayler unterschreibt einen lukrativen Plattenvertrag beim Label Impulse (der letztlich auf eine späte Initiative Coltranes zurückgeht), trommelt eine R'n'B-Gruppe zusammen – und spielt Pop-Songs. In zwei Jahren absolviert er nur einen Auftritt. Gerüchte, dass er, auf Druck der Plattenfirma, die ebenso kuriose wie vergebliche Wendung ins Kommerzielle unternimmt, treffen nicht zu, es ist Aylers autonome Entscheidung. Seine wichtigste musikalische Partnerin in dieser Zeit ist seine Freundin Mary Maria. Sie kann ungefähr so gut singen, wie Donald Ayler Trompete spielen kann: gar nicht, das aber mit Inbrunst und Hingabe. Mary Maria, die sich nach Aylers Tod gänzlich zurückzieht und über die es bis heute kaum verlässliche Informationen gibt, hat einen ausgesprochen schlechten Ruf in der Szene. Man muss aber davon ausgehen, dass sie Ayler in diesen Jahren finanziert und seinem Privatleben Halt gegeben hat.

Ayler's Legendenstatus steht eine letztlich sehr bescheidene Anzahl an Konzerten gegenüber: Nach seiner Rückkehr aus Schweden folgen 1964/65 und 1966/67 zwei Europa-Tourneen sowie 1970 ein Festival-Auftritt in Frankreich. 1966/67 spielt Ayler auch in den USA auf einigen hochdotierten Festivals. Ansonsten hatte er einzelne Auftritte, hauptsächlich im New Yorker Raum, kaum mehrtägige Engagements in Cafés. Er ging nicht ein einziges Mal auf USA-Tour.

Die Verbreiterung von abendländischen Elementen in der Musik der [Ayler-]Gruppe, wie sie sich zuvor vor allem in Thematik und Besetzung manifestierte, findet ein jähes Ende, als Albert Ayler sich 1968/69 einem Genre zuwendet, das in den Grenzbereichen zwischen Jazz und der urbanen, schwarzen Volksmusik, d.h. Soulmusik und Rhythm'n'Blues, angesiedelt ist. In der gesprochenen Einleitung zu der im September 1968 aufgenommenen LP »New Grass« hört man Albert Ayler sagen: »Von der Musik, die ich in der Vergangenheit gespielt habe, weiß ich, dass ich sie an einem anderen Ort und zu einer anderen Zeit spielte.« »New Grass« wie auch das ein Jahr später aufgenommene »Music is the Healing Force of the Universe« markieren eine Hinwendung zu den einfachen Strukturen, dem stampfenden Beat und den klischeehaften Formeln des Rhythm'n'Blues, aber auch zu der Trivialität und der kaum erträglichen Schwülstigkeit pseudoreligiöser Gesänge. Es gibt Momente auf diesen Platten, in denen Albert Ayler von dem ihm ja nicht ungewohnten Bezugsrahmen des Rhythm'n'Blues (Little Walter!) in starkem Maße inspiriert wird. Sein vitales Tenorsolo in »New Generation« (auf »New Grass«) und seine freien, »zweistimmig« im Playbackverfahren aufgenommenen Dudelsackimprovisationen in »Masonic Inborn« (auf »Healing Force«) jedoch sind Höhepunkte, die allzu isoliert aus einer Ebene von Mittelmaß herausragen. (...) Die der musikalischen Evolution Albert Ayler's immanente Tragik besteht darin, dass er in dem Wunsch, sich seinen Hörern mitzuteilen, seine Kraft auf Platitüden konzentrierte, dass er nicht nur das Komplizierte durch das Einfache, sondern das Einfache durch das Hohle ersetzte und dass er schließlich – um seinen eigenen, im Laufe der Jahre gewachsenen Klischees zu entgehen – seine musikalische Sprache reduzierte, anstatt sie auszuweiten (...). (6)

Albert Ayler's Geisteszustand lässt sich anhand eines Artikels beurteilen, den er 1969 für The Cricket verfasste [»To Mr. Jones – I Had a Vision«], eine Musikzeitschrift für Schwarze, die von Imamu Baraka, A.B. Spellman und Larry Neal ins Leben gerufen worden war. Der

