

Professor Unrast und seine Engel

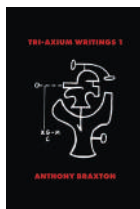
Anthony Braxton zum achtzigsten Geburtstag. Eine Collage
aus Interviews und Plattentipps

Von Karl Lippegaus



Foto: Hans Peter Schaefer

Seine Fans sind die Braxtonians. Die randlose Nickelbrille, das Alt-Herren-Hemd, der Cardigan, früher rauchte er noch Pfeife. Sein Blick auf den Jazz ist der eines Wissenschaftlers, seine Originalität auf vielen Gebieten verblüffend. Anthony Braxton spielt die komplette Saxofon-Familie. Er spricht nicht gerne von Jazz, nennt es lieber „creative music“, deren beide Pole heißen für ihn Coltrane und Stockhausen. Nicht nur als Multi-Instrumentalist – das erste Solo-Saxofon-Album des Jazz kam von ihm – hat Braxton neue Maßstäbe gesetzt, auch als Bandleader, Pädagoge und Theoretiker. Zeitweise lebte er sogar vom Schachspielen – im Washington Square Park schaffte er es immer zu überleben. Sein üppiges Oeuvre ist auf über dreihundert Alben dokumentiert. Professor Braxton von der ehrwürdigen Wesleyan University komponierte aus dem Geiste Charlie Parkers Streichquartette, Opern und Orchesterwerke. Manchmal träumte er laut von einem zweiten Leben als Barpianist. Er ist der Autor eines dreibändigen Werkes, in dem er seine Musikphilosophie erklärt, „Tri-Axium Writings“, und fünf weiterer Bücher, betitelt mit „Composition Notes“.



„I was always on the outside.“
(Anthony Braxton)

Ich denke, was mich gerettet hat, war einzig und allein die Musik. Ganz früh entdeckte ich, dass ich Musik liebte. Ich wuchs an der South Side auf und war das dunkelhäutigste Kind der Familie. In der schwarzen Community damals galt man als desto hässlicher, je dunkler man war. Ich versuchte das durch meine Intelligenz zu kompensieren, obwohl das nicht immer bewusst geschah.

Vier Jahre nachdem ich von der Grammar School abgegangen war, waren vielleicht dreißig oder vierzig Prozent meiner Mitschüler tot oder im Gefängnis. Zehn oder 15 Jahre nach der Schule waren, schätze ich, siebzig Prozent der jungen Männer und Frauen, mit denen ich aufwuchs, tot oder im Gefängnis. Und von den überlebenden dreißig Prozent lebte ein Drittel in schwerster Armut.

Zu meinen Helden damals zählte Wernher von Braun, der Erfinder der V2. Er war oft im Fernsehen. Mich zog die Wissenschaft an – wenn sie futuristisch war und etwas mit dem Aufbau zukünftiger Strukturen zu tun hatte. Damit hatte auch mein Interesse an Science-Fiction zu tun.



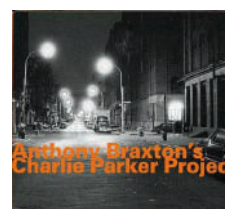
For Alto (Delmark, 1968)

Je mehr ich lernte, umso besser ging es mir. Ich suchte nach etwas, das ich in meiner Umgebung an der South Side in Chicago nicht vorfand, besonders als mir klar wurde, welche Kraft die Musik für mich hatte. Ich war nie sehr hip, die Hipster haben mich nie groß interessiert. Und wenn ich mal hip sein wollte, kam ich zu spät. Ich kaufte eine Menge Platten, mit 13, 14 war ich schon Sammler. Ich stand auf Frankie Lymon & the Teenagers und Bill Haley & the Comets, liebte „Rock Around The Clock“ und den Film „Blackboard Jungle“, auch James Brown mochte ich sehr.



