

Progressive Rock
und Avantgarde

Progressive Rock und Avantgarde

Progressive Rock - ein fragwürdiger Begriff

PROCOL HARUM erhielt, noch bevor die endgültige Besetzung der Band feststand, einen Plattenvertrag von der britischen Decca. Doch wurden die Platten der Band nicht unter dem Label Decca veröffentlicht, sondern unter dem kurz zuvor gegründeten Unterlabel Deram. Decca hatte dieses Label für sogenannten „Progressive Rock“ gegründet.¹ Tatsächlich begann die Rockmusik um 1967 in verschiedene Richtungen auseinanderzustreben: die amerikanische Rockszene hatte sich von der „British Invasion“ soweit erholt, daß nicht nur epigonale Bands ihr Publikum erreichten, sondern auch Gruppen, die an ältere amerikanische Rockmusik anknüpften oder aber Einflüsse von Musikrichtungen des amerikanischen Kontinents integrierten - Country Rock und Latin Rock waren zwei Ergebnisse dieser Bestrebungen. Auch ein Blues-Revival, angeführt von weißen Musikern, kündigte sich an. Die Hippie-Generation, die sich mit dem Open-Air-Festival 1969 in Woodstock feierte, machte die amerikanische Rockmusik zu ihrer Musik; die großen amerikanischen Plattenfirmen, allen voran CBS, erkannten das kommerzielle Potential dieser Strömung und engagierten sich vorbehaltlos. Und schließlich erwachte der Jazz aus seiner Erstarrung, die ersten Versuche, Jazz und Rock miteinander zu verbinden, bahnten sich an.

Der britische Musikjournalist Simon Reynolds sieht gerade in der Verbindung von ehemals Heterogenem ein Kennzeichen von Progressive Rock:

Progressive rock believed in „Fusion“, the grafting on of new musics.²

Tatsächlich ist dies ein gemeinsames Kennzeichen der amerikanischen und der britischen Rockmusik nach 1967 und trifft naturgemäß auch auf Klassik-Rock zu. Musiker wie Keith Emerson waren die Protagonisten dieser Musik und wurden erst durch den Punk abgelöst - in einer radikalen Kehrtwende: drei Akkorde genühten, um eine Band zu gründen, und

noch nicht einmal der Blues wurde als Einfluß anerkannt. Keith Emerson dagegen berief sich schon zu seiner Zeit bei THE NICE auf den Blues; Zeit seiner Karriere spielte er allerdings nur selten Blues, wenn, dann häufig in abgegriffenen 12-Takt-Rock'n'Roll-Stücken.³ Die Rückbewegung, der Progressive Rock der neunziger Jahre, knüpfte wieder dort an, wo der Progressive Rock in den siebziger Jahren endete, noch einmal potenziert: Eine Band wie DREAM THEATER besteht fast ausschließlich aus in Berklee ausgebildeten Musikern, deren instrumentaler Virtuosität fast keine Grenzen gesetzt sind und die jedweden Rock- wie Jazzstil beherrschen.⁴

Dies alles geht auf den Einfluß der BEATLES zurück, die mit ihrer Musik Ende bis Mitte der sechziger Jahre einen wichtigen Grundstein für die neuen Möglichkeiten der Rockmusik gelegt hatten. Eine der neuen Möglichkeiten war es eben auch, die europäische Kunstmusik zu verwenden. Damit hob sich diese Rockmusik aber auch von der bis dahin so erfolgreichen Rockmusik, etwa von THE HOLLIES, HERMAN'S HERMITS, TREMELOES und vielen anderen ab, die weiterhin mehr oder weniger dieselbe Musik machten wie zu Beginn des Jahrzehnts - Teenagerthemen, einfache Liedformen, vornehmlich auf Gitarren beruhende Instrumentation, Vormachtstellung des Gesangs.

Dabei hatte bereits *Yesterday* eine Botschaft an Rockmusiker enthalten, die etwa so formuliert werden konnte: „Bemächtigt euch der Mittel der Kunstmusik, um unter der Flagge der Rockmusik etwas Neues zu schaffen. Und wenn es selbst wieder Kunstmusik werden könnte.“ Bei *Yesterday* war es das Streichquartett der Wiener Klassik, dessen sich die Rockmusiker bemächtigten.

Yesterday wies in zwei Richtungen: Zum einen in die des Klassik-Rock, wie er mit seinen Zitaten und Arrangements bekannter Werke der Kunstmusik in den vorangegangenen Kapiteln beschrieben wurde, zum anderen in die, es als Rockmusiker selbst zu versuchen, derartige Werke zu schreiben, möglichst unter Beteiligung einer Rock-Band.

Der „neue“ Rockstil hob sich somit ab von der „alten“ Pop-Musik, zu der die BEATLES zumeist gerechnet wurden. Waren die BEATLES mit ihrer Musik Bestandteil einer kompletten „Pop-Kultur“ geworden, so sollte die neue Rockmusik nicht dazugehören, war diese doch gegenüber der Musik der BEATLES fortgeschritten, „progressiv“ also. Damit war weniger die Weiterentwicklung des musikalischen Materials gemeint, als eine

Weiterentwicklung des Anspruchs an die Bedeutung dieser Musik, der über den Anspruch, ein Pop-Song zu sein, hinausging. Diesen Anspruch hatten die BEATLES nie direkt formuliert, er wurde stets von außen an die Musik herangetragen.

Es galt also, sich der Mittel der Kunstmusik zu bemächtigen; vornehmlich war das der Apparat, das Orchester. Die BEATLES hatten selbst Beispiele geliefert, wie etwa der Song *A Day In The Life* auf *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band* zeigte. Die Klangwelt des symphonischen Orchesters des 19. Jahrhunderts übte auf zahlreiche Rockmusiker erhebliche Anziehungskraft aus, und so finden sich seit etwa 1967 immer wieder Beispiele von Kompositionen, die die unterschiedlichen Musikarten miteinander verbinden, wenn nicht aussöhnen wollten. Was die BEATLES - oder besser: George Martin - mit *A Day In The Life* angestoßen hatten, nämlich, dem Orchester eine eigene Rolle zuzugestehen, wie sie sich in diesem Song vor allem in der Überleitung zum zweiten Teil und dann wieder am Schluß zeigt, führte noch in den sechziger Jahren zu ausgedehnten Orchesterwerken, wie sie der Rockmusik noch zu Beginn des Jahrzehnts diametral entgegensetzen schienen.

Rock und Orchester

Zunächst zog der Erfolg dieser Beatles-Songs direkte Nachahmer nach sich, die nicht den Umweg über Zitate und Bearbeitungen gingen, sondern selbst Songs im gleichen Stil aufnahmen: THE LEFT BANKE, CHRYSALIS und PROCOL HARUM wurden bereits genannt, weitere sind etwa THE BEEGEES⁵, die zeitweilig sogar mit einem Orchester auf Tournee gingen, THE MOODY BLUES, später THE ELECTRIC LIGHT ORCHESTRA. Das Klangbild dieser Bands war nach 1967 so modisch geworden, daß es die Musikinstrumentenindustrie dazu veranlaßte, nach dem Mellotron auch sogenannte Stringsynthesizer sowie Tonabnehmer für traditionelle Streichinstrumente zu entwickeln und anzubieten.⁶ Die britische Orchestermusikergewerkschaft sah in dieser Entwicklung eine Gefahr, der sie damit begegnete, daß im Studio nur wirkliche Musiker eingesetzt werden sollten, während die elektrischen und

elektronischen Instrumente im Konzert zum Einsatz kamen.⁷ Dieser Trend ist bis heute - was die Rockmusik betrifft - ungebrochen: Der von den Synthesizer-Herstellern verabredete General-MIDI-Standard sieht auf mehr als einem Drittel der 128 Speicherplätzen gängiger Synthesizer herkömmliche akustische Instrumente und Instrumentalensembles vor. Auch die verhältnismäßig junge Technik des Samplens wird vornehmlich zur Speicherung von überkommenen Instrumentalklängen benutzt.

Simple Rocksongs mit obligatem Orchester, elektronisch erzeugt oder nicht, waren ambitionierten Musikern zu wenig. Rockmusiker, die in ihrer Jugend mit der traditionellen Kunstmusik in Berührung gekommen waren und vielleicht selbst eine Instrumentalbildung in diesem Bereich erhalten hatten, wollten ihre Kenntnisse nutzen. Bereits 1968 hatte Keith Emerson seine Suite *Ars Longa Vita Brevis* zusammengestellt. Disparat standen hier Orchestersätze mit obligatem Orgeltrio, ein Schlagzeugsolo, die kurze Bearbeitung des ersten Satzes des Brandenburgischen Konzerts Nr. 3 von Johann Sebastian Bach, ein jazz-artiges Orgel-Solo und allerlei Klangeffekte nebeneinander. Gleichwohl: Emerson hatte den einzelnen Teilen die Titel *Prelude*, *Movement* und *Coda* gegeben, griff also durchaus beabsichtigt auf überkommene Satzbezeichnungen aus der Kunstmusik zurück.

Es gibt keine Äußerungen von Rockmusikern, in welcher Tradition sie sich mit derartigen Werken sehen. Sie stehen mit diesen Kompositionen gleichzeitig im Dienste zweier grundverschiedener Gattungen: hier die in der jahrhundertelangen Bildungstradition Europas verankerte Musik, deren Förderung mittlerweile als staatliche Aufgabe betrachtet wird, dort die Musik, die das Gemisch unterschiedlicher Kulturen ist, ohne industrielle Vermarktung und Verteilung undenkbar und vor allem Jugendliche anspricht. Eine Synthese über ein bloßes Zusammengehen hinaus ist daher nicht möglich - entweder es ist wieder Rockmusik oder aber, wenn die Maßstäbe der Kunstmusik eingehalten werden, wieder Kunstmusik. Hier aber kann ein Rockmusiker nur Epigone sein, wenn er wie Emerson, Kompositionen verfaßt, die innerhalb der Kunstmusik einen Rückgriff darstellen.

Im Gefolge dieser LP kam es zu zahlreichen Kompositionen dieser Art. Neben Emerson, der später *The Five Bridges*-Suite mit THE NICE aufnahm, mit EMERSON, LAKE AND PALMER schließlich sein Piano Concerto No. 1, war es Jon Lord von der britischen Hardrock-Band DEEP PURPLE.

DEEP PURPLE war im Jahre 1968 gegründet worden und bot dem Organisten Jon Lord und dem Gitarristen Ritchie Blackmore ein Forum für diametral einander entgegengesetzte Auffassungen, was Rockmusik Ende der sechziger Jahre zu sein habe. Hier der gebildete Lord, der seine Erfahrungen mit älterer Kunstmusik in die Rockband tragen wollte, dort der an einem reinen, kompromißlosen Rock interessierte Blackmore, der in der Gitarre das Hauptinstrument des Rock sah. Lord konnte sich zunächst durchsetzen. Die zweite und dritte LP der Band, *The Book of Taliesyn* und *Deep Purple*⁸ enthalten jeweils Kompositionen, in denen Lord seine Vorstellungen von zeitgemäßer Rockmusik ausbreitete: In *Anthem, Exposition/We Can Work It Out* - einer Version des BEATLES-Songs - und *April* komponierte er Teile für Streichergruppen und Holzbläser. *April* ist der Versuch einer musikalischen Beschreibung des Monats April, wie die Band auf dem Cover beschreibt:

A sort of 3-part concert about the month of April. The first section is played by just Jon and Ritchie. John played piano and organ, and Ritchie played acoustic guitar (a rhythm pattern and a double tracked lead pattern) and electric guitar. The choir was added afterwards. The whole section used about 11 different tracks. Also Ian on timpani can be heard in the background. The second section is Jon's orchestral description of April. The instruments used were: two flutes, two oboes, cor anglais, two clarinets, two violins, viola and two cellos. The third section is a treatment of the choard sequence of the first section in a more 'purple' way. As a whole we hope April hangs together as a personal evocation of a beautiful, but sad (to us) month.

Ähnlich wie die *Five Bridges*-Suite von THE NICE ist *April* ein Stück Programmusik. Lords Bildungsgestus ist dabei unübersehbar. Auch das Bandphoto auf der Cover-Rückseite der LP *Book of Taliesyn* ist aufschlußreich: Lord sitzt am Cembalo, die übrigen Bandmitglieder mehr oder weniger ehrfürchtig um ihn herum, lediglich Blackmore ist an seiner umgehängten Stratocaster-Gitarre als Rockmusiker zu identifizieren.

Hielten sich auf den beiden genannten LPs die Anteile von Lord und Blackmore noch die Waage und ergänzten sich auf gewisse Weise, so war das *Concerto For Group And Orchestra*, das die Band zusammen mit The

Royal Philharmonic Orchestra Ende 1969 live aufzeichnete, sozusagen der künstlerische Zusammenprall von Blackmore und Lord. Die drei Sätze des Concerto - *First Movement: Moderato-Allegro*, *Second Movement: Andante-Andante conclusion*, *Third Movement: Vivace-Presto* - ahmen formal das barocke Concerto grosso nach und geben der Rockband dabei die Aufgabe der konzertierenden Solistengruppe. Die Klangvorstellung Lords wurzelt dabei in der Orchesterbesetzung der Spätromantik. Blackmore nutzt die Teile, die der Rockgruppe zugeordnet sind, für furiose und rücksichtslose Auftritte. Wenn die Veröffentlichung dieser Platte auch suggeriert, daß Lord den Zwist in der Band für sich entschieden hätte, so war auf längere Sicht Blackmore derjenige, der die Richtung der Band bestimmte: Bereits die nächste LP, *In Rock*⁹, enthielt den brachialen, wirkungsvollen Hardrock Blackmores, wie er ihn innerhalb des *Concerto For Group And Orchestra* bereits vorführte. Lord wick später auf Solo-LPs aus, schrieb etwa seine *Gemini Suite*, *Windows* und *Sarabande*.¹⁰

Anfang der siebziger Jahre waren Lords Kompositionen einige von vielen. Mit mehr oder weniger großen Orchestern produzierten Rockbands und -musiker wie Rick Wakeman, Vincent Crane und Arthur Brown, Mike Batt, CARAVAN, EKSEPTION, PROCOL HARUM, SIEGEL-SCHWALL BAND und das MAHAVISHNU ORCHESTRA, um nur einige zu nennen, allerlei Concerti und Symphonien. Gemeinsam ist diesen Kompositionen, daß sie in der Regel zwar ohne direkte Anleihen bei der Kunstmusik auskamen, aber auf deren Mittel ungeniert zurückgriffen. Zwar waren sie neu komponiert und wurden von den Rockhörern auch als „moderne“ Musik verstanden - weil eben immer eine Rockband beteiligt war -, doch hatten sie mit der zeitgenössischen Kunstmusik nicht das Geringste zu tun.¹¹ Für Rockhörer waren Bands wie YES, GENTLE GIANT, PINK FLOYD, EMERSON, LAKE AND PALMER und GENESIS die wahren „Vorreiter“ der musikalischen Entwicklung. Neben zahllosen anderen waren es diese Formationen, die die der Rockmusik Anfang der siebziger Jahre zur Verfügung stehenden Mittel ausschöpften. Dies waren vor allem das Konzeptalbum als großformaler Rahmen und die sich explosionsartig entwickelnde Studio- und Musikelektronik. Eine weitere, keinesfalls nebensächliche Voraussetzung war natürlich, daß Rockmusik sich gesellschaftlich emanzipiert hatte und das Image der bloßen Radaumantik für Jugendliche weitgehend abgestreift hatte.

Anders als Emerson und Lord in ihren Orchesterwerken setzten diese Musiker hauptsächlich auf das genuine, um den Synthesizer erweiterte Rock-Instrumentarium. Auch ausgedehnte Kompositionen beruhten auf Reihung von kleingliedrigen Formen, kurze, markante Abschnitte tauchten, Leitmotiven nicht unähnlich, immer wieder auf. Dabei konnte es zu durchaus komplizierten rhythmischen und melodischen Gebilden kommen, wenn auch die Harmonik den Entwicklungsstand der Spätromantik nicht übertraf. Dennoch wurde diese Musik mit den Begriffen Symphonic Rock oder Art Rock belegt.