Beitrag hat die Form einer Predigt. Er ist konfus, aber von einer Spiritualität getragen, die mit Aylers sanftmütiger Art und seiner religiösen Erziehung in Einklang steht. An einer Stelle bezieht sich Ayler auf Elijah Muhammad, obwohl er nach Auskunft von Mary Maria weder Mitglied der Nation of Islam noch Angehöriger einer anderen Glaubensgemeinschaft war. Nach wie vor ist das Gerücht in Umlauf, dass Ayler Selbstmord begangen habe. Es erhält eine gewisse Glaubwürdigkeit durch bestimmte Schilderungen seines Verhaltens. Noah Howard erinnert sich, dass er Ayler in jenem Sommer [1970] bei glühender Hitze in einem langen Pelzmantel erblickte. Er habe Handschuhe getragen, und sein Gesicht sei mit Vaseline eingeschmiert gewesen (»Muss mich schützen«). Mustafa Abdul Rahims Story steht dazu im Widerspruch. Er sah Ayler das letzte Mal, als er am Times Square aus einem Restaurant kam. Ayler stieg gerade aus einem Auto, das zwei schönen schwarzen Frauen gehörte, die damals in seiner Gruppe als Sängerinnen mitwirkten. Wie immer trug er einen eleganten Lederanzug. Er sprach über die erfolgreiche Frankreich-Reise und erwähnte einen bevorstehenden Aufnahmetermin, bei dem er Rahim dabeihaben wollte. Außerdem redete er über eine geplante Japan-Tournee.

Charles Tyler erwähnte Aylers angeborene Melancholie. »Al war trotz seines Charismas in Wirklichkeit ein trauriger Mensch. Die traditionelle Religion war die Ursache seiner Traurigkeit, die in seiner Musik zum Ausdruck kommt. Al war ein großartiger Bursche, so einen wie ihn wird es nie mehr geben. Dieser Eindruck ist wohl durch seinen Tod noch verstärkt worden. Als er noch lebte, dachten alle, er sei ein Blender, aber jetzt interessiert man sich stark für ihn. Kein Mensch ahnte, dass er sein ganzes Leben daran gearbeitet hatte, ein Musiker zu sein, dass er sich in der Materie so gut auskannte. Als Al und ich zusammenspielten, setzten wir uns über alles, was wir gelernt hatten, hinweg, und das hörte sich dann an, als wären wir völlig verrückt und hätten keine Ahnung von Musik! Aber jetzt heißt es, Al sei depressiv gewesen und sei von der Brücke gesprungen. Mich würde es nicht überraschen, wenn ihn sein religiöser Background bis zuletzt verfolgt hätte.«

Ayler redete oft, als hätte er eine Vorahnung des Todes. Bevor er von ABC-Impulse unter Vertrag genommen wurde und bevor er für seine Neuerungen allgemein Befall erhielt, kam er einmal auf die fehlende Anerkennung zu sprechen und sagte: »Die kommt ziemlich spät, denn schließlich spüre ich doch schon seit Jahren den Geist in mir.«

Manche Kritiker würden mit ihm übereinstimmen, denn er traf diese Feststellung im Jahr 1966, als seine komplexesten Werke bereits aufgenommen worden waren. Er hatte sich dann rasch von der Komplexität zur Einfachheit weiterbewegt und das Unwesentliche schneller eliminiert als irgendein Künstler vor ihm. Als hätte er geahnt, wie kurz sein Leben sein würde. (7)

Jazz-Festivals, die ganz dem Andenken Albert Aylers gewidmet sind, Ayler-Tribute-Gruppen, Rock-Bands, die Stücke von ihm covern, das schwunghafte Geschäft mit den immer wieder variierten Neuauflagen seiner Alben, schließlich ein Devotionalienhandel, der selbst noch die obskursten, klangtechnisch dubiosesten Aufnahmen Aylers zugänglich macht: Albert Ayler ist längst kein Heiliger des Free Jazz mehr. Er ist eine Pop-Ikone. Was wäre, wenn er seine Depressionen, seine manischen Schübe, seine Melancholie in den Griff bekommen hätte? Kann man sich ihn in Frankreich vorstellen – als einer von vielen in jener Exil-Community amerikanischer Free Jazzler, die ab 1968 die USA scharenweise verließen und ins aufgeschlossene, für jeden Radikalismus zu begeisternde Paris zogen? Ayler auf den legendären Free-Jazz-Happenings der West-Berliner