Saxophone Improvisations Series F (Byg actuel, 1972)

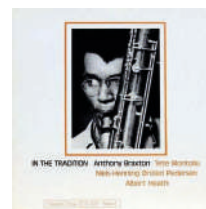
Paul Desmond eröffnete mir den Zugang zur Welt des Saxofons. Ich habe nie aufgehört, seine Musik zu lieben. Es sah zwar so aus, als wäre er ein langsamer Spieler, in Wirklichkeit traf er sehr schnelle Entscheidungen, und weil er sein Handwerk so meisterte, hat seine Musik diesen Anflug von Leichtigkeit, es fließt einfach. Aber Desmond ist ein tiefer Denker, und was er improvisiert, ist auf die Essenz verdichtet. Paul, Coltrane und Warne Marsh haben mich tiefer geprägt als alle anderen Instrumentalisten. „Jazz at the College of the Pacific“ vom Dave Brubeck Quartet hat mein Leben verändert. Ich legte diese Platte auf, hörte „All The Things You Are“ – und da wusste ich: Ich musste Alt-saxofonist werden. Irgendwann besaß ich sechzig Brubeck-Platten und ging zu jedem ihrer Konzerte.



Anthony Braxton's Charlie Parker Project (Hat Hut, 1993)

Ich sah fern und sah eine Welt. Und dann schaute ich aus dem Fenster und sah eine andere. Als ich zum ersten Mal Charlie Parker hörte, die Platte war „Bird On 52nd Street“, bekam ich Angst; gleichzeitig war es das Aufregendste, das ich je gehört hatte. Wie Louis Armstrong verkörperte Bird den Glanz einer Ära, und ihm folgten John Coltrane und Albert Ayler. Doch hat er sich nie wiederholt, seine Musik wirkte stets lebendig, frisch und ehrlich.

Dann lebte ich nur für die neue John-Coltrane-LP, ich wollte John überall hin folgen, ich hätte sein Horn getragen, wenn er das erlaubt hätte! Meine Mutter schickte mir „Ascension“ und Albert Ayler's „Bells“, als ich in Korea bei der Army war. Ich legte sie auf – und fünf Minuten später rannten alle schreiend raus! Zurück in Chicago, erzählte mir mein Vetter vom AACM-Kollektiv, ich zog los und sah mir das Muhal Richard Abrams Sextet an. Da traf ich zum ersten Mal in meinem Leben auf Leute, die mich nicht *strange* fanden ...



In The Tradition
(SteepleChase, 1974)

In New York wollte jeder den „Durchbruch“ schaffen, während in

Chicago mehr ausprobiert wurde. Uns hat man jedoch wie Entartete oder Abtrünnige behandelt; die traditionellen Spielorte wollten uns nicht, das war damals genauso wie heute. Wer „Space music“ oder „Noise“ machte, bekam einfach keinen Gig. 1966/67 war der richtige Moment für die Gründung eines schwarzen Kollektivs wie AACM, der „Association for the Advancement of Creative Musicians“, wo jeder von jedem lernte.

Der Trompeter Leo Smith, der Geiger Leroy Jenkins und ich waren ein Jahr in Paris, nach 1969 weiter in Chicago zu bleiben, erschien uns sinnlos. Anfangs wollte ich nie mehr zurück nach Amerika, weil ich von der Diskriminierung genug hatte. Ich hatte viel über Europa gelesen, vielleicht gab es dort offene Ohren für unsere Ideen? Ich kaufte mir ein One-Way-Flugticket nach Paris, danach hatte ich noch fünfzig Dollar in der Tasche. So begann der nächste Zyklus in meinem Leben. Aber es war hart.



Quartet (Willisau) (hat Art, 1991)

Unsere Musik galt als kalt, intellektuell, „europäisch“ geprägt. Wir waren einfach keine akzeptablen Afro-amerikaner, und dieses Image wurde ich nie mehr los. Von „Great Black Music“ habe ich nie gesprochen – ich war interessiert an Musik der Welt. Ornette Coleman hörte uns, und ich fand, dass seine Musik wie die Schönbeargs sich außerhalb der Konventionen bewegte. Durch sie kristallisierte sich mein Interesse an alternativen Wegen und musikalischer Architektur. Ich hatte sie kennengelernt, als Malcolm X und Robert Kennedy ermordet wurden und sich die sozialen

Realitäten in Amerika drastisch veränderten. Über Schönberg kam ich auf Webern und Berg, dann wurden Stockhausen und Cage sehr wichtig für mich. Mir wurde bewusst, dass ich selbst wählen konnte, wohin sich meine Musik entwickelte.