Art Rock, Symphonic Rock, Kulturrock

Progressive Rock oder Art Rock - in Deutschland auch mit dem Begriff „Kulturrock“ belegt - ist ein englisches Phänomen, wenn es auch amerikanische und europäische Vertreter dieser Rockmusik gab. Die Vorreiterrolle Englands hat Gründe: Diese Rockmusik steht in einer britischen Musiktradition. Edward Macan wies auf diesen Zusammenhang hin und zeigte erstaunliche Parallelen zwischen der Musik von EMERSON, LAKE AND PALMER, YES, GENESIS, MOODY BLUES, U. K. und KING CRIMSON einerseits und den Kompositionen von Gustav Holst und Ralph Vaughan Williams andererseits.

Bereits in seiner Dissertation¹² hatte Macan den Einfluß Vaughan Williams und Holsts auf die englische Musik aufgezeigt und faßt seine Erkenntnisse in seinem Aufsatz „‘The Spirit of Albion’ in twentieth-century English popular Music: Vaughan Williams, Holst and the progressive Rock Movement“¹³ zusammen:

...Vaughan Williams and Holst were the founders of a very specific musical language, which has its basis in modal harmony, is characterized by parallel partwriting models, numerous cross-relations, the frequent presence of „open“ (quartal and quintal) sonorities and the occasional employment of bitonal or whole-tone-derived entities. Rhythmically, it is marked by its frequent recourse to shifting

and asymmetrical metres and polymetres. Above all, this musical language contributes to the formation of „block structures“ in which harmonically static and harmonically goal-oriented sections (or „blocks“) are juxtaposed; these selectional blocks are differentiated by harmonic character, rhythm, tempo and timbre, while being unified by technique of motivic recurrence and transformation from section to section. This musical language can be traced from the works of Vaughan Williams and Holst, through the works of Britten and Tippett, and into early music of Maxwell Davies and Birtwistle.¹⁴

Ausgehend von dieser Basis zieht Macan Parallelen zur Rockmusik seit etwa 1967. Als Auslöser sieht er die BEATLES, die die amerikanischen Rythm'n'Blues-Vorbilder ihrer Songs im Laufe der ersten Jahre ihrer Karriere umwandelten:

THE BEATLES transformed the style into something very different and decisively English. In the music of this group, modal harmony largely replaces the I-IV-V blues progression; rhythm often takes on a more flexible, prose-orientated character than was possible with the ceaselessly iterated backbeat of rhythm-and-blues; and the lean, frequently raw textures favoured by American rhythm-and-blues musicians are abandoned in favour of a richer textural ideal emphasizing parallel triadic movement (often realized as three-part vocal harmony) and an almost orchestral accompanimental backdrop of multi-layered electronic effects and unusual instrumental combinations.¹⁵

Macan greift damit auf, auf was Wilfrid Mellers in einem Nebensatz hinwies: Die Bezugspunkte von englischer Rockmusik zu englischer Kunstmusik jüngerer Zeit: Über *I Am The Walrus* von den BEATLES schrieb Mellers:

The song is a mainly two-tone incantation or spell, gyrating between A major-minor and triads of C, D, E and F, with gurgling and gurgling noises from the watery walrus. But the naughty things that bubble up from the depths and make us 'cry' in a false related melisma

are inseparable from the Fool's foolish positives; and the Walrus's sub-or unconscious also promotes fertility ('I am the eggman') in upward rising sequences, and seems to be part of the fool-child's mythical English World. The 'middle' about sitting in an English garden, waiting for the sun (or the rain will do, at a pinch) is very strange and very beautiful, with modally related triads in parallel motion, almost like Vaughan Williams.

Mellers spielt mit seinem Hinweis auf Vaughan Williams auf folgenden Teil von *I Am The Walrus* an:

Progressive Rock und Avantgarde



Vocal

E-Piano

E-Piano

Strings

Strings

Baßgitarre

voc

e-p

str

str

bg

Macan sieht drei Gründe für die Ähnlichkeiten zwischen der Musik Vaughan Williams und Holsts und des Progressive Rock: die englische Volksmusik, die Kirchenmusik der anglikanischen Kirche und den Einfluß von Komponisten wie Béla Bartók und Igor Strawinsky; der wichtigste Einfluß sei aber wohl die Wiederbelebung der englischen Volksmusik seit Beginn des 20. Jahrhunderts.

Der Einfluß besteht, abgesehen von der Verwendung mancher Folk-Music-Instrumente wie Blockflöte (THE BEATLES, LED ZEPPELIN, YES), Laute (JETHRO TULL), Krummhorn (GRYPHON, AMAZING BLONDEL) und natürlich der akustischen Gitarre, vor allem in modalen harmonischen Fortschreitungen und Pentatonik. Die enge Beziehung zur englischen Folk Music bei Vaughan Williams und Holst einerseits, bei britischen Rock-Gruppen andererseits, sei nicht anachronistisch, sondern Ausdruck der tiefen Verwurzelung der englischen Musiker in der Musik ihres Landes.

Macan verweist weiterhin auf James Curtis, der den englischen Progressive Rock teilweise als eine „Säkularisation“ der anglikanischen Kirchenmusik sieht, wie auch Rhythm'n'Blues eine Säkularisation der Gospelmusik sei.¹⁶ Es ist wohl nicht nebensächlich, zu erwähnen, daß zahlreiche Musiker des Progressive Rock in ihrer Kindheit und Jugend eng mit der Anglikanischen Kirchenmusik verbunden waren, sei es als Chor-Sänger (John Wetton, Bassist und Sänger von U.K. und KING CRIMSON; Chris Squire, Bassist und Sänger bei YES; Peter Gabriel, Sänger bei GENESIS), als Organist (Patrick Moraz, Organist bei YES, MOODY BLUES und REFUGEE) und als Schüler eines Kirchen-Organisten (Mike Ratledge von THE SOFT MACHINE lernte Orgelspiel bei dem Organisten der Canterbury-Cathedral).¹⁷

Und schließlich der Einfluß der Musik Béla Bartóks und Igor Strawinskys: BLOOD, SWEAT & TEARS und EMERSON, LAKE AND PALMER zitierten aus Werken von Bartók, YES eröffneten zeitweilig ihre Konzerte mit einem kurzen Stück aus der „Feuervogel“-Suite von Igor Strawinsky.¹⁸ Vaughan Williams hielt Béla Bartók für den größten Komponisten seiner Generation.

Der Einfluß von Vaughan Williams und Holst auf die Musiker des Progressive Rock ist nicht an direkten Zitaten oder Bearbeitungen abzulesen, sondern mittelbar. Einige Musiker, wie Kerry Minnear (Organist und Pianist bei GENTLE GIANT) und Dave Stewart (Organist und Pianist bei EGG, NATIONAL HEALTH, später in Bill Brufords Band) gaben an, daß sie von Vaughan Williams Musik beeindruckt und inspiriert worden seien.¹⁹

Gustav Holst und EMERSON, LAKE AND PALMER

Offensichtliche und mitunter frappierende Parallelen ergeben sich in manchen Werken. Aus der Vielzahl der Beispiele, die Macan anführt, sei auf einige Ähnlichkeiten zwischen Gustav Holsts Suite *The Planets* Op. Nr. 32 und *Tarkus* von EMERSON, LAKE AND PALMER hingewiesen.²⁰ *The Planets* gilt als das bekannteste Werk Gustav Holsts²¹; *Tarkus* von ELP löste nach Meinung einiger Rockkritiker ein, was Keith Emerson mit *The Five Bridges*-Suite versprochen hatte, und gilt als gelungene, genuine Rock-Suite.²²

Beiden Werken ist der suiten-artige Charakter gemeinsam. Holst nannte *The Planets* eine Suite, doch ist seine Komposition keine Suite im Sinne der Musik des Barocks eine Abfolge von Tänzen; es handelt sich noch nicht einmal um stilisierte Tänze, wie man sie etwa in Johann Sebastian Bachs Partiten findet. Es ist vielmehr ein Zyklus von Kompositionen unter einem gemeinsamen Thema und damit ein Stück Programmmusik, wie beispielsweise auch Modest Mussorgskis *Bilder einer Ausstellung*. Formal ist *Tarkus* ebenfalls eine Suite, ebenfalls in einer von der ursprünglichen Intention eine Folge von Tänzen abweichenden Form. Der Terminus Programmmusik will hier nicht recht passen, denn in einigen Teilen der Komposition tritt auch Gesang auf; doch stellen auch die instrumentalen Teile bestimmte Szenen dar und sorgen für den Fortgang der Geschichte: In einer fernen (oder vergangenen?) Zeit wird die Welt von Tarkus beherrscht, einem Wesen halb Gürteltier, halb Kampfpanzer, das verschiedene ähnlich hybride Wesen zum Kampf herausfordert und besiegt. Tarkus wird schließlich von Manticore - einer Art Riesenlöwe mit einem menschlichen Kopf und einem gewaltigen Scorpionstachel - gestellt. Manticore blendet Tarkus, der daraufhin geschlagen ins Meer fährt. Manticore ist das einzige vollkommen organische Wesen dieser Geschichte, während alle anderen, Tarkus eingeschlossen, halb animalisch, halb technisch sind. Dieses „Programm“ ist als Bilderfolge auf der Innenseite des Covers abgedruckt.²³

Wie *The Planets* ist auch *Tarkus* in sieben Teile gegliedert:

The Planets

1. *Mars, the Bringer of War*
2. *Venus, the Bringer of Peace*
3. *Mercury, the Winged Messenger*
4. *Jupiter, the Bringer of Jollity*
5. *Saturn, the Bringer of Old Age*
6. *Uranus, the Magician*
7. *Neptune, the Mystic*

Tarkus

- Eruption*
- Stones of Years*
- Iconoclast*
- Mass*
- Manticore*
- Battlefield*
- Aquatarkus*

Keith Emerson hat den Namen Gustav Holsts in Zusammenhang mit *Tarkus* nie erwähnt, die Sätze entsprechen sich also nicht wie die obige Gegenüberstellung eventuell suggeriert. Bei Holst wie bei Emerson unterscheiden sich die einzelnen Sätze hinsichtlich Tempo, Rhythmik, Metrum, Harmonik und Instrumentierung. Emerson griff aber einige Details aus der Faktur von *The Planets* auf, die kaum einen Zweifel daran lassen, daß er *The Planets* kennt.²⁴

Wie Holst beginnt Emerson seine Suite mit dem sich langsam aufbauenden, furios sich steigernden *Eruption*. Wie Holsts Eingangssatz, *Mars, the Bringer of War*, ist *Eruption* im 5/4-Takt gehalten. Macan sieht in der Verwendung von ungeraden Taktarten bei Vaughan Williams und Holst einen bewußten Rückgriff auf die Volksmusik Englands, die, zumeist durch die gesungenen Texte bedingt, ebenfalls zur Erlangung einer formalen Geschlossenheit auf ungerade Taktarten zurückgreift.²⁵ Für die Rockmusik gilt dies sicher auf Umwegen auch, doch sind hier zwei Wege denkbar: ungerade Taktarten tauchten zuerst bei den BEATLES auf, und dann fast ausschließlich bei Songs von John Lennon, der stärker am Text als an der Musik interessiert war. So fügte er etwa in den Song *Back In The U.S.S.R.*, strikt im 4/4-Takte gehalten, zwei Takte im 3/4-Maß ein, um dem auf „Back in the U.S., Back in the U.S.“ verkürzten Text gerecht werden zu können.²⁶ Sein Song *Happiness Is A Warm Gun* wartet gleich mit mehreren Takt- und Tempowechseln auf.²⁷ Inspiriert von indischer Musik, schrieb George Harrison sein Stück

Within You, Without You im 5/8-Takt. Nach den BEATLES waren es dann eine Vielzahl von Gruppen, die auch ungerade Taktarten verwendeten, vor allem die Bands des Progressive Rock wie YES (*Perpetual Change*), GENESIS (*In The Dead Of Night*), KING CRIMSON (*Devil's Triangle*) und JETHRO TULL (*Living In The Past*).²⁸

Der zweite Weg, ungerade Taktarten in die Rockmusik zu bringen, war die Übernahme aus dem Jazz. Ursprünglich waren diese Taktarten im Jazz ebensowenig üblich wie im Rock. Erst nach dem Zweiten Weltkrieg und zunehmender Reputation des Jazz wurden vorsichtige Experimente mit ungeraden Taktarten unternommen; vor allem der Pianist Dave Brubeck, der bei Darius Milhaud studiert hatte, schrieb mehrfach Jazz-Stücke in ungeraden Taktarten.²⁹ Seine Komposition *Blue Rondo A La Turk* beispielsweise steht im 9/8-Takt.

The image displays two systems of musical notation for the piano accompaniment of 'Blue Rondo A La Turk'. Each system consists of a grand staff with a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The time signature is 9/8. The first system shows the first two measures, and the second system shows the next two measures. The melody in the treble clef is a sequence of eighth notes, while the bass clef provides a harmonic accompaniment with chords and rests.

Für sein Rondo verwendete Emerson diese Komposition, rhythmisierte sie aber in einen 4/4-Takt um.

Progressive Rock und Avantgarde

The image shows two systems of musical notation in 4/4 time. The first system consists of a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with chords. The melody has two triplet markings over the eighth notes. The second system continues the melody and bass line, with three triplet markings over the eighth notes in the treble staff and a sixteenth note triplet in the bass staff.

Zur gleichen Zeit, als Keith Emerson Rondo spielte, komponierte er mit *Azrael Revisited* ein eigenes Stück im 5/4-Takt.³⁰ Ende der sechziger, Anfang der siebziger Jahre galt es unter Rockmusikern als Zeichen größter instrumentaler Versiertheit, gerade und ungerade Taktarten gemischt in einem Stück spielen zu können. Das könnte auch der Grund für Keith Emerson gewesen sein, *Tarkus* zu schreiben, wünschte sich der Drummer der Band doch eine Komposition mit mehreren Taktarten und -wechseln:

*Im Falle Tarkus wollte Carl (Palmer) verschiedene Takte haben. Er erzählte mir, daß er gerne etwas in 5/4 haben wollte; und ich nahm das auf und begann Tarkus zu schreiben.*³¹

Der simple Wunsch des Musikers, seine Virtuosität zeigen zu können - im übrigen eine im Rock äußerst starke Triebkraft - führte dann zu der Komposition, die indessen einen weiten Hintergrund hat. Hier gilt aber auch Reynolds Bemerkung:

*Progressive Rock fetishized the „Virtuoso“.*³²

Die einzelnen Sätze von *Tarkus* sind sehr unterschiedlich angelegt. Vier Instrumentalsätzen stehen drei Vokalsätze gegenüber; die Sätze wechseln einander ab. Die Vokalsätze sind durchweg im 4/4-Takt gehalten. Die Instrumentalsätze dagegen leben geradezu von häufigen Taktwechseln. Der Eingangssatz *Eruption* beginnt im 5/4-Takt und geht über 7/8-, 6/8-, 3/4- und 2/4-Takt zum zu *Stones Of Years* - dem erste Vokalsatz der Suite - überleitenden 4/4-Takt über. *Iconoclast*, der an *Stones Of Years* anschließende Instrumentalsatz, kommt mit den Taktarten 2/4 und 5/8 aus, der folgende Vokalsatz *Mass* ist wieder im 4/4-Takt gehalten. Der Instrumentalsatz *Manticore* steht durchgehend im 9/8-Takt, *The Battlefield* - der letzte Vokalsatz - erneut im 4/4-Takt. Dieser Takt wird auch für *Aquatarkus*, den Schlußsatz, beibehalten. Da aber ein Teil von *Eruption* auch Teil von *Aquatarkus* ist, treten auch wieder die schon bekannten Taktwechsel auf. Auch die abschließende Coda wartet noch einmal mit einem Taktwechsel auf, der 4/4-Takt wird wiederholt zugunsten eines 6/4-Taktes verlassen. Die Vokalsätze - und damit sind hier die Texte gemeint - erzwingen also nicht die Taktwechsel, sie sind durchweg im für konventionelle Rockmusik üblichen 4/4-Takt gehalten. Die Instrumentalsätze sind es, die aufgrund ihrer häufigen Taktwechsel den Eindruck einer wohlüberlegten Planung der Suite hinterlassen.