Plattenfirma FMP (Free Music Production) im Duett mit Peter Brötzmann? Oder man betrachte den Weg Cecil Taylors, der anderen Lichtgestalt des Free Jazz: Gastprofessuren, Stipendien, Kompositionsaufträge, kurzum: die Rettung aus der (nicht nur) finanziellen Misere durch die »E-Kultur« – hätte Ayler sich diesem Establishment fügen wollen? Ayler steht fern von diesen Möglichkeiten, ein Monolith, ein Solitär, ein Free Jazzler ohne Free Jazz. Der Ayler-Boom der letzten 15, 20 Jahre bildet einen Gegensatz zu seiner großen Isolation, in die er sich ab 1968 zurückzog, die ihn vielleicht schon vorher gefangengenommen hatte. Damals fiel er buchstäblich aus einer Szene, die, das muss man festhalten, sich weder als besonders solidarisch erwies noch in den USA über eine brauchbare Infrastruktur (eigene Labels und Auftrittsorte, Beachtung in der Musikpresse etc.) verfügte. Heute scheint Ayler dieser Szene um Lichtjahre entrückt. (Wer kennt noch seine Freunde und Verwandten aus Cleveland, die seinen musikalischen Weg weitergingen: Charles Tyler, Frank Wright, Bobby Few?)

Gleichwohl hat er diese Szene geprägt, und als prägende Figur verdankte er ihr auch ungeheuer viel. Über Jahre hinweg spielte er mit den Besten zusammen, Don Cherry, Sunny Murray, Gary Peacock, Alan Silva, Henry Grimes, Milford Graves. Wahrscheinlich kam er auch deshalb auf die Idee, sich so hemmungslos bei Märschen, Gospeln und Volksliedern zu bedienen, weil er sie in einem hochgradig wuseligen, unübersichtlichen, unberechenbaren Umfeld aufgehoben wusste. Mit Silva am Bass, Graves am Schlagzeug und mit seinem ungestümen, berserkernden Bruder Donald an seiner Seite konnte er es sich leisten, kitschige Melodien und Fanfaren anzustimmen, weil er wusste, dass sie in so einem Umfeld gar nicht kitschig wirken können, vielmehr sich in etwas Fiebriges, Vibrierendes verwandeln, in etwas für Freak-Outs. In diesen Gruppen wurden aus braven Melodien wilde, ungezügelte Sounds – ansatzlos und unvermittelt brechen die schreienden Improvisationen aus den Märschen heraus. Diese Art von energetischer Transformation hat ihn umgetrieben. Seine R'n'B-Alben, die er ab 1968 veröffentlichte, sind keine Dokumente der Dekadenz oder der verzweifelten Suche nach neuen musikalischen Wegen. Er hatte keinen Zweifel am Weg, wohl aber an der Art und Weise, wie er beschritten werden kann. Ayler ging der Frage nach, ob sich die Energie seiner Free-Jazz- und Power-Play-Jahre auch ohne vorhergehende De(kon-)struktion des musikalischen Materials erzeugen ließe; ob nicht auch die »Melodie« selbst wie »Klang« wahrgenommen werden könnte. Dass Ayler nichts von seiner Expressivität und seiner Kraft eingebüßt hatte, hört man auf den R'n'B-Alben aus jedem seiner Soli. Dennoch sind diese Experimente grandios oder auch peinlich gescheitert, schmerzhaft nicht zuletzt für Ayler selbst.

Wenn man sich seine musikalische Laufbahn als eine kontinuierliche rastlose Suche denkt, dann kann man sich vorstellen, dass er nach 1970 auch die andere Richtung – die Hin- oder Rückwendung zum »reinen« Free Jazz, zur Klangforschung à la FMP oder Cecil Taylor – hätte einschlagen können. Seine auf Tonträgern dokumentierten Comeback-Konzerte im Juli 1970 im französischen Städtchen Saint Paul de Vence deuten das an. Das letzte Konzert schließlich – es fand im August 1970 in Springfield/Massachusetts statt – war eine anderthalbstündige freie Improvisation. Trotz aller persönlichen Isolation war er nie ein musikalischer Einzelgänger. Seine Musik hat es verdient, im historischen Zusammenhang gehört zu werden, Aylers Werk ist kein Steinbruch, aus dem man ein paar Brocken Wohlklang und Ekstase herausholen kann.