Mich interessiert der erweiterte Begriff von Klang in der Webern-Nachfolge. Ich versuche aber nicht, unpopuläre Alben zu machen – ich hätte nichts dagegen, wenn Leute meine Platten kaufen und mich reich machen würden. Aber ich muss tun, woran ich glaube. Lieber mache ich meine Musik, und die Leute hassen sie, als dass sie ihnen gefällt und mir nicht. Mit meinem zweiten Album, „3 Compositions“, war ich ziemlich zufrieden, aber „Down Beat“ gab der Platte nur zwei Sterne. Da wurde mir klar, meine Musik galt als *far out*.



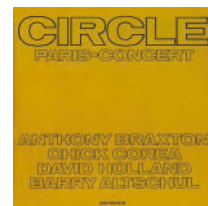
Max Roach feat. Anthony Braxton: Birth and Rebirth (Black Saint, 1978)

Mein Tagesablauf? Um 4 Uhr morgens aufstehen, die „New York Times“ kaufen, das Schachspiel des Tages studieren, zum Washington Square Park gehen, dort ein oder zwei Stunden Schachprobleme lösen. Dann den Rest des Tages gegen andere um Geld zu spielen. Um mir so mein Mittagessen zu verdienen ... Wer braucht da noch Musik?

Valium nehmen war eine Methode, die 1970er Jahre zu überleben.

„No performances of notated music for you, Nigger!“ So hallte es mir entgegen. In New York meine notierte Musik aufführen und neue Projekte realisieren zu können, erschien aussichtslos. Nur ein Zehntel der schwar-

zen Musiker überlebte die Drogenprobleme, die Unterdrückung durch die Plattenfirmen, die Manipulation durch die Medien. Es war wie eine ganze Generation verlorener Musiker.



Circle: Paris-Concert (ECM, 1971)

Als „Circle“ war ich mit Chick Corea, Dave Holland und Barry Altschul über ein Jahr lang zusammen aktiv. Die drei waren wunderbar zu mir, sie gaben mir neue Hoffnung, es war wie der Start in ein neues Leben. Wir haben uns dann getrennt, weil Chick anfangs, Bossa-Nova-Themen anzuschleppen. Er meinte, man müsse mit den Zuhörern kommunizieren; wobei sich seine Definition von Kommunikation an Ron Hubbards (Scientology-)Prinzipien anlehnte. Kurze Zeit waren wir alle vier bei Scientology, aber ich stieg bald aus. Irgendwann konnten Chick und ich uns auf gar nichts mehr einigen, wir konnten nicht mehr miteinander reden, worauf er die Band auflöste – ausgerechnet als wir in Kalifornien waren: Wie sollte ich da wieder wegkommen ohne Geld?

Wie viele Artikel habe ich darüber gelesen, meine Musik würde nicht „swingen“?

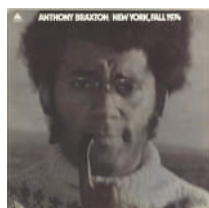
Der Produzent Alan Bates nannte eine meiner Platten „The Complete Braxton“. Der Titel ist eine Lüge. Niemals würde ich meine Arbeit „The Complete Braxton“ oder ähnlich unsinnig nennen. Mit Plattenfirmen hatte ich nichts als Ärger. Ich verdiente kein Geld mit meiner Musik, aber ich habe ihnen erlaubt, mich auszubuten, weil ich die Musik in die Welt hinaustragen wollte.



David Holland Quartet: Conference of the Birds (ECM, 1972)

Den Trompeter Kenny Wheeler hatte ich in Hamburg nach einem Konzert von Circle kennengelernt. Er sollte ins neue Quartett einsteigen (für „New York, Fall 1974“). Ich spielte damals viel in Paris und reiste immer nur für ein paar Tage nach New York, um bei Dave Hollands „Conference Of The Birds“ mitzuwirken.