Die ostinate Figur in *Iconoclast*



weist nach Macan ebenfalls auf die Musik Gustav Holsts hin, doch sind derartige Ostinati in der Rockmusik zu häufig, als daß hier nur der Bezug zu Holst denkbar wäre. Pattern dieser Art haben ihren Ursprung in der afro-amerikanischen Musik - die eine der Wurzeln der Rockmusik ist - und damit im afrikanischen Anteil dieser Musik; auch gibt es ähnliche ständig wiederholte Pattern in beinahe jeder Volksmusik Europas, könnten also auch den Weg über Amerika wieder zurück nach Europa gefunden haben. Emerson hat bei vielen anderen Gelegenheiten derartige Begleitpattern als Grundlage für Improvisationen genutzt, so etwa bei *Take A Pebble*.³³ Im Gespräch mit Bob Doerschuk erläuterte Emerson den Grund für diese Technik:

Der Song war ja ziemlich modal, weil Greg in diesem modalen Stil komponierte. Deshalb würde das Experimentieren mit den Harmonien die Schlichtheit des Songs ruinieren. Sicher, im Soloteil von Take A Pebble war es nötig, sich nicht all zu weit von dieser Modalität zu entfernen, warum ich auf das Ostinato für die linke Hand kam und mit der rechten improvisierte. Diese Technik verwende ich immer noch recht häufig.³⁴

Die auffälligste Parallele zwischen Holsts *Mars, the Bringer of War* und EMERSON, LAKE AND PALMERS *Tarkus* zeigt sich im Schluß der Kompositionen: beide ähneln sich in erstaunlichem Maße:

Gustav Holst, *Mars: the Bringer of War* (Ausschnitt aus der Partitur; wiedergegeben sind lediglich die Streicherstimmen)

The image displays a musical score for Gustav Holst's *Mars: the Bringer of War*, specifically an excerpt of the string parts. The score is written in 3/4 time and consists of two systems. The first system includes parts for Violinen (Violins), Viola, Violoncelli (Violoncellos), and Kontrabässe (Double Basses). The second system includes parts for Vns. (Violins), Vas. (Violas), Vc. (Violoncellos), and Db. (Double Basses). The notation features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplets indicated by a '3' over a bracket. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4.

Keith Emerson: *Aquatarkus* (Ausschnitt aus der Partitur)

The image displays a musical score for Keith Emerson's 'Aquatarkus'. It is divided into three systems. The first system includes a vocal line (Gesang) and a piano accompaniment (Klavier). The vocal line consists of three measures of whole rests in 4/4, 6/4, and 4/4 time signatures. The piano accompaniment features a complex, multi-measure rhythmic pattern with various time signatures (4/4, 6/4, 4/4) and rests. The second system continues the piano accompaniment with similar multi-measure rests and rhythmic patterns. The third system shows a vocal line with a melodic phrase in 4/4 time, followed by a piano accompaniment with sustained chords in the right hand and bass notes in the left hand.

Macan weist darauf hin, daß im Progressive Rock Klavier, Orgel, Mellotron und elektronische Keyboards dafür benutzt wurden, das herkömmliche Instrumentarium nachzuahmen: das Mellotron ersetzte die Streicher und Blechbläser, die Hammond-Orgel die Pfeifenorgel, der Synthesizer Trompeten und Fanfaren.³⁵ Tatsächlich hatte die Band für die USA-Kanada-Tournee 1977 ein Orchester engagiert und mit diesem unter anderem *Tarkus* einstudiert. Der latente Wunsch Emersons, für Orchester zu komponieren, erfüllte sich hier. Auf die Frage des Journalisten Dominic Milano, ob er seine Keyboards als Orchester einsetze, antwortete Emerson:

Ja, hör dir die vergangenen Platten an. Ich glaube nicht, daß ich sie so höre, wie sie sind. Ich habe immer gedacht, sie wären etwas Größeres.

...

Ich traf die Entscheidung, ein Orchester zu verwenden. Ich hatte eine ganze Menge Erfahrung mit den NICE und Royal Philharmonics. In der Tat, NICE war eine der ersten Bands, die live mit einem Orchester gearbeitet haben. Jon Lord von DEEP PURPLE hat es auch gemacht, und er hatte mehr Erfolg, aber er kam nach meine Five Bridges-Suite. Ich weiß nicht, wie gut Five Bridges war, aber ich mochte die Aufnahmen. Ich hatte ein Menge Spaß daran, mit einem Orchester zusammenzuarbeiten, und ich dachte, ich würde wieder Gefallen daran finden.³⁶

Einen Hinweis, wie Rockmusiker Orchesterparts für Keyboards umschreiben, gibt auch Rick Wakeman, Organist von YES. Auf dem Cover der LP *Fragile* wird sein Vorgehen erläutert, einige Partikel aus Johannes Brahms Symphonie Nr. 4 in e-Moll für seine Instrumente zu arrangieren:

*Cans and Brahms is an adaptation by Rick Wakeman on which he plays electric piano taking the part of the strings, grand piano taking the parts of the woodwind, organ taking the brass, electric harpsichord taking reeds, and synthesizer taking contra bassoon.*³⁷

Macan gibt an, daß Progressive Rock erfolgreich wurde, als die Kompositionen von Holst und Vaughan Williams allmählich aus dem Konzertsaal verschwanden.³⁸ Nimmt man dies als Tatsache, so füllte der Progressive Rock eine Lücke, und es ist nicht verwunderlich, daß die Protagonisten des Progressive Rock sich als die Sachwalter einer typisch englischen Musik sahen - sie führten eine Linie weiter. Keith Emerson, Jon Lord, Rick Wakeman nutzten zum Teil dieselben Mittel, die auch Vaughan Williams und Holst verwendeten und sahen sich - ausgesprochen oder nicht - in dieser Tradition. Abgesehen davon, daß etwa Rick Wakeman sich mit YES in der Tradition der englischen Volksmusik verwurzelt glaubte: „Wir sind die Volksmusiker von heute“, sagte er in einem Rundfunk-Interview. Auch Bands wie KING CRIMSON und JETHRO TULL haben starke Wurzeln in der englischen Volksmusik. JETHRO TULL hatte zwar als Blues-Band begonnen, doch verbanden die Musiker um den Sänger und Flötisten Ian Anderson in ihren ausgedehnten programmatisch begründeten Stücken wie *Thick As A Brick*, *A Passion Play*, *Aqualung* und anderen Folk-Elemente mit Rock und Jazz - Anderson zeigte sich mit seinem Flötenspiel von Roland Kirk inspiriert. Ein anderer, nicht zu unterschätzender Einfluß auf die Musik JETHRO TULLS sind die Sketche und Filme der Komikergruppe Monty Python, die ihre größte Publikumswirksamkeit in den späten sechziger und in den siebziger Jahren hatte. Die Musiker von JETHRO TULL, häufig in folkloristische, mittelalterlich anmutende Kleidung gehüllt, spielten mitunter den Inhalt ihrer Songs in kleinen, grotesken Szenen nach.

Auf andere Weise trugen die Bands der sogenannten Canterbury-Szene - CARAVAN, NATIONAL HEALTH, HENRY COW, SLAPP HAPPY, HATFIELD AND THE NORTH - der englischen Volksmusik Rechnung: Folk ist immer gegenwärtig, steht aber meist nicht im Vordergrund der Musik, in der die Jazz-Elemente überwiegen. Doch ist der Song als Transportmittel für eine Story das übergeordnete Prinzip dieser Musik. In der Bedeutung des Textes liegt

auch die Bedeutung des Gesangs, und in diesem Punkt treffen sich wieder Folk-Musik und Rock.

Auch den Bruch zwischen ihrem hochmodernen Instrumentarium - durch den Progressive Rock wurde die Entwicklung von Synthesizern und Samplern stark forciert - einerseits, dem anachronistischen musikalischen Material und mystischen wie pseudo-mystischen Songtexten andererseits, erscheint diesen Musikern nicht als Problem, sondern als zwangsläufig, können sie doch, selbst wenn sie wollten, nicht ständig Orchester beschäftigen und unterhalten - es bleiben nur die elektronischen und elektrischen Surrogate.

Rock-Opern

Das adäquate Medium für Rockmusik ist die Single-Schallplatte. Bis 1967, bis zur Veröffentlichung von *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band* von den BEATLES waren Langspielplatten nicht mehr als Single-Zusammenstellungen, ergänzt durch Aufnahmen, die es als Single-Schallplatte nicht in die Hitparaden geschafft hätten. Auch die Songs auf *Sergeant Pepper* verleugnen nicht, daß jeder von ihnen allein stehen könnte und tatsächlich wurden ja auch einzelne Songs aus dieser LP ausgekoppelt und auf Single-Schallplatte veröffentlicht.³⁹ Erst mit *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band* konnte sich die Langspielplatte als das zentrale Medium der Rockmusik durchsetzen; der Single-Markt verlor an Bedeutung, die LP-Charts wurden für die Plattenfirmen wichtiger als die Single-Charts. *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band* gilt als erstes Konzept-Album, obwohl *Absolutely Free* von Frank Zappa einen Monat früher veröffentlicht wurde, und Zappa selbst von dem Album als einer „series of underground oratorios“ spricht.⁴⁰

Tatsächlich war es für viele Rock-Gruppen, die bis dahin mehr oder weniger erfolgreich Singles veröffentlicht hatten, recht schwierig, sich an die neuen Gegebenheiten anzupassen; manche Musiker konnten einfach nicht über den Rahmen eines einzelnen Songs hinausdenken. Band wie HERMAN'S HERMITS, THE TREMELOES, DAVE DEE, DOZY, BEAKY, MICK &

TICH, THE MONKEES, THE ANIMALS und viele andere versanken in der Bedeutungslosigkeit. Andere Bands dagegen produzierten zwar weiterhin Songs in der Länge einer Single, koppelten diese aber unter einem Thema zusammen: THE SMALL FACES beispielsweise legten mit *Ogden's Nutgone Flake* ein Konzept-Album vor, das zwar ein einheitliches Thema aufwies - Happiness Stan sucht die verlorengegangene Hälfte des Mondes und entdeckt die Traumstadt Happydaystoytown -, doch ließen sich aus dieser LP ohne weiteres Singles auskoppeln, stand doch ein jeder Song für sich: *Lazy Sunday* brachte es auf den zweiten Platz der britischen Single-Charts.⁴¹ Die amerikanische Band LOTHAR AND THE HAND PEOPLE verband die Songs auf ihrem ersten Album *Lothar And The Hand People* mit von Moog-Synthesizer und Theremin erzeugten elektronischen Blubber- und Quietschgeräuschen, die sich mitunter zu kurzen Spielfiguren verdichteten; ansonsten gibt es unter den Songs keinen Zusammenhang.⁴²

Zwei britische Bands, THE WHO und THE KINKS, wählten einen anderen Weg. Pete Townshend von THE WHO verfaßte zwar weiterhin seine Single-Songs, doch trug bereits *Sell Out* die Züge eines Konzept-Albums - es geht in Songs wie *Heintz Baked Beans*, *Odorono*, *Tattoo* um den schönen Schein der Warenwelt.⁴³ Auch das Cover der LP unterstreicht das Konzept dieses Albums - es zeigt Mitglieder der Band unter anderem mit einem überdimensionalen Deo-Stift oder übergossen mit Bohnen in Tomatensoße. Es sind allerdings nicht alle Songs dem übergreifenden Thema verpflichtet, offenbar war Townshend sich über den Weg, den er mit seiner Musik gehen wollte, noch nicht gänzlich im Klaren.

1969 legte die Band mit *Tommy* die erste sogenannte Rock-Oper vor.⁴⁴ Wieder waren es einzelne Songs - von denen beispielsweise *Pinball Wizard* und *I'm Free* als Single ausgekoppelt wurden - doch stehen die Songs der zwei LP umfassenden Oper unter einem gemeinsamen Thema und erzählen eine Geschichte: Der kleine Junge Tommy wird Zeuge eines Mordes und wird daraufhin von den Mördern - zu denen auf jeden Fall seine Mutter gehört -, dazu angehalten nichts gesehen, nichts gehört zu haben und über das Geschehene zu schweigen; ob das Mordopfer der Vater oder der Liebhaber der Mutter ist, ist nicht völlig klar. Tommy wird blind, taub und stumm. Trotz aller erdenklichen Quälereien und Heilversuche, die er über sich ergehen lassen muß - er wird auch drogenabhängig -, bringt er es im Flipper-Spiel zu größter Meisterschaft. Erst als er sein Spiegelbild zerschlägt,

wird er wieder sehend, hörend und sprechend. Er führt seine Anhänger, blind und taub, wie er es war, in eine Art Feriencamp, wo fortwährend am Flipperautomaten gespielt wird. Diverse Nebenfiguren wie der Kinderschänder Uncle Ernie, The Acid Queen, Cousin Kevin und seine Freundin Sally Simpson kreuzen seinen Weg und versuchen Einfluß auf ihn zu nehmen. In der gesamten Anlage erinnert diese nicht immer schlüssige Geschichte an Carlo Collodis „Pinocchio“: Der Held ist aufgrund einiger von ihm nicht zu verantwortender Umstände kein wirklicher Mensch. Eigene Dummheit, falsche Freunde und zufällige Mißlichkeiten behindern ihn auf dem Weg zur Menschwerdung, doch letzten Endes gelingt es ihm.

Natürlich ist *Tommy* keine Oper im Sinne der Kunstmusik; wollte man deren Maßstäbe anlegen, so müßte man eher von Oratorium sprechen, denn szenische Gestaltung dieser Oper ist nicht möglich. Rockmusik lebt davon, daß die Komponisten auch die Interpreten der Musik sind, und so werden die verschiedenen Figuren - beiderlei Geschlechts - von den Sängern der Band, Roger Daltrey und Pete Townshend „gespielt“. Allein schon aus diesem Grund könnte *Tommy* nicht in der Form, wie sie auf Platte vorliegt, aufgeführt werden. Es gab Versuche, die Rock-Oper auf die Bühne zu bringen, allerdings mit wenig Erfolg. Ein Film - der möglicherweise das adäquate Medium für eine Rock-Oper sein könnte - kam zwar auch zustande, doch mußte der Inhalt der Oper dafür erst einmal in Form gebracht werden. Durch den Einsatz vieler Sängerinnen und Sänger entfernte sich der Film „Tommy“ deutlich von der Platte der WHO.

Townshend hatte nicht nur mit dem Begriff „Oper“ als Bildungsinsignie gespielt, sondern in einer seltsam unentschlossenen Form auch mit anderen Bildungstermini: Tommy wird von einer „Overture“ eröffnet, ein ausgedehntes Instrumentalstück, in dem einige Song-Themen bereits anklingen. Mitten in der Oper, als zehntes von den insgesamt 24 Stücken, gibt es eine „Underture“, ebenfalls ein langes Instrumentalstück. Einerseits also nahm der Komponist ein Eröffnungstück als wichtig für die Oper und verfaßte eine selbst nach den Maßstäben der Kunstmusik gültige Overture, die er aber ironisch „Overture“ nennt, um den Kalauer dann mit „Underture“ komplett zu machen. Dramaturgisch ergibt die *Underture* keinen rechten Sinn: sie besteht aus einer Kette von einzelnen Formteilen, die in wechselnder Folge, vage ritornell-artig wiederholt werden. Sie ist ein Intermezzo, das wohl die Oper auf Länge bringen sollte. Es ist indes

mißlich, im Falle von *Tommy* - und anderen Rock-Opern -, den Maßstab der überkommenen Oper anzulegen; der Rockhörer weiß zudem, daß er bei einer Band wie The Who nicht mit einer wirklichen Oper zu rechnen hat.⁴⁵

Townshend legte 1973 mit *Quadrophenia* eine weitere Rock-Oper vor, zu dieser Zeit bereits ein Anachronismus.⁴⁶ Dennoch ist diese Oper konziser in der Form und inhaltlich schlüssiger als *Tommy*. Im Mittelpunkt auch dieser Oper steht ein Jugendlicher, der zwischen den Ansprüchen der Erwachsenenwelt einerseits, zwischen den unerbittlichen Formalien der „Jugend-Welt“ seinen Platz in der Gesellschaft sucht. Townshend setzte mit *Quadrophenia* den Mods ein Denkmal. Da THE WHO selbst eine Mod-Band war, ist die Band auch integraler Bestandteil der Oper; der Held himmelt die Musiker aus der Entfernung an. Die Veröffentlichung des wenige Jahre später folgende Films „Quadrophenia“ fiel in die Anfangsphase des Punk und ließ die Thematik erstaunlich modern wirken. Im Anschluß daran gab es ein kleines Mod-Revival und auch einige Bands - etwa THE JAM -, die sich als Nachfolger der Mod-Bands gerierten.