Although I didn't discover Ayler until I was well out of the psychedelic era (...) there is no one who made music as truly psychedelic as Ayler. Much has been written and said about his thematic content, the weird mixture of French marching band and Southern gospel themes, completely bypassing the normal »hip« jazz mixture of swinging themes and harmony borrowed from Tin Pan Alley standards or the Afro-Cuban tradition.

A unique thing about Ayler's music was it seemed it could be played by either professionals or amateurs, and both could be inspired to incredible musical heights. This took it out of the realm of »jock jazz«, the »Look at me! Isn't this technically hard! Check out these changes!« type of playing that even Gods such as Coltrane got into when more cosmic inspiration abandoned them. No, Ayler's music was always these strange little themes, most importantly followed by complete freaking out. (8)

Nachweise

Absatz (1): LeRoy Jones (Amiri Baraka), »Apple Cores #3, 1966, deutsch in: Ders., »Schwarze Musik«, Frankfurt/Main: März-Verlag 1970, S. 124f.

(2) Aus: Philippe Carles, Jean Louis Comolli, »Free Jazz. Black Power«, Frankfurt/Main: Fischer-Verlag 1973, S. 242f. (Erstveröffentlichung 1971)

(3) Interview des Verfassers mit Peter Brötzmann, Dezember 2000, veröffentlicht als Linernotes zur CD »Peter Brötzmann/Die Like A Dog Quartet: Aoyama Crows« (2001, FMP)

(4) Interview des Verfassers mit Klaus Theweleit, Mai 2001. U.a. abgedruckt in: Felix Klopotek, »How They Do It. Free Jazz, Improvisation und Niemandsmusik«, Mainz: Ventil-Verlag 2002 (Theweleit antwortet hier auf die Frage, was für ihn das Stolpern in der Musik sei.)

(5) Aus: »Free Jazz. Black Power«, a.a.O., S. 214f.

(6) Aus: Ekkehard Jost, »Free Jazz. Stilkritische Untersuchungen zum Jazz der sechziger Jahre«, Mainz: Schott's Söhne 1975, S. 152f.

(7) Aus: Val Wilmer, »Albert Ayler – Spiritual Unity«, in: Dies., »Coltrane und die Jungen Wilden. Die Entstehung des New Jazz«, Höfen: Hannibal 2001, S. 122f. (Erstveröffentlichung 1977 unter dem Titel »As serious as your life«)

(8) Eugene Chadbourne, aus den Linernotes zur CD »Eugene Chadbourne Trio: Ayler Undead« (2001, GROB)

Die Absätze, die an ihrem jeweiligen Ende nicht mit einer Ziffer gekennzeichnet sind, und alle Zusätze in eckigen Klammern stammen vom Verfasser.

Das am gründlichsten recherchierte Buch über Ayler ist »Spirits Rejoice! Albert Ayler und seine Botschaft« des 2003 verstorbenen Musikwissenschaftlers und Journalisten Peter Niklas Wilson (Hofheim: Wolke-Verlag 1996). Der 2005 entstandene Film von Kaper Collin, »My Name is Albert Ayler« (www.mynameisalbertayler.com), ist immer noch nicht auf DVD erschienen, ab und an läuft er auf Festivals. Der Film, ursprünglich begonnen, um Aylers Jahr in Schweden zu rekonstruieren, besticht durch zahlreiche Interviews mit seinen Kollegen, Freunden und seiner Familie und bringt seltene und bis dato nie gezeigte Filmaufnahmen. Insgesamt aber ist er unkritisch, hagiographisch, da er Aylers Rolle als Angehöriger der Free-Szene weitgehend ausblendet.

Zwei (Fan-)Websites: ,

Wer in Aylers Universum einsteigen möchte, dem seien folgende Aufnahmen empfohlen:
»Spiritual Unity« (1964), »The Hilversum Sessions« (1964, mit Don Cherry), »Spirits
Rejoice« (1965), »Live In Greenwich Village – The Complete Impulse Recordings«
(1965–67), »Love Cry« (1967), »Music Is The Healing Force Of The Universe« (1969).