Die Herausforderung der sehr fruchtbaren Zusammenarbeit mit Arista bestand darin, sie mit der Quartettmusik mit Kenny zu „füttern“ – um quasi nebenher einige meiner anderen Projekte einzuschmuggeln.



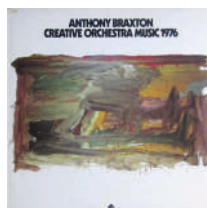
New York, Fall 1974 (Arista)



Five Pieces 1975 (Arista)

John Coltranes Werk hat seit jeher einen starken Sog auf mich ausgeübt, besonders die dritte und vierte Periode, nach „A Love Supreme“. Schon Mitte der Sechzigerjahre, nach dem Militärdienst, wollte ich mehr von Leuten wie Coltrane und Sun Ra lernen, deren Arbeit auch philosophi-

sche, kosmologische Perspektiven aufzeigte. Coltrane motivierte uns junge Leute: Entwickelt euch, gebt euer Bestes, respektiert Universalität! Ich stimme mit den Definitionen der alten afrikanischen, europäischen und asiatischen Meister überein, wonach Musik direkt mit den spirituellen und mystischen Kräftefeldern, die uns existenziell prägen, gekoppelt ist.



Creative Orchestra Music 1976 (Köln) (hat Art, 1978)

Freie Improvisation fand ich interessant und auch notwendig, aber sie reichte mir nicht. Mir fiel auf, dass man, wenn man ohne Noten und Regeln spielt, unweigerlich genauso eingeengt ist wie im Bebop oder in traditionell notierter Musik, vielleicht sogar noch mehr. Die Musik, die heute von den Universitäten kommt ... diese Leute missbrauchen sie, sie spielen nicht wirklich Bebop, sondern die Ideen anderer Leute; es sind Versionen Parkers aus zweiter Hand. Mr. Parker ging es um die Dynamik kreativer Selbstfindung, er wollte etwas in Bewegung setzen, das mit deinem Leben und Denken zusammenhängt. Leider klafft ein großer Unterschied zwischen dem, was Parker tat und wie seine Musik heute adaptiert wird.



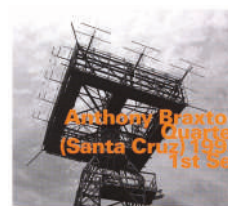
Six Monk's Compositions (Black Saint, 1987)

Die Sängerin Lauren Newton sagte nach einem gemeinsamen Duett: „I think I have just been Braxtonised.“

Ich bin und bleibe ein Student der Musik. Wir wollten einfach nur frei sein. Ich liebe New Orleans, aber ich komme nicht aus New Orleans, etwas Eigenes zu schaffen schien mir am wichtigsten, und wenn es gelingt, können es andere Leute hören – oder auch nicht. Es fängt damit an, dass wir unsere Helden imitieren und daraus allmählich eine eigene Position entwickeln. Ich war isoliert und bin aus dem Jazz gekickt worden – als Schwarzer, der nicht „schwarz“ genug war; als Jazz-Typ ohne genug „Jazz“. Später wird man erkennen, dass ich direkt aus der Tradition gekommen bin.

Mich interessieren „Global musics“. Trance-Musik, aber nicht in religiösem Sinne. Kosmische und nicht-kosmische Trance. Ich bin da flexibel! (lacht) Ich sehe meine Musik nicht als modernistisch oder post-modernistisch, solche Etiketten interessieren mich nicht.

Wissen Sie, mein heimlicher Traum ist, dass Sie in fünfzehn, zwanzig Jahren in eine total verqualmte Kellerbar kommen, wo eine Frau am Flügel lehnt und „Torch songs“ singt, während da dieser Pianist hockt, mit hochgestelltem Kragen, die Kippe im Mundwinkel und mit Sonnenbrille ... und dieser Typ bin ich!



Quartet (Santa Cruz) (hat Art, 1993)