Anders als *Tommy* spielt *Quadrophenia* nicht auf die herkömmliche Oper an, es gibt beispielsweise keine Ouvertüre. Es ist wiederum eine Folge von Songs, die unter einem gemeinsamen Thema stehen. Townshend hatte aber offensichtlich die Mängel von *Tommy* erkannt und umging sie mit einer aufwendigen Cover-Gestaltung: Der ursprünglich veröffentlichten Doppel-LP war ein 44-seitiges Fotoheft beigeheftet, das die Story in Form eines Fotoromans - allerdings ohne Sprechblasen - erzählt. Auch ein programmatischer Text ist auf dem Cover zu finden, in dem die Hauptfigur die Geschichte aus ihrer Sicht erzählt.

THE WHO hat *Tommy* - gänzlich oder in Teilen - immer wieder aufgeführt, und auch Songs aus *Quadrophenia* immer wieder im Konzert gespielt. Bei der Tournee von 1989 durch die USA wurden zur Verdeutlichung der Szenen auf Leinwänden hinter der Bühne jeweils Personen und Szenen als Fotos eingeblendet. Ansonsten handelte es sich bei diesen Aufführungen um übliche Rock-Konzerte - also auch mit den bei anderen Rock-Konzerten obligaten Effekten wie Lightshow und Trockeneisnebel.⁴⁷

Tibor Kneif schlägt als Ersatz für den Begriff Rock-Oper den Terminus Rock-Oratorium vor und griff damit auf Frank Zappas Bezeichnung für seine Platte *Absolutely Free* zurück. Wie ein Oratorium ist auch eine

Rock-Oper nicht auf die szenische Darstellung angewiesen, auch können mehrere Personen von nur wenigen Sängern dargestellt werden. Dem Begriff Oratorium fehlt allerdings die „Glamour“-Komponente, er ist nicht attraktiv genug für Rockhörer, verbinden sie mit ihm doch vor allem Werke der Kirchenmusik. Wollte man andererseits die Rock-Oper von anderen „gewöhnlichen“ Konzept-Alben abgrenzen, so stößt man auf erhebliche Schwierigkeiten, denn zweifelsfrei gehören Rock-Opern unter den Oberbegriff Konzept-Album, sie sind nichts Eigenes. Unterschiede sind aber vorhanden: Eine Rock-Oper handelt immer von einem Menschen in einer Konfliktsituation; für beliebige Konzept-Alben muß dies nicht zutreffen. Trotzdem wird nicht jedes Konzept-Album, dessen Hauptfigur ein Mensch ist, als Rock-Oper geführt. Obwohl beispielsweise *S.F. Sorrow* - das Townshend für *Tommy* als Vorbild gedient haben könnte - von THE PRETTY THINGS oder *Miss Butters* von THE FAMILY TREE alle Kennzeichen einer Rock-Oper wie *Tommy* haben, wurden sie seinerzeit - 1968, also ein Jahr vor *Tommy* - nicht als Rock-Oper annonciert.⁴⁸ *Miss Butters* verfügt sogar über eine *Underture*, wenn auch nicht über eine *Overture* wie *Tommy*. THE PRETTY THINGS hatten ebenfalls das Unanschauliche ihrer Oper bemerkt und die Geschichte als „The Story Of S.F. Sorrow“ auf dem Cover abgedruckt.

Wollte man ein gemeinsames Kennzeichen von Rock-Opern suchen, so fände man es sicherlich nicht in der Musik, wohl aber in der Thematik. Gemeinsam ist ihnen ein eigenartiges Welt- und Menschenbild: Allemal ist der Unterton melancholisch, wenn nicht pessimistisch. Zwar gibt es häufig ein „Happy End“, aber dieses verdient den Namen nicht, trägt es doch oft fatalistische Züge. Der Mensch muß durch eine Katharsis gehen, an deren Ende aber die Anpassung an die Welt der Erwachsenen, die allemal als feindlich und stumpfsinnig angesehen wird, steht. Townshends *Tommy* und *Quadrophenia* weisen ihn als literarisches Talent aus, für das die Rockmusik - besser: die Rock-Oper - nicht ganz das adäquate Mittel ist. Townshend, der zeitweise als Lektor für den britischen Verlag Faber & Faber arbeitete, hat mit „Horse's Neck“ auch einen Band mit Kurzgeschichten und Gedichten vorgelegt.⁴⁹ Ähnlich wie seine Rock-Opern ergeben diese kurzen Texte insgesamt die fiktive Biographie eines Rockstars.

Tommy, *Quadrophenia* und auch „Horse's Neck“ sind fixiert auf Großbritannien, auf das Kleinbürgertum Englands. Townshend beobachtet

diese Gesellschaftsschicht genau, kommt er doch selbst aus ihr. Er geht nur teilweise auf Distanz, selbst wenn er schon längst nicht mehr das Leben eines Kleinbürgers führt. Das Kleinbürgertum als Gegenstand der Betrachtung ist in der britischen Rockmusik fest verwurzelt, Songs bei den Beatles (*She's Leaving Home*) wie bei den ROLLING STONES (*Mother's Little Helper*) und zahlreichen anderen britischen Rockbands belegen dies bis in die neunziger Jahre.⁵⁰ Einer der genauesten und beständigsten Beobachter dieser Gesellschaftsschicht ist Ray Davis, Kopf der Band THE KINKS.

Ähnlich wie THE WHO waren auch THE KINKS mit Singles erfolgreich. Von 1967 an veröffentlichte die Band eine Reihe von Langspielplatten, die allesamt als Rock-Opern angesehen werden können: 1968 *THE KINKS Are The Village Green Preservation Society*, 1969 *Arthur (Or the Decline And Fall Of The British Empire)*, 1970 *Lola Versus Powerman & the Moneygoround, Part One*, 1973 *Preservation Act One*, 1974 *Preservation Act Two*, 1975 *Soap Opera*, 1975 *Schoolboys In Disgrace*. Eine durch Musik und Text vorangetriebene Handlung läßt sich in keiner dieser Rock-Opern dingfest machen. Vielmehr handelt es sich um Stimmungsbilder aus wechselnden Perspektiven: *Schoolboys In Disgrace* etwa beginnt mit einer sentimental Schnulze - Klavier und Streicher -, in der die schöne Schulzeit heraufbeschworen wird, wenn auch schon mit einem ironischen Unterton. Danach folgt die Demontage der Erinnerung an die angeblich so schöne Zeit. Da gibt es den Außenseiter, über den alle herfallen - Davis gab dem Song ein typisches BEACH-BOY-Arrangement und spielt damit auf Brian Wilson an, der in der Band der Außenseiter war -, es werden die Qualen der ersten Liebe besungen und den älteren Internatsschülern wird ein wenig schmeichelhaftes Denkmal gesetzt. Wenn auch für manch eine dieser Rock-Opern angeblich eine szenische Aufführung geplant war, so kam nie eine zustande.⁵¹ Ähnlich wie Townshend ist Davis ein literarisches Talent, das sich zufällig in die Rockmusik verirrt hat und aufgrund seiner genauen Beobachtungsgabe einerseits wirkliche Rockmusik machen kann - die indes nie die ironische Distanz zur Rockmusik selbst aufgibt -, andererseits Texte verfasst, die nahtlos in um 1970 vorhandene Strömungen der Rockmusik paßte. Als dies nicht mehr gegeben war, etwa von 1975 an, verlor die Musik der KINKS wie der WHO schnell an Publikumswirksamkeit, gewann aber gleichzeitig die Sympathie der Punk- und New-Wave-Musiker.

Die Idee, Rockmusik als Transportmittel für Sozialkritik zu verwenden, fand besonders in der Bundesrepublik Deutschland Anhänger. Hier ist vor allem die politisch links stehende Gruppe FLOH DE COLOGNE zu nennen, die mehrere Rock-Opern veröffentlichte.⁵² Die Band war ursprünglich eine Kabarett-Truppe, die in der Rockmusik aber die besseren Möglichkeiten sah, ihr Publikum zu erreichen. Die musikalischen Ergebnisse sind nicht zuletzt aus diesem Grund als eher dürftig anzusehen, denn der Vorrang des Textes führte zum Gebrauch diverser Rock-Klischees. Das Niveau der Platten von THE WHO oder THE KINKS erreichte keine der Opern FLOH DE COLOGNES.

Auf zuweilen ähnlich pauschale Schwarz-Weiß-Malerei wie FLOH DE COLOGNE verfiel auch die Berliner Band CHECKPOINT CHARLIE mit ihrem zweiten Album *Frühling der Krüppel*.⁵³ Eine weitere Rockoper dieser Spielart legte die österreichische Polit-Rock-Band SCHMETTERLINGE mit *Proleten-Passion* vor.⁵⁴ Als früheste Rockoper kann man wohl das Konzeptalbum *Made in Germany* von AMON DÜÜL II bezeichnen.⁵⁵ Es handelt sich bei dieser Oper um einen Gang durch die deutsche Geschichte. So treten dann auch „typisch“ deutsche Figuren wie der Bayernkönig Ludwig II, Richard Wagner, Wilhelm II und in einem fiktiven Interview auch Adolf Hitler und Joseph Goebbels auf. Die Rock-Oper, ursprünglich auf zwei Langspielplatten veröffentlicht, wurde später von der Plattenfirma auf die Länge einer LP gekürzt.

Wie für die britischen Vorbilder gilt auch für die deutschen Nachahmungen, daß es sich bei diesen Rock-Opern nicht um Opern handelt, sondern um Zusammenstellungen von einem gemeinsamen Thema verpflichteten Songs. So kommt den Texten von vornherein eine größere Bedeutung zu als bei üblichen Rocksongs. Unter dieser Prämisse leidet gelegentlich die Ausarbeitung der Musik: Zumal in den Rock-Opern der deutschen Bands finden sich immer wieder Abschnitte, die lediglich „Füllmaterial“ darstellen und noch nicht einmal das Niveau gängiger Rockmusik erreichen.

Rock-Messen

Der Griff der Rockmusiker nach etablierten Formen wie Oper, Konzert und Suite machte auch vor einer besonders heiklen Form nicht halt: der Messe. Die Liturgie der römisch-katholischen Messe läuft nach einem bestimmten Schema ab, das schon sehr früh von Komponisten als Form-Schema für ihre Kompositionen genutzt wurde. Selbst protestantische Komponisten wie Johann Sebastian Bach fühlten sich von dieser Form herausgefordert und komponierten Messen. Auf dem musikalischen Gebiet hatte sich diese Form also längst verselbständigt.

Rockmusik ist als Ganzes sicher nicht gegen Religion eingestellt; schon die Wurzeln dieser Musik - Blues und Country - widmen sich durchaus auch religiösen Themen. Ganz sicher aber steht Rock jeder Kirche fern, wenn sie nicht sogar abgelehnt wird. So ist es für eine Rock-Band nicht gerade naheliegend, ausgerechnet eine Messe zu komponieren. Die wenigen Beispiele, die es gibt, tragen denn auch alle Züge einer Verlegenheitslösung: THE ELECTRIC PRUNES, SPOOKY TOOTH und EELA CRAIG legten Rock-Messen vor.⁵⁶

„Die Rockmesse“ - so die Ankündigung der Plattenfirma Philips - von EELA CRAIG ist unter diesen drei Messen allerdings ein Sonderfall: sie erschien erst 1978 und fußt auf Bearbeitungen einiger Stücke aus Messen von Anton Bruckner. Aufgeführt wurde EELA CRAIGS *Missa Universalis* 1978 zum Bruckner-Fest in Linz. Die lateinischen, deutschen, englischen und französischen Texte schrieb Walter Karlberger, der auch einen erklärenden Cover-Text beisteuerte:

Geistliche Musik und Unterhaltungsmusik waren in den letzten beiden Jahrhunderten zwei feindliche Brüder. Wir müssen erst daran erinnert werden, daß ganz große Kirchenmusiker wie Mozart, Haydn, Bach und Schubert zugleich auch Unterhaltung- und Tanzmusik geschrieben haben. Für sie bildete das eine mit dem anderen eine musikalische Einheit...Die Rockgruppe EELA CRAIG hatte sich an eine „Rock-Messe!“ herangewagt und mich gebeten, bei den Messtexten behilflich zu sein. Mir ist sehr bald klar geworden, daß sie damit aus dem Rockalltag herauswollten.

Die Messe besteht aus den Teilen *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei* und dem Schlußsatz *Amen*.

Über den Sinn dieser Messe kann man sich streiten: Offensichtlich hatte sich die Band selbst diese Aufgabe gestellt, ohne auf Marktchancen zu achten; die Teilnahme am Bruckner-Festival stand wohl im Vordergrund. 1978 war auch die Hochphase des Klassik-Rock längst abgeschlossen, die *Missa Universalis* in dieser Hinsicht ein Anachronismus.

Auch THE ELECTRIC PRUNES hielten sich an die Abfolge der Gebete in der Messe: *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus* und *Agnus Dei* umfaßt ihre *Mass in F-Minor*. Der Würdigung dieser Messe durch Dörte Hartwich-Wiechell ist hier nichts hinzuzufügen:

Das Stück ist als Hörerlebnis außerordentlich problematisch. Sicher ist der Einwand, hier werde Gregorianik - genaue Übereinstimmungen der Formeln mit Vorlagen konnten übrigens nicht festgestellt werden, der Ton ist aber gut getroffen - mit Pop-Klängen überzogen, in heutiger Zeit nicht zu erheben...Schwerer wiegt, daß auch der jugendliche Hörer, der wahrscheinlich keine Assoziationen oder tradierte Werthaltungen an das Ganze heranträgt, vermutlich ebenfalls nicht weiß, wie er hier hören soll. Die eingeschobenen Improvisationen sprechen zwar die Rock-Sprache, sind aber viel zu kurz und skizzenhaft - Jugendliche würden vermutlich auch sagen: lahm -, als daß sich dabei eine affektbetonte Hörweise entwickeln könnte. Ferner werden Gelegenheiten „verschenkt“: Mit der - freilich späteren - Umsetzung amerikanischen Nationalhymne für Gitarre allein durch Jimi Hendrix im Ohr und in Erinnerung an all die Kriegsgreuel, die Beethoven vermittelt eines konventionellen Orchesters in seiner „Missa“ dem „Dona nobis pacem“ voranschickt, scheint die Improvisationsspanne, die im „Agnus Dei“ hier vorliegt, blaß und farblos. Sowohl gelegentliche Rückkopplungs-Pfeiftöne bleiben additiv als auch das Zitieren der konventionellen Orchester-Ebene. Weder innere noch äußere Dramatik stellt sich ein. Die wegen der auch in diesem Fall problematische Rolle des Textes vermutlich nur schwer zu leistende Umsetzung einer Messe ins Pop-Medium scheint nicht geglückt zu sein.⁵⁷

Gleiches ließe sich auch von *Ceremony* sagen. Die Band SPOOKY TOOTH, die mit einem gefälligen, durch allerlei Pop-Elemente entschärften Bluesrock erfolgreich geworden war, wurde 1969 von dem französischen Komponisten Pierre Henry gebeten, mit ihm gemeinsam ein religiöses Konzeptalbum zu machen. Die britische Band lieferte *Ceremony* mit den Teilen *Have Mercy, Jubilation, Confession, Prayer, Offering* und *Hosanna*. Henry bearbeitete daraufhin die Kompositionen der Band, indem er elektronische und vokale Geräusche - bis hin zum nachgeahmten Hundegebell - hinzumischte. Das Resultat zeigte, daß die Band ihren ureigenen Stil weder verlassen konnte noch wollte, und die Beigaben Henrys sich ausnehmen wie ein technischer Fehler - als seien zwei völlig verschiedene Bänder zu einer Platte zusammengeschnitten worden.

Hartwich-Wiechells Einschätzung, „daß hier mit dem Sujet ein wirklich drei Jahre später deutlich bloßliegender „Nerv“ der Jugend getroffen wurde, nämlich ein Bedürfnis nach religiöser Geborgenheit, das in der „Jesus-People“-Bewegung und in Werken wie „Jesus Christ Superstar“ seinen Niederschlag fand“, muß mit Skepsis betrachtet werden. Die Jesus-People hatten mit Rockmusik wenig im Sinn, und schon gar nicht mit kirchlich etablierten Formen wie der Messe. Und Andrew Lloyd Webbers Musical „Jesus Christ Superstar“ fand unter jugendlichen Hörern längst nicht den Zuspruch wie seinerzeit das Musical „Hair“, ganz abgesehen von dem nur allzu offensichtlichen kommerziellen Kalkül Lloyd Webbers und dessen Musik, die zudem mit Rock wenig gemein hat.

Die Idee, eine Messe zu komponieren, dürfte ihren Ursprung eben dort haben, wo andere Rockmusiker Gründe für die Komposition von Rock-Opern suchten: es war ein noch unbesetztes Feld. Man konnte etwas „Seriöses“ komponieren, ohne das angestammte Feld wirklich zu verlassen: Die Kompositionen von SPOOKY TOOTH etwa würden mit anderen Titeln und Texten selbstverständlich als Bluesrock-Stücke durchgehen. Es handelt sich bei den Rock-Messen noch weit mehr als bei den Rock-Opern um schlichten Etikettenschwindel, den die Musiker begingen, um mit den neuen Bands, in denen die „besseren“ - gemeint ist: die instrumentaltechnisch versierteren - Musiker saßen, mithalten zu können. Man könnte dies als eine Überlebenstrategie ansehen.⁵⁸

Elektronik und Experiment

Der Begriff „Avantgarde“ ist mit Blick auf die Rockmusik nichts anderes als heikel. Rockjournalisten machen unbekümmert von ihm Gebrauch, sobald eine Musik auf ungewöhnlicher Instrumentation beruht, offensichtlich andere als in der Rockmusik übliche Formen benutzt oder schlicht nur den Anspruch erhebt, neuartig zu sein. Nach demselben Gusto verfahren auch die Presseabteilungen von Plattenfirmen; das Ganze kumuliert dann in den Plattenkritiken der Publikums-Musikzeitschriften.⁵⁹

Es tritt damit ein kleiner Widerspruch auf: Es gibt populäre Avantgarde. Das schlagende Beispiel für deren Existenz ist immer noch John Lennons *Revolution Number Nine* auf dem Album *The Beatles*.⁶⁰ Rockhörer hielten die Collage Lennons für Avantgarde, der derselbe Rang zukäme wie ähnlichen Werken der Kunstmusik - die es allerdings in ähnlicher Form bereits in den fünfziger Jahren gab.⁶¹ Rockmusik - wenn *Revolution Number Nine* noch als Rockmusik gehört wurde - schien abseits aller anderen Voraussetzungen plötzlich mit an der Spitze der Musikentwicklung zu stehen und trotz der völlig anderen Voraussetzungen zu denselben Ergebnissen gekommen zu sein.

Dabei ist der Begriff „Avantgarde“ in der Kunstmusik festgeschrieben; er setzt stillschweigend voraus, daß es in der Musik „Fortschritt“ gibt, daß sich das musikalische Material weiterentwickelt. In diesem Sinne werden auch die Musik bestimmenden Faktoren in „Primärfaktoren“, „Sekundärfaktoren“ und „Tertiärfaktoren“ unterschieden. Bedeutsam für den musikalischen Fortschritt ist allein die stetige Weiterentwicklung der Primärfaktoren, das sind Melodik und Harmonik. Es ist keine Frage, daß die Determinanten dieser Idee von Fortschritt bezogen auf die Musik eurozentristisch sind, um nicht zu sagen: beschränkt auf den deutschsprachigen Raum, denn im Wortsinne „Vorreiter“ waren vor allem die Komponisten der Wiener Schule (Schönberg, Berg, Webern). An der Musik dieser Komponisten wurde der Avantgarde-Begriff entwickelt.

Die Entwicklung der Musik verlief gegen Ende des 19. Jahrhunderts allerdings nicht mehr punktuell auf einer Linie, vielmehr fanden verschiedene Entwicklungen gleichzeitig statt. Zwar beeinflussten sich die verschiedenen Richtungen, doch ergaben viele kleine Schritte nicht mehr einen großen

Schritt, sondern blieben kleine Schritte, die in verschiedene Richtungen strebten. Die Musik Richard Wagners, die ganz Europa beherrschte, rief - nicht zufällig nach dem Deutsch-Französischen Krieg 1870 - in Frankreich und England unterschiedliche „Abwehrreaktionen“ hervor. In Frankreich öffnete man sich außereuropäischer Musik, Musik aus Asien, Afrika und den Vereinigten Staaten von Amerika; in England suchte man die Wurzeln der nationalen Musik in der Volksmusik. Selbst im deutschsprachigen Raum griff vor allem Schönberg auf Formen alter Musik zurück und knüpfte nicht an die Musik Richard Wagners an. Der Begriff „Avantgarde“ stellte indes Voraussetzungen auf, die nur ein winziger Teil der möglichen und praktizierten Musik erfüllte. Die wichtigste Voraussetzung war, daß die Musik bestimmenden Faktoren sich in die Hierarchie von Primär-, Sekundär- und Tertiärfaktoren fügen mußten - und listig Harmonik und Melodik unter den Primärfaktoren führte. Musik-Kulturen, in denen weder Harmonik noch Melodik eine so herausragende Rolle spielen wie in der europäischen Kunstmusik, war aus diesem hermetischen, in sich selbst kreisenden System a priori ausgeschlossen.

Das Argument von Jazz- und Rockmusikern, daß diese oder jene Entwicklung im Jazz oder Rock völlig neu, gar umwälzend sei und deswegen als Avantgarde angesehen werden müsse - gleichgültig, ob das Gleiche in der Kunstmusik längst erprobt ist -, verfängt nicht: Mit der Postulierung von Fortschritt, der Kategorien-Stellung von Primär, Sekundär und Tertiär und der Behauptung, dies seien allgemein gültige Voraussetzungen für sämtliche Musik, wird gleichzeitig festgestellt, daß der Avantgarde-Begriff unteilbar ist. Tibor Kneif begründet die Unteilbarkeit des Avantgarde-Begriffs damit, daß auch das Hörbewußtsein unteilbar ist:

Die hier verfochtene Unteilbarkeit des Avantgarde-Begriffs ergibt sich daraus, daß das Hörbewußtsein des wohlinformierten Musikhörers gleichfalls unteilbar ist und nicht etwa in ein Jazz-Bewußtsein, ein Rockbewußtsein und ein Bewußtsein von der Neuen Musik auseinanderfällt. Hörerfahrungen und Vergleiche zwischen verschiedenen Niveaus lassen sich nicht künstlich verdrängen, und es besteht auch kein Anlaß, das Wissen um eine höher organisierte Musik vergessen zu wollen, wenn man einer einfacheren und mitunter sogar primitiven Musik gegenübersteht. Wer den musikalischen

Materialstand bei John Cage, Karlheinz Stockhausen, György Ligeti, Pierre Boulez und Mauricio Kagel aus den fünfziger und sechziger Jahren kennt - und man muß ihn kennen, um überhaupt von „Avantgarde“ sprechen zu können -, wird unmöglich in der Musik der BEATLES und der MOTHERS OF INVENTION, der PINK FLOYD und der TANGERINE DREAM eine wirkliche Avantgarde erblicken, denn Techniken und Materialstand der genannten Rockgruppen entsprechen da eindeutig einem älteren, bereits vor vielen Jahrzehnten überholten Gestaltungsniveau.⁶²

Unteilbar ist der Begriff aus der Sicht der Kunstmusik - und auch aus der der Rockmusik, denn es gibt keine Avantgarde der Rockmusik. Der Begriff hat in der Rockmusik keine Bedeutung.

Lennons Collage *Revolution Number Nine* spielt keine herausragende Rolle in der Rockmusik: Lennon stellte sich damit so sehr außerhalb dessen, was als Rockmusik gilt, daß es für andere Rockmusiker wie auch für die meisten Rockhörer ohne Bedeutung war. An diesem Punkt beginnt die Begriffsverwirrung von Rock-Journalisten: Sie wissen genau, daß diese Komposition mit Rockmusik nichts gemein hat. Da sie aber von einem Rockmusiker stammt, verdient sie es aus ihrer Sicht, ernst genommen zu werden. Gleichzeitig erinnern sie sich vage an Kunstmusik, die mit einem ähnlichen Klangbild - Klang, nicht Faktur - aufwartete. Der Schluß, so zu tun, als gehörten Rock und Kunstmusik eng zusammen, als wäre es möglich, aus der Rockmusik heraus ein Stück avantgardistischer, europäisch geprägter Kunstmusik anfertigen zu können, lag nahe und wurde schnell gezogen.

Der Begriff Avantgarde, beim Wort, nämlich „Vorreiterschaft“, genommen, beinhaltet aber auch, daß diesen Vorreitern gefolgt wird. Das ist in der Rockmusik auf dem Gebiet des Materials nicht gegeben. Wohl gibt es eine Avantgarde in Bezug auf Instrumententechnik und Spielweisen - und dieser wird in der Regel immer gefolgt; ein Synthesizer beispielsweise gehört zu fast jeder Band, und die Spielweise eines Jimi Hendrix beherrschen Ende der neunziger Jahre selbst viele Amateurgitarristen. Dies unterscheidet auch den Rock vom Jazz, in dem es sehr wohl eine Avantgarde des Materials gab. Dafür spielen technische Entwicklungen im Jazz fast keine Rolle, sondern werden in aller Regel mißtrauisch betrachtet. So sorgte unter anderem und

nicht an letzter Stelle die Verwendung von elektrischen und elektronischen Instrumenten für die Entstehung des Jazzrock.

Übersehen wird aber - sowohl im Lager der Kunstmusik als auch der Rockmusik -, daß vor allem der Begriff des musikalischen Fortschritts äußerst fraglich ist. Für die Rockmusik galt dies schon immer, für die Kunstmusik gilt es mit Sicherheit mit dem Beginn dieses Jahrhunderts. In der Rockmusik gibt es keinen Fortschritt. Daß Rockmusik Ende der neunziger Jahre anders klingt als zu Beginn der fünfziger Jahre hat ihre Ursache nicht in der harmonisch-melodischen Faktur, sondern ist auf viele Gegebenheiten zurückzuführen: technische Entwicklungen, Moden der Rezeption, kommerzielles Kalkül, vorrangige Stellung unterschiedlicher Personalstile. Grundsätzlich ist in der Rockmusik jeder Rock-Stil, jedes Klangbild jeglicher Musik verwendungsfähig - ohne daß im letzteren Falle auf die tatsächlichen Gegebenheiten der jeweils verwendeten musikalischen Vorbilder Bezug oder wenigstens Rücksicht genommen werden muß. Im Prinzip ist das nichts Neues: auch die Entwicklung der europäischen Kunstmusik ist längst zum Stillstand gekommen. Doch wird dies nicht gesehen, weil man dann vom lieb gewordenen „Blick auf die gesamte Musik der Welt“ Abschied nehmen müßte. So tut man sich im Lager der Kunstmusik schwer mit Komponisten wie Darius Milhaud, Igor Strawinsky und Charles Ives. Wenn Ives zu Beginn dieses Jahrhunderts neue Musik „erfand“, in dem er die Musik unterschiedlicher Herkunft und unterschiedlicher Kulturen als verfügbares Material nahm und zu etwas bisher nicht Dagewesenem - nicht: Neuem - zusammenschmolz, dann beinhaltete dieses Konzept von Musik jeglichen musikalischen Fortschritt, selbst den, der da noch kommen könnte. In der Rockmusik feiert dieses Konzept, zumeist unbewußt und nur selten bewußt, Triumphe. Der Sinn von Musik ist nicht mehr innerhalb von Musik zu suchen, sondern außerhalb.

Elektronische Musik als Resultat der Technik

In der Rockmusik erfolgt der Zugang zu Neuem häufig über neue Technik. Wah-Wah-Pedal und Fuzz-Box erschlossen beispielsweise den Rockgitarristen neue Möglichkeiten der Klanggestaltung. Der Erfolg beispielsweise von Jimi Hendrix beruht unter anderem auch darauf, diese Effektgeräte von Anfang an in bis heute unerreichter Kompetenz genutzt zu haben.

Mehr noch als die vergleichsweise einfachen und billigen - und damit für jedermann erschwinglichen - Effektgeräte führten in den sechziger Jahren neue Musikinstrumente wie das Fender-Rhodes-Klavier oder das Mellotron zu neuen musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten. Während diese Instrumente aber lediglich eine Fortführung des schon Bekannten darstellten, kam die Entwicklung des Synthesizers einer Revolution gleich.

Das Instrument wurde von Rockmusikern zunächst nur sehr wenig beachtet. Zwar gab es in den wenigen größeren Studios in der Regel einen Synthesizer - und nur im Studio waren Synthesizer damals sinnvoll einsetzbar -, doch waren sie für die zu dieser Zeit gängige Rockmusik ungeeignet; abgesehen davon konnte man sie auf der Bühne nicht ohne weiteres verwenden, waren sie doch dem rauhen Alltagsbetrieb nicht gewachsen. Walter Carlos' erfolgreiche LP *Switched-On Bach* rückte den Moog-Synthesizer in den Focus des Interesses von Rock-Musikern und legte ihn zugleich auf die temperierte Stimmung fest. Das Interesse bewegte sich an der Oberfläche: die ungewohnten elektronischen Klänge, das Äußere des Moog-Synthesizers. Rockmusiker, allen voran Keith Emerson benutzten zwar das Instrument, aber in konservativen Weise: als Orgel für besondere Klänge. So wurde nur ein Bruchteil der Möglichkeiten des Synthesizers genutzt. Emerson - und mit ihm die meisten Rockmusiker - verwendete beispielsweise den Synthesizer fast ausschließlich mit einer Klaviatur und griff nur gelegentlich zum Ribbon Controller, der stufenlos gleitende Töne ermöglicht. Das Rockmusik einerseits eine tonale, harmonisch einfache Musik ist, andererseits Rockmusik vor allem im Konzert stattfindet, waren dies die sinnvollsten Spielhilfen. Daß der Synthesizer nicht festgelegt ist auf irgendein Tonsystem, das mit den frühen Synthesizern polyphones Spiel nicht möglich war und deshalb das Studio der eigentliche Ort des Instrumentes war, wurde notgedrungen außer Acht gelassen. So nahm

die Hauptentwicklung der Synthesizer den bekannten Verlauf: da die mit diesem Instrument erfolgreichen Gruppen auch die Richtung der Entwicklung bestimmten, wurde der Synthesizer - schon bald polyphon -, zur „Sound-Organ“, der einerseits effektvolle, neuartige Klänge liefern, andererseits aber vor allem möglichst authentisch klingend herkömmliche Instrumente nachahmen sollte. Der Synthesizer hatte nicht die Rockmusik erobert, sondern die Rockmusik den Synthesizer.

Dieser Hauptstrang der Entwicklung verdeckte aber, daß es auch Rockmusiker gab, die sich auf ganz andere Weise mit dem Synthesizer auseinandersetzten. Sie benutzten entweder ausschließlich den Moog-Synthesizer oder aber stellten ihn in den Mittelpunkt ihrer Musik. Zu diesen Musikern gehören BEAVER AND KRAUSE, das Duo TONTO'S EXPANDING HEAD BAND, die Bands THE UNITED STATES OF AMERICA, JOE BYRD AND THE FIELD HIPPIES und SYNERGY. Diese Formationen veröffentlichten zwar nur jeweils ein oder zwei Langspielplatten, doch erreichten sie unter Rockhörern einen „Kult-Status“, brachen sie doch mit der herkömmlichen Rockmusik und wirkte ihre Musik doch wenigstens „experimentell“, wenn nicht gar „avantgardistisch“. Bei näherem Hinsehen bleibt davon wenig, teilweise gar nichts übrig.

1968 veröffentlichte die amerikanische Band THE UNITED STATES OF AMERICA ihre erste und einzige LP⁶³, die von der Kritik begeistert begrüßt wurde. Tom Phillips schrieb in der deutschen Rock-Zeitschrift Sounds:

*Dies ist eine Platte mit Avantgarde, mit Pop-Musik, die wahrscheinlich nur eine Minderheit interessiert.*⁶⁴

Die Musik des Quintetts gibt ein Beispiel von „Musik über Musik“, wie es in ambitionierter, „avantgardistischer“ Rockmusik nicht wenige gibt: Schon der Beginn des Albums erinnert an die Musik Charles Ives: eine Drehorgel leiert, ein klimperndes Honky-Tonk-Klavier fällt ein, bald werden beide Instrumente von den Klängen einer Marching Band überlagert, weitere mechanische Orgeln quäken dazwischen - ein Jahrmarkt. *The American Metaphysical Circus* ist der Titel dieses Songs, dessen von der Sängerin Dorothy Moskowitz gesungener Text den American Way of Life - daß nämlich alles käuflich ist, „if the price is right“ - anprangert. Das wirre Musik-Gemisch erhält durch den restlichen Song eine programmatische

Bedeutung. In diesem Lichte sind auch die anderen Songs der Band zu sehen, etwa *Stranded In Time*: Ein junger Mann beschreibt das Leben seiner Eltern - sein Gesang wird wie bei *Yesterday* und *Eleanor Rigby* von den BEATLES von einem kleinen Streichensemble begleitet - bis zu der Erkenntnis, daß sie „in der Zeit gestrandet“ sind. Dazu bricht verzerrte Rock-Musik die gefälligen Klänge, die wohl Harmonie symbolisieren sollen. Das Album wird abgeschlossen von der Komposition *The American Way Of Love*, eine ausholende Montage von mehr als sechs Minuten Länge, in der Partikel einiger Songs noch einmal zitiert werden; es tritt aber auch das bekannte 12-Takt-Bluesschema auf.

Die Musik steht in engem Zusammenhang mit den Texten, die allenfalls noch bei THE FUGS oder bei Frank Zappa ähnliche Schärfe erreichten.

Elektronik spielt bei THE UNITED STATES OF AMERICA mehrere Rollen: Die Band setzte den „Durrett Electronic Music Synthesizer“⁶⁵ ein, dessen glissandierende Klänge im Hintergrund fast eines jeden Songs zu hören sind; die schrillen Töne erinnern an das Mixtur-Trautoniums, das Oskar Sala in Alfred Hitchcocks Film „Die Vögel“ spielte.⁶⁶ Im übrigen werden elektronische Mittel verwendet, um Vokal- und Instrumentalklänge zu verformen und zu verzerren. Was immer an dieser Musik zunächst harmonisch und freundlich wirkt, wird durch die Elektronik wenigstens karikiert, meistens aber zerstört. Musik war für THE UNITED STATES OF AMERICA ein Instrument, ihre politische und gesellschaftliche Kritik am American Way of Life formulieren zu können. In dieser Hinsicht ist die Musik den Texten adäquat und kann durchaus - 1968 - als Avantgarde gelten, deren Vorreiterschaft sich nicht in einer wie auch immer gearteten Weiterentwicklung des Materials erschöpft, sondern sich erst im Zusammenwirken von Text und Musik ergibt. Die Herkunft - nämlich die von konventioneller, allemal vokal geprägter Rockmusik - kann und muß nicht verleugnet werden.

Paul Beaver und Bernard Krause widmeten sich etwa seit Ende der sechziger Jahre dem Moog-Synthesizer. Das Instrument setzten sie für ihre Musik ein, verließen aber für die meisten ihrer Kompositionen nicht das Jazz-Umfeld, in dem sie ihre Karriere begonnen hatten. Für *In A Wild Sanctuary*⁶⁷ steuert Paul Beaver ein langes Hammond-Organ-Solo bei, an den Aufnahmen zu *Gandharva*⁶⁸ war der Baritonsaxophonist Gerry Mulligan beteiligt; er beanspruchte den größten solistischen Raum. Die Musik des

Duos läßt sich damit klar in zwei Bereiche aufteilen: hier der Jazz- und Blues-Bereich, mit gelegentlichen Rock-Einsprengeln, dort der Bereich für den Synthesizer. Der Jazz und der Blues von BEAVER AND KRAUSE sind konventionell und reichen nicht über die Stilmittel des Jazz der fünfziger Jahre, also Bebop und Hardbop hinaus. Die Rolle des Synthesizers ist ambivalent: Auf in *A Wild Sanctuary* finden sich einerseits zwei Arrangements des Chorals „O Haupt voll Blut und Wunden“ in der Manier von Walter Carlos' *Switched-On Bach*, andererseits verbinden einzelne Synthesizer-Töne, kurze Spielfiguren und vor allem Weißes Rauschen die einzelnen Stücke. Auf *Gandharva* formulierten die beiden Musiker diese Partikel zu einem kompletten Stück Musik aus: *Nine Moons In Alaska* besteht aus einem Weißen Rauschen, dem mittels Filterung der Klang eines stetigen Ein- und Ausatmens gegeben wird. Hinzu treten langsam an- und abschwellende Akkorde, deren Klang an den von sich nähernden und wieder entfernenden Propellerflugzeugen erinnert. Technisch steckt hinter diesen Prozessen weder eine große Idee noch eine besondere Schwierigkeit in der Ausführung: beide Vorgänge lassen sich durch Low Frequency Oscillators, die auf Filter und Audio-Oszillator wirken sozusagen „automatisieren“ - laufen also einmal eingestellt ohne weiteres Zutun ab.⁶⁹

Während Beaver und Krause vereinzelt auch vokale Elemente einsetzten - etwa die Blues-Melismen einer Sängerin auf *In A Wild Sanctuary* -, verzichteten Malcolm Cecil und Robert L. Margouloff auf ihrer LP *Zero Time*⁷⁰, die sie als TONTO'S EXPANDING HEAD BAND aufnahmen, auf die menschliche Stimme fast völlig; einmal taucht Gesang auf, wird aber mit Hilfe des Moog-Filters so stark verzerrt, daß die Stimme auch als elektronisch erzeugter Klang gelten könnte.

Wie *Gandharva* von Beaver und Krause genießt auch *Zero Time* unter Rock-Hörern erhebliches Ansehen. In der deutschen Rock-Zeitschrift „Sounds“ wurde die Platte in den höchsten Tönen gelobt:

Niemandem ist es bisher gelungen, der unbegrenzten Vielfalt der formalen Möglichkeiten, die der Synthesizer eröffnete, adäquate musikalische Inhalte entgegenzusetzen. TONTO'S EXPANDING HEAD BAND ist jedoch mit ihrem erweiterten Series III Moog-Synthesizer diesem Ziel um einen beträchtlichen Schritt nähergekommen.

...

Cecil und Margouleff setzten den Moog nicht als Begleitinstrument ein...sondern experimentieren vielmehr damit, originale musikalische Inhalte speziell für den Synthesizer zu finden, die sich auf keinem anderen Instrument realisieren lassen. Mit diesem Konzept ist TONTO'S EXPANDING HEAD BAND ohne Beispiel im Bereich der angelsächsischen Musik.

...

Da alle Tracks dieser LP im Playbackverfahren entstanden sind, hat TONTO'S EXPANDING HEAD BAND bisher große Schwierigkeiten bei Live-Auftritten gehabt. Cecil und Margouleff sind jedoch gerade dabei, eine spezielle Maschine aus zwei Moog-Synthesizern zu entwickeln, mit der sie eine zweite LP aufnehmen und dann im Herbst eine Europatournee unternehmen wollen. Diese Tournee wird eins der bedeutendsten musikalischen Ereignisse des Jahres werden, denn zweifellos ist TONTO'S EXPANDING HEAD BAND richtungsweisend für die musikalische Entwicklung der nächsten Jahre.⁷¹

„Richtungsweisend“ war die LP keineswegs und sie blieb auch die einzige des Duos; auch die Europa-Tournee kann nicht zustande. Die Klänge, die Cecil und Margouleff dem Synthesizer entlockten, gingen über das, was Carlos und Emerson schon früher mit dem Instrument gemacht hatten, nicht hinaus. Aber auch die Faktur der Kompositionen des Duos ergab nichts Neues: Eröffnet wird die LP mit einem zwölftaktigen Blues - über einem gewöhnlichen Riff entfalten sich zwei sich umspielende Synthesizer-Stimmen. Andere Stücke bestehen aus sich ergänzenden Pattern. Wohlweislich hatten Cecil und Margouleff auf Gesang verzichtet; so waren sie nicht an strophische Formen gebunden.

Für TONTO'S EXPANDING HEAD BAND, wie auch für BEAVER AND KRAUSE und die Band von Joe Byrd gilt eben genau das, was für die Rockmusik insgesamt gilt: Ein neues Musikinstrument oder ein Gerät zu Klangformung ruft umgehend Musiker auf den Plan, die dieses Gerät als erste benutzen und deren Tun aus diesem Grund als innovativ empfunden wird - weil

der Klang neu und deshalb ungewohnt ist. Sobald das jeweilige Gerät den Massenmarkt erreicht, es sich also auch jeder Amateurmusiker kaufen kann, ist der Neuigkeitswert längst verflogen. Und mit ihm häufig auch das Publikumsinteresse.

Die Musik der frühen Synthesizer-Spezialisten litt unter einem technischen Mangel, der Anfang der siebziger Jahre behoben wurde: Der modulare Synthesizer, wie Moog ihn herstellte, war nur monophon spielbar. Mehrstimmige Musik mußte also in mühseliger Kleinarbeit Stimme für Stimme auf ein Mehrspurband gespielt werden und konnte erst dann zu einem Stück zusammengemischt werden. Live-Auftritte waren daher nicht möglich, wollte man polyphone Synthesizermusik aufführen. Moog entwickelte einen polyphon spielbaren Synthesizer (Polymoog) und als weitere Spielhilfe kamen sogenannte Sequencer auf den Markt. Diese Geräte ermöglichten es, Steuerspannungen einzustellen und zu einem späteren Zeitpunkt abzurufen. Die ersten Sequencer konnten nur wenige Steuerspannungen bereithalten, beispielsweise 16 verschiedene Werte. Doch für Musik, die ihre Wurzeln in der Rockmusik hat, genügte das: Mit Hilfe des Sequencers konnte man ein Pattern zusammenbauen, das dann unablässig den Hintergrund für eine weitere Stimme ließ, etwa für Improvisationen. Nebenbei verhalf der Sequencer auch manuell weniger versierten Musikern zum Abspielen von schnellen und komplizierten Passagen.

Der Sequencer ist der technische Ursprung für die Musik von Musikern wie Edgar Froese mit seiner Band TANGERINE DREAM, Klaus Schulze, Jean-Michel Jarre und vieler anderer; auch Kraftwerk waren Nutznießer dieses Gerätes. Die einfachen Sequencer wurden innerhalb kürzester Zeit von leistungsfähigeren Geräten abgelöst, Mitte der siebziger Jahre gab es bereits Sequencer, die mehrere hundert Voreinstellungen speichern konnten. Als dann etwa seit 1980 leistungsfähige Klein-Computer zu Verfügung standen, kamen auch die ersten Software-Sequencer auf den Markt, deren Möglichkeiten bald die der Hardware-Sequencer weit übertrafen.

Parallel, im Einklang mit dieser technischen Entwicklung verlief auch die Entwicklung der Musik der oben genannten Musiker. An der Faktur der Musik änderte dies nicht das Geringste: Es blieb bei der an Pattern orientierten Musik. Man mag Einflüsse der Musik Asiens oder Afrikas an den Kompositionen beispielsweise von TANGERINE DREAM ablesen wollen - was

für sich genommen auch plausibel ist -, tatsächlich aber spiegelt die Faktur der Musik die dahinter stehende Musikelektronik wider.

So besitzen diese „Elektronik-Rocker“ nicht nur eine Vielzahl von elektronischen Tasteninstrumenten, sondern auch jeweils stets das Beste und Neueste auf diesem Gebiet. Edgar Froese, Kopf der Berliner Gruppe TANGERINE DREAM, sah die Entwicklung vom üblichen Rockinstrumentarium zum ausschließlichen Gebrauch für seine Formation als zwangsläufig an:

Die Erfindung des Synthesizers hat tatsächlich ungeheure Energien freigesetzt. Ohne den Synthesizer wäre TANGERINE DREAM wahrscheinlich sehr schnell an die Grenzen der musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten gestoßen.⁷²

Froese war um Worte zur Erklärung der Musik TANGERINE DREAMS nie verlegen. 1971 behauptete er etwa:

Wir wollen versuchen, mit dieser sogenannten „Kosmischen Musik“ Vorgänge hörbar zu machen, die am Rande der wahrscheinlichen Vorstellungskraft des Menschen liegen.⁷³

Der Begriff „Kosmische Musik“ geht auf den Produzenten der ersten TANGERINE DREAM-LP, Rolf-Ulrich Kaiser, zurück, der unter diesem Terminus bei der deutschen Plattenfirma Ohr nicht nur TANGERINE DREAM vermarktete, sondern auch einige andere Bands und Musiker, die unter dem Sammelnamen „Kosmische Kuriere“ firmierten. Chris Franke, jahrelang Mitglied von TANGERINE DREAM stellte allerdings die Bedeutung dieser Begriffe für TANGERINE DREAM in Abrede:

Die Begriffe Avantgarde, Cosmic und Experimental sind natürlich alles aufgesetzte Sachen, die erst entstanden sind, als die Musik schon da war.⁷⁴

Die mehrfach umbesetzte Gruppe hat im Laufe der Jahrzehnte ihres Bestehens mehrere Dutzend LPs und Film-Soundtracks veröffentlicht, und auch die einzelnen Mitglieder sind außerhalb der Band immens produktiv. Mit den Begriffen Avantgarde und experimentell wird die Musik TANGERINE

DREAMS allerdings schon seit den späten siebziger Jahren nicht mehr verbunden, zu offensichtlich ist die Machart der Kompositionen, zu stereotyp die Ergebnisse. Dies trifft auch auf ähnliche Musik etwa von Peter Baumann, Chris Franke und Klaus Schulze zu.

Rock-Avantgarde

Während in den sechziger Jahren und zu Beginn der siebziger Jahre häufig der Einsatz von elektronischen Tonerzeugern genügte, um einer Rock-Band das Etikett „Avantgarde“ anzuheften, wurde Rockmusik, die den Rahmen von gängiger Rockmusik tatsächlich sprengte, zunächst nur wenig beachtet. Doch um 1970 wurde die Schallplattenindustrie auf Musik aufmerksam, die abseits des in den Hitparaden vertretenen Mainstreams ein wachsendes Publikum anzog. Ein Begriff für diese Musik war schnell gefunden: Underground. Er suggerierte, daß es „unter“ der Oberfläche der gängigen Rockmusik ein immenses Reservoir an interessanter Rockmusik gäbe, die es zu entdecken gälte.

Unter diesen Bands, deren Musik auf speziellen Samplern veröffentlicht wurde, gab es auch „Avantgarde-Rock-Gruppen“ wie etwa The MOTHERS OF INVENTION um den Komponisten, Gitarristen und Sänger Frank Zappa oder CAPTAIN BEEFHEART'S MAGIC BAND. In Großbritannien waren es vor allem die Gruppen PINK FLOYD und THE NICE, die mit den Begriffen „Avantgarde“ oder „progressiv“ in Verbindung gebracht wurden. Tatsächlich gab es bei all diesen Bands einzelne Elemente, die für Rockmusik ungewöhnlich waren: Die aus Bruchstücken verschiedenartiger Musik zusammengestückten, sarkastischen Rock-Stücke bei Frank Zappa, die atonalen - sich auf den Free-Jazz beziehenden - Saxophon-Soli und endlosen alliterativen Ad-Hoc-Predigten bei Captain Beefheart, die Quadrophonie und avancierte Elektronik bei PINK FLOYD, die Einsprengsel vorhandener Kunstmusik bei THE NICE.

Dabei war dies alles häufig gar nicht avantgardistisch, sondern eher anarchisch und traf damit den Zeitgeist der ausgehenden sechziger Jahre. Die Rockmusiker des Underground - und mit ihnen ihr Publikum - favorisierten

schlicht jegliche kulturelle Äußerung, die in der etablierten Kultur keinen Platz hatte oder an deren Rand stand.⁷⁵ So war das, was als „Avantgarde“ auftrat, ein Reflex auf die bürgerliche Gesellschaft der sechziger Jahre. Mitunter wurde das gründlich mißverstanden: Das europäische studentische Publikum erwartete beispielsweise von Frank Zappa, daß er keinen Eintritt für seine Konzerte nehmen sollte; Zappa hatte dafür kein Verständnis und wußte nicht, was „Revolution“ mit „gratis“ zu tun haben könnte.

Koketterie kam hinzu: Frank Zappa unterhielt jahrelang Briefwechsel mit Komponisten der Avantgarde, etwa mit Edgar Varese und Krzysztof Penderecki. Die Hinweise von Rockmusikern, daß sie von der Musik Karlheinz Stockhausens inspiriert worden seien, sind Legion; Stockhausen selbst hält von Rockmusik nichts. Trotzdem gehört er zu den Menschen, deren Konterfei für würdig befunden wurde, auf dem Cover von *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band* von den BEATLES abgebildet zu werden. Die Fab Four hatten mit Stockhausen sogar für einige Zeit in persönlicher Verbindung gestanden.⁷⁶

Dies alles sind Äußerlichkeiten, die im Grunde nur darauf hin weisen, wie unsicher Rockmusiker, die innerhalb der Rockmusik mit den Begriffen „Avantgarde“ oder „experimentell“ in Verbindung gebracht wurden, sich über das eigene Tun waren: Sie brauchten Bestätigung von - ihrer Meinung nach - berufener Stelle. So wirken Rockmusiker, die ständig den Blick auf die Avantgarde der Kunstmusik richten, wie um Anerkennung bettelnde jüngere Brüder. Und gleichzeitig wie Verräter an der eigenen Sache, der Rockmusik. Denn die Meinung, man könne zwar Avantgarde sein, aber nur nach den Maßstäben der Kunstmusik, läßt von dem Anspruch, es gäbe eine Rock-Avantgarde, nichts übrig.

Dieses Dilemma sahen vor allem in Großbritannien einige Musiker und versuchten, einen neuen Weg zu finden, die Grenzen der herkömmlichen Rockmusik zu sprengen, ohne sich bei der Neuen Musik anzubiedern.

Die britische Gruppe HENRY COW, die zum weiteren Umkreis der sogenannten „Canterbury Scene“ gehörte, integrierte in ihre Musik Rock, Jazz und Neue Musik in der Nachfolge Hanns Eislers. Dabei war es durchaus erklärte Absicht der Band, Rock, Jazz und Neue Musik zu etwas Neuem zu verbinden, wie Chris Cutler, Schlagzeuger HENRY COWS, erklärte:

Wir hatten großes Vertrauen in die aufklärerische, erzieherische und kritische Kraft von Musik. Wir glaubten, sie müsse die Wahrnehmung ästhetisieren, und was das Vergnügen anging, hielten wir es mit Sokrates, der als größtes Vergnügen das Lernen ansah. Im Glauben an diese Dinge taten wir weiter nichts, als das weiterzugeben, was wir selbst gelernt hatten. Wir hatten das Gefühl, nicht schweigen zu dürfen, nachdem wir durch jene, die uns verändert hatten, inspiriert worden waren: John Coltrane, Edgar Varèse, Captain Beefheart, Arnold Schönberg, Hanns Eisler, Kurt Weill und Bertolt Brecht, Sun Ra, Charles Mingus, Syd Barrett und viele andere.

...

Wir suchten eine geeignete Form, um etwas zu tarnen oder eine Botschaft 'rüberzubringen. Wir wollten herausfinden, ob Rock, Jazz - den Adorno nicht besonders mochte - und zeitgenössisch-klassische Musik, besonders Bartók, Schönberg, Strawinsky, irgendwie miteinander verkoppelt werden konnten - in einer neuen Art, Musik zu machen. Der politische Inhalt, so es einen gab, war eine Begleiterscheinung - und bis wir anfangen, Texte zu schreiben, hatten unsere politischen Argumente zu allererst damit zu tun, wie die Gruppe strukturiert war, wie sie arbeitete, und erst danach mit der vagen Idee - die wir wahrscheinlich mit Eisler geteilt hätten -, daß Musik, um progressiv oder nützlich zu sein, interessant sein und sich Problemen stellen muß.⁷⁷

Der Sinn von Musik wird also außerhalb der Musik gesucht. Für HENRY COW bedeutete dies, daß alle Mitglieder der Band - Fahrer und Toningenieur eingeschlossen - den gleichen Lohn erhielten. Entscheidungen, die die Band als Ganzes betrafen, wurden gemeinsam getroffen. Nach einem Engagement bei der damals noch jungen Plattenfirma Virgin nahm die Band auch Verlag und Vertrieb ihrer Platten in die eigenen Hände. 1975 ging die Formation SLAPP HAPPY - eine Band mit ähnlichen ästhetischen Zielen - in HENRY COW auf. Da nunmehr die deutsche Sängerin Dagmar Krause zu der Gruppe gehörte, erhielten Texte eine größere Bedeutung als noch auf dem Debüt-Album.⁷⁸

Für die Musik gibt es kein Vorbild. Die im Prinzip gängige Rhythm'n'Blues-Besetzung der Band - Saxophon, Orgel, Gitarre, Baß und Schlagzeug -, war technisch in der Lage, jede Musik zu spielen. So gibt es neben Rockstrukturen einfachster Art ausgedehnte Jazz-Soli, durcharrangierte Abschnitte, ironische Reminiszenzen an Kunstmusik. Dies alles wird in ausgedehnten Prozessen filmschnittartig aneinandergereiht, mitunter mehr oder weniger organisch miteinander verbunden. Die Tonalität wird immer wieder zugunsten polytonaler Abschnitte aufgegeben, doch gibt es auch - dann meistens verwurzelt im Jazz - freitonale Abschnitte. Das Schlagzeug ist als vollwertiges Instrument und nicht nur als Taktgeber oder perkussiver Begleiter eingesetzt.⁷⁹

Mit dieser Musik hatte HENRY COW weder beim Rock-Publikum noch bei den Hörern von Neuer Musik Erfolg. Für das Rock-Publikum hatte die Band das eng umzäunte Gebiet der Rockmusik offensichtlich zu weit verlassen. Dennoch änderte die Band ihr musikalisches Konzept nicht, und auch die Nachfolgeband ART BEARS, blieb auf dem einmal eingeschlagenen Weg. HENRY COW nahm sogar Einfluß auf andere Bands der Canterbury-Szene, etwa auf EGG.⁸⁰ Chris Cutler spielte nach der Auflösung der ART BEARS in der Band von David Thomas, THE PEDESTRIANS genannt, und in der deutschen Formation GOEBBELS/HARTH; Heiner Goebbels verlegte sich später auf Hörspiele und das Komponieren von Theater-, Film- und Fernsehmusik. Fred Frith, Gitarrist von HENRY COW und ART BEARS, hatte parallel zu seiner Arbeit bei HENRY COW schon Solo-LPs veröffentlicht.⁸¹ Er fand vor allem im amerikanischen No-Wave-Jazz Mitte der achtziger Jahre einige geistesverwandte Musiker wie etwa Bill Laswell und nahm erheblichen Einfluß auf diese Musik.

Die isolierte Stellung, die die Canterbury-Szene einnahm, wirft ein Licht auf die Akzeptanz von „avantgardistischer“ Rockmusik insgesamt: Frank Zappa und Don van Vliet (Captain Beefheart) in den USA, die deutschen Elektronik-Musiker, die britischen Musiker hatten keinerlei Verbindung untereinander. Einen Gedankenaustausch unter diesen Musikern gab es nicht. Mehr noch: Als Punk und New Wave Mitte der siebziger Jahre die erfolgreichen und etablierten Bands verdrängte, wirkten auch die „Avantgardisten“ plötzlich vorgestrig. Denn unter den zahlreichen neuen Bands gab es neue „Avantgardisten“.

Doch bezogen sich diese nicht auf die Komponisten der Neuen Musik wie etwa Eisler, Stockhausen oder Varèse. Sie knüpften nicht an die klassisch-romantische Kunst, nicht an die bürgerliche Kultur an, sondern an den Dadaismus zu Beginn des Jahrhunderts, an die erste anti-bürgerliche Kunst. Bands wie CABARET VOLTAIRE, BAUHAUS und PERE UBU wiesen schon mit ihren Namen auf ihre Bezugspunkte, doch waren um 1980 zahlreiche Bands bemüht, unter neuen Prämissen einen eigenen Stil zu finden. Elektronik spielte allemal eine große Rolle, doch anders als bei den Kulturrock-Bands vom Schlage EMERSON, LAKE AND PALMER, YES und GENESIS diente die Elektronik nicht zur Darstellung orchestraler Welten, sondern es wurden mitunter einfachste Klangerzeuger verwendet. Bewußt primitiv war häufig auch die Faktur der Musik. Etwa seit Ende der siebziger Jahre ist eine Verkürzung der im Jazz und Rock üblichen Riffs zu beobachten; gab es noch in den sechziger Jahren Riffs von vier oder gar acht Takten Länge, so wurden Riffs von einem oder höchstens zwei Takten Länge gebräuchlich. Die sich daraus ergebende Monotonie wurde mit allerlei Geräuschen einerseits, oft aber auch mit langen Text-Deklamationen gefüllt. Eine Band wie THE POP GROUP benutzte die reduzierte Musik - kaum noch als Rock erkennbar - als Transportmittel für ihre politischen und gesellschaftskritischen Texte. Die angestrebte und erreichte Einfachheit rief aber auch zahlreiche Scharlatane auf den Plan, die ihr mangelndes handwerkliches Vermögen als avantgardistisch ausgaben.

Im Abstand von wenigen Jahrzehnten betrachtet, bleibt nicht viel von dem avantgardistischen Anspruch dieser Bands, die häufig nur wenige Platten veröffentlicht haben. Es sind einzelne Gruppen oder Musiker, in deren Schaffen sich hier und da avantgardistische Elemente ausmachen lassen.

THE RESIDENTS verfolgen mittlerweile seit Jahrzehnten ein Konzept, das sämtlichen Verfahrensweisen in der Pop-Kultur zuwiderläuft. Bis heute sind die Namen, selbst die Gesichter dieser Musiker aus San Francisco unbekannt. Ihre Musik ergibt sich aus der gesamten Rock-und Pop-Musik der vergangenen Jahrzehnte, die von ihnen geplündert, auseinandergenommen und neu zusammengesetzt wird. Es gibt kaum Eigenes auf ihren mehr als einem Dutzend Schallplatten, doch zitieren sie auch nicht direkt, sondern collagieren aus Vorgefundenem und ahmen es nach. Die Musik wirkt dennoch selten direkt parodistisch. Allemal ist es das Groteske, das THE

RESIDENTS anzieht, doch wirkt dies nach der Verarbeitung durch die Band stets weniger grotesk; es ist immer Musik über Musik. Im Laufe der neunziger Jahre verlegten sich die vier Musiker auf die Produktion von CD-ROMs, die ebenfalls collage-artig aus Heterogenem zusammengesetzt sind: Musik, Bilder, Filme setzen das Gesamtkonzept der RESIDENTS sozusagen für den heimischen Gebrauch fort. Das alles ist interessant und ungewöhnlich - aber Avantgarde? Und was hat das mit Rockmusik zu tun?

Tatsächlich gehört vieles, was gemeinhin - also von Musikjournalisten - zur Rock-Avantgarde gerechnet wird, kaum da hin, nicht allein wegen der oben schon genannten Gründe. Ein Musiker wie Brian Eno, der sein Reputation als Rockmusiker durch sein kurzes Engagement bei ROXY MUSIC erlangte, fertigte allerlei Musik an, nichts davon aber ist Rockmusik. Auf seinem eigenen Label Obscure veröffentlichte er ein Anzahl von Platten, deren Inhalt mit Rockmusik nichts zu tun hat, gleichwohl auf das Rock-Publikum zielt. Auch sein zeitweiliges Interesse für Minimal Music führte zu verschiedenen Aufnahmen, die aber vornehmlich von einem aufgeschlossenen Rock-Publikum beachtet wurden. Gleiches gilt für die Musik von Gavin Bryars, von ART OF NOISE oder dem PENGUIN CAFE ORCHESTRA um Simon Jeffies - durchweg Musik, die keine Rockmusik ist, ihr Publikum aber vornehmlich unter informierten Rockhörern sucht und findet. Es hat sich hier längst eine Strömung gebildet, die abseits von Rock, Jazz und Kunstmusik agiert, aus allen drei Bereichen schöpft und durchaus Öffentlichkeit hat. Es ist keine Frage, daß in diesem neuen Bereich - den es aber schon seit etwa Mitte der siebziger Jahre gibt - auch Rockmusiker eine Heimstatt finden können.

Wollte man wirklich nach einer Rockmusikern möglichen Avantgarde suchen, so wird man sie nicht in der Faktur der Musik finden und auch nicht im Gebrauch avancierter Musikelektronik. Doch auf dem ureigenen Gebiet der Rockmusik gibt es so etwas wie Vorreiterschaft: im Gesang und seiner Gestaltung. Dazu gehört selbstverständlich der Einsatz des Studios, denn erst mit diesem ist möglich, was vor allem Sängerinnen wie Kate Bush, Tori Amos oder Lisa Dalbello und vielleicht auch noch Björk aufnehmen. Zu der Musik dieser Frauen gibt es kein männliches Pendant, allenfalls der Amerikaner David Moss hat Vergleichbares produziert. Was die Komposition angeht, ist nichts an der Musik dieser Frauen ungewöhnlich. Ungewöhnlich ist ihre Behandlung der Singstimme: Es ist die gesamte Palette vokaler

Ausdrucksmöglichkeiten vom Flüstern bis zum Schreien, vom gefälligen Gesang bis zum abstoßenden Geheul. Mit den Möglichkeiten der Bearbeitung im Studio werden dann die Lautstärkeverhältnisse auf den Kopf gestellt, das Flüstern wird überdimensional, das Gebrüll verschwindet im Hintergrund, eine einzelne Stimme wird zu massiven Chören übereinander geschichtet. Vokalistinnen wie Diamanda Galas haben dies auf die Spitze getrieben und vermögen ihre Vokalisen auch im Konzert aufzuführen, unterstützt von diverser Elektronik. Möglich, daß sich hier ein Bereich erweist, in dem die Erfahrungen in der Produktion von Rockmusik in die Avantgarde-Musik - so es eine gibt - einfließen können.

Der Rockmusiker als Kunstmusiker

THE BEATLES, THE NICE und THE ELECTRIC LIGHT ORCHESTRA sahen sich trotz ihrer Bezugnahme auf die Kunstmusik als Rockmusiker; HENRY COW wollten etwas Neues aus Rock, Jazz und Neuer Musik synthetisieren. Es gibt aber auch Rockmusiker, die ohne jede Bezugnahme auf Rockmusik als Komponisten von Kunstmusik Anerkennung finden wollten. Keith Emerson komponierte 1977 sein Piano Concerto No. 1, ein dreisätziges Werk in der Tradition der Klavierkonzerte Ludwig van Beethovens und Sergej Rachmaninows. Emerson unterläßt auch jeden Versuch, irgendwelche Rock-Elemente einzubauen, so daß das Konzert als gültige Aussage der Kunstmusik betrachtet werden kann. Das heißt aber auch, das es sich mit den Maßstäben der Kunstmusik messen lassen muß. Das Piano Concerto No. 1 ist ein Anachronismus, aber ein von Emerson gewollter:

Ich sagte: Schau, ich möchte ein Piano Concerto schreiben. Das ist mein größter Wunsch. So ging ich zu John Mayer für technische Ratschläge. Er sagte: Prima, welche Form soll es denn sein? Ich sagte: Sonatenform! Davon gingen wir aus. Er sagte mir, was ich bräuchte, was als nächstes kommen müßte, so daß es funktioniert. Ich mache alles instinktiv. Es ist oft vorgekommen, daß er sagte: Sieh mal, wir müssen...Du mußt einen schnellen Satz schreiben...Wir haben

immer zusammen gearbeitet, entweder in seinem oder in meinem Haus. Dann hörte ich es mir an, und es schien zu laufen. Da sagte er: Es klappt, weil...und er ratterte eine Liste von Formeln und Vorschriften herunter.⁸²

Offensichtlich, daß Emerson Neuland betrat. Mit Komposition hat dieses Vorgehen aber wenig zu tun. Emerson sieht Komponieren darin, Regeln und Vorschriften - die anhand anderer, bereits geschriebener Werke aufgestellt wurden -, getreu zu beachten. Er sieht nicht, daß Komposition auch ein individuell verschiedener Vorgang ist, daß es auch sinnvoll sein kann, bestehende Regeln und Vorschriften zu brechen, um etwas Neues zu erhalten.

Es ist deshalb vielleicht kein Wunder, daß die ersten Versuche, selbst Kunstmusik zu komponieren, häufig an barocken Vorbildern festhalten: die „Rezeptur“ für eine Fuge findet man in jedem Musik-Schulbuch, es ist etwas Handwerkliches. Emerson hat zwei Fugen aufgenommen: in der *Five Bridges Suite* gibt es die *High Level Fugue*, auf der LP *Trilogy* die *Fugue*.⁸³ Es handelt sich dabei um eine Komposition, die in ein längeres Stück mit dem Titel *The Endless Enigma* eingebettet ist. Obwohl nur mit *Fugue* überschrieben, handelt es sich um einen dreiteiligen Einschub: 1. *Introduction*, 2. *Prelude*, 3. *Fugue*. Die *Introduction* dient der Überleitung von *The Endless Enigma Part One*, sie löst den von Gesang, Synthesizer, Baßgitarre und Drums bestimmten Teil ab und führt in den vom Klavier dominierten Teil über. Das *Prelude* enthält bereits Anklänge an das Thema der *Fugue*, ist aber nicht kontrapunktisch gesetzt.

Die eigentliche Fuge ist dreistimmig: Der Dux eröffnet auftaktig auf dem Klavier in der Tonika-Tonart C-Dur, in Takt vier beginnt ebenfalls auftaktig der erste Comes in der Dominant-Tonart G-Dur, in Takt zehn der zweite Comes wiederum auftaktig in der Mediant-Tonart A-Dur; der zweite Comes wird von der Baßgitarre gespielt. Synoptisch zusammengestellt zeigt sich die Kürze des Themas:



Identisch sind nur der jeweils erste Takt. Während der erste Comes noch über zwei Takte lang dem Dux entspricht, weicht der zweite Comes schon nach einem Takt vom Dux ab. Die Themen treten im Verlauf der Komposition nicht noch einmal auf, wenn auch der gesamte Gestus der Komposition erhalten bleibt, sieht man einmal von einigen unvermittelt auftretenden Akkorden ab. Bei Fugue handelt es sich also nicht um eine Fuge beispielsweise im Sinne der Fugen des *Wohltemperierten Claviers*, sondern um ein Fugato.

Auf Nachahmungen überkommener Formen der Kunstmusik stößt man in der Rockmusik immer wieder, aber meistens handelt es sich dabei um die Integration derartiger Teile in Rocksongs. Nors S. Josephson weist in seinem Aufsatz „Bach Meets Liszt: Traditional Formal Structures and Performance Practices in Progressive Rock“ auf einige Beispiele dieser Art hin, etwa auf englischen Madrigal-Gesangsstil bei den BEATLES (*Nowhere Man*), bei QUEEN - die derartige Gesangspassagen mittels zahlreicher Überspielungen erreichten - oder bei GENTLE GIANT.⁸⁴ Gerade die Musik von GENTLE GIANT, die sich kompetent vieler Quellen bedient, wäre eine eigene Untersuchung wert. In *Knots* beispielsweise kombinieren die Musiker den schon angesprochenen Madrigal-Gesang mit Free-Jazz-Passagen.

Doch haben die Band GENTLE GIANT wie auch der Organist Jon Lord oder Joe Jackson mit ihren orchestralen Werken niemals die Rockmusik gänzlich verlassen; das Rock-Instrumentarium ist immer Bestandteil ihrer Orchester-Werke. Musiker, die wirklich als Komponisten der Kunstmusik anerkannt werden wollten und wollen, gibt es nur zwei: Paul McCartney und Frank Zappa.

Bei Frank Zappa wurde der Wille, zu den Komponisten der Neuen Musik gezählt zu werden, zur fixen Idee. Bereits für den Film „200 Motels“ hatte er seine Band MOTHERS OF INVENTION mit einem Orchester zusammen spielen lassen, einige Alben - *Studio Tan* und *Orchestral Favorites* - enthielten Instrumentalmusik für kleine und größere Orchester.⁸⁵ Doch waren diese Platten lediglich als Erfüllung des bei Warner Bros. auslaufenden Plattenvertrages veröffentlicht worden. Als das Vermächtnis Zappas muß seine Platte *The Yellow Shark*, die er 1992 mit dem deutschen Ensemble Modern einspielte, angesehen werden.⁸⁶

Die Zusammenarbeit hatte aber schon im Jahr zuvor begonnen. Die Musiker des Ensemble Modern waren zu Zappa nach Los Angeles gefahren. Zappa ließ jeden Musiker sein Instrument spielen und samplete den gesamten Tonumfang in seinem Synclavier-Musik-Computer. Mit diesem Material als Grundlage begann Zappa zu komponieren und ließ seinen Computer die fertigen Partituren ausdrucken. Diese Kompositionen bilden aber nur einen Teil der auf *The Yellow Shark* gesammelten Stücke; bei dem zweiten Teil handelt es sich um ältere Zappa-Kompositionen, die für das Ensemble Modern arrangiert wurden. Es handelt sich dabei beispielsweise um die Songs *Be-Bop Tango*, *Pound For A Brown*, *The Girl In The Magnesium Dress*, *G-Spot Tornado* und *Dog/Meat*, das aus *Dog Breath* und *Uncle Meat* zusammengesetzt wurde, also aus älteren Kompositionen.

Ali Askin, der an der Produktion von *The Yellow Shark* beteiligt war, versuchte Zappas ästhetisches Denken zu charakterisieren:

I think Frank's music is unique in this way: I don't know of any composer who is mixing or switching between all those influences and musical dialects he uses. Somehow he managed to work with these many, many influences since the very beginning in his musical career. And I think for many composers this would be a really big danger, to get lost in all these influences. I could compare him, in that regard, to somebody like Stravinsky. He is also influenced very much by european composers, but he doesn't care about what comes after what. He uses >>Louie Louie<< progression and goes straight into a cluster which could be written by Ligeti, and he doesn't care, as long as it sounds good. There is no >>theory<< about what could be used, like >>could I use a C-major chord in this 12-tone-context<<, or something like

*that. The last judge is his ear. This fresh way to work with all those colors and textures, I think is striking.*⁸⁷

Entscheidend für Zappas Musik auf *The Yellow Shark* ist eben das, was für jeden Rock- und Jazzmusiker entscheidend ist: Es muß gut klingen. Wobei mit dem Wort „klingen“ hier nicht nur das gemeint ist, was „Klang“ in der europäischen Kunstmusik ist und sich im Grunde genommen auf das Verhältnis der Obertönen zueinander und im orchestralen Spektrum bezieht. Es geht um mehr: die komplette Klanggestaltung, die in der Rockmusik nicht nur Instrumentation, Spielweisen und Steuerung des Lautstärkeverhältnisses der Instrumentengruppen untereinander bedeutet, sondern auch Fragen der Aufnahmetechnik und der Nachbehandlung des aufgenommenen Materials. Niemand wüßte das besser als Frank Zappa, dessen eigentliche Stärke in eben dieser Arbeit liegt. So wurde das *Yellow-Shark*-Projekt unter den Maßstäben von Rockmusik durchgeführt: Jedes Instrument wurde separat aufgenommen und in einem durch eine sechskanalige Verstärkeranlage gebildeten Raum verteilt. Jeder Musiker hatte seinen eigenen Monitorlautsprecher. Zappa und seine Mitarbeiter übernahmen die Aussteuerung und Gestaltung der Lautstärke- und Klangverhältnisse.

The Yellow Shark zeigt Zappa als einfallsreichen Epigonen. So wie Askin in seiner Anmerkung in wenigen Zeilen die Namen Strawinsky und Ligeti fallen läßt, nennt das Beiheft zur CD noch diverse andere Namen zeitgenössischer Komponisten. Zappa knüpft an seine Erfahrungen als Rock-Komponist an, er betont das rhythmische Element, verkürzt formale Abschnitte zu Bruchstücken, die er dann aufs Neue zusammensetzt. Hinter den zahllosen Einflüssen, denen Zappa nachgeht, wird indes nicht deutlich, was Zappas eigene Aussage ist - es bleibt bei einem geistreichen Spiel mit Musik über Musik.⁸⁸ In diesem Punkt treffen sich Strawinsky und Zappa tatsächlich.

Von gänzlich anderer Art ist die Musik Paul McCartneys. McCartney war zwar schon in den sechziger Jahren ein eifriger Konzertsänger, doch seine Ambitionen in der Kunstmusik konnte er damals wohl mit Hilfe des Produzenten George Martin befriedigen; *Yesterday* war weitgehend ein Alleingang von McCartney und Martin. Verstärkt erwachte sein Interesse an der Kunstmusik erst in den neunziger Jahren wieder. 1991 wurde sein *Liverpool Oratorio* aufgeführt, 1997 seine Komposition *Standing Stone*,

das man vielleicht als Symphonische Dichtung bezeichnen könnte.⁸⁹ So wie die Kompositionen Zappas vor allem in der amerikanischen Neuen Musik beheimatet sind, so lassen sich aus McCartneys Musik die englischen Komponisten Elgar, Vaughn Williams, Holst und andere denken. 1999 erschien eine weitere Compact Disc mit Kompositionen McCartneys, dieses Mal sogar unter dem EMI-Klassik-Label.⁹⁰ *Working Classical* ist eine Sammlung von „Orchestral and chamber music“ - so der Untertitel. Es handelte sich um drei ausgedehnte Orchesterstücke - vom London Symphony Orchestra interpretiert - und um eine Anzahl älterer und jüngerer, bereits in Rock-Fassungen veröffentlichten Songs, die von verschiedenen Arrangeuren für das Lom Mar Quartet eingerichtet wurden; McCartney lieferte also vor allem die Melodien.

Mit Melodien löst McCartney beinahe jedes kompositorische Problem. Als Rockmusiker gehört er zu der Handvoll stilbildender Bassisten, er ist ein hervorragender Sänger; als genial muß man aber seine Gabe nennen, jederzeit Melodien erfinden zu können. So ist auch seine Kompositionweise von diesem Talent bestimmt: Melodien werden aneinandergereiht, es gibt keine Verarbeitung, keine Umdeutung, keine Reduktion, kein Spiel mit Themen und Motiven aus den Themen. Stets treten an die Stelle von Auseinandersetzung mit dem gewählten Material neue Melodien. So wirken die längeren Werke stets überladen und gleichzeitig unbefriedigend. Plausibler stellen sich die Arrangements der Rocksongs dar, denn in der Präsentation durch das kleine Streichquartett werden die Klanggewichte verschoben. Das perkussive Element der Rocksongs tritt völlig in den Hintergrund, während die Melodien eine Aufwertung erfahren. Es sind hübsche, gefällige Miniaturen. Die Veröffentlichung dieser Platte sollte auch vor dem Hintergrund gesehen werden, daß vor allem in Großbritannien Rocksongs von beispielsweise QUEEN, DEEP PURPLE oder GENESIS gegen Ende der neunziger in Arrangements für Orchester sich größter Beliebtheit beim Publikum erfreuten.

Bei Paul McCartney ist allerdings auch ein erheblicher Mangel an Selbstkritik zu erkennen. Als das deutsche Nachrichtenmagazin *Der Spiegel* den Musiker anlässlich der Veröffentlichung von *Standing Stone* interviewte, stellten die Journalisten auch die Frage, ob er Beethoven Konkurrenz machen wolle.

Absolut. Warum nicht? In ein oder zwei Jahrhunderten wird man die BEATLES genauso einschätzen wie heute Beethoven oder Mozart. Ich glaube, es gibt keine Statusunterschiede zwischen großen Komponisten. Das mag arrogant klingen, aber man kommt zu nichts, wenn man nicht an sich glaubt.⁹¹

Auf das Publikum nimmt Declan MacManus, der als Elvis Costello eine höchst erfolgreiche Karriere als Rockmusiker aufzuweisen hat, weniger Rücksicht. 1993 veröffentlichte er mit dem in London beheimateten Brodsky Quartet ein Compact Disc mit dem Titel The Julia Letters.⁹² Die Musik ist die Vertonung eine Reihe von fiktiven Briefen. Die Idee dazu kam Costello, als er in einer Zeitungsnotiz von einem Universitätsprofessor las, der jahrelang Briefe an Julia Capulet geschrieben hatte, einer imaginären Frau. Costello faszinierte die Idee, was in diesen Briefen und in den Antworten gestanden haben könnte und verfaßte die Briefe. Zur gleichen Zeit hatte er sich mit den Musikern des Brodsky Quartets, deren Konzerte er häufig besuchte, angefreundet. Im Gespräch nahmen die vier Musiker die Idee einer Vertonung dieser Briefe auf. Die kurzen song-artigen Stücke entstanden nicht anders, wie Rockstücke in einer Rockband entstehen: Jeder der Musiker war an der Komposition wie auch an dem Text dieses oder jenes Songs beteiligt.

Die insgesamt 20 Kompositionen sind von unterschiedlicher Art. Es gibt zwar Anklänge an bekannte Kompositionen für Streichquartette - so an Haydns, Bartóks und Schostakowitschs Werke -, doch ebenso an Kaffeehaus-Musik und selbst Elemente der Music Hall fehlen nicht. Doch ist die Besetzung - Gesang und Streichquartett -, so einzigartig, daß alle diese Kompositionen ihre Eigenständigkeit bewahren. Es ist fraglich, ob es sich um Rockmusik handelt: Die Klangwelt des Streichquartetts gehört in die Kunstmusik, die Musizierhaltung des Brodsky-Quartetts ist die von Kunstmusikern. Es ebenso fraglich, ob es sich um Kunstmusik handelt: Der Gesang ist der eines Rockmusikers, die Kompositionen sind im Musikerverband wie in einer Rockband zustande gekommen. Costello mochte sich nicht auf die Diskussion einlassen. In den sehr ausführlichen Liner-Notes zur CD schrieb er:

We wanted the under-used combination of voice and string quartet, but were anxious to avoid that junkyard named „Cross-Over“. This is no more my stab at „classical music“ than it is the Brodsky Quaret's first rock and roll album. It does, however, employ the music which we believe touches whichever part of the being that you care to mention. It also conforms to, and occasionally upsets, the structures found in our respective disciplines and indiscipline!

¹ Der Begriff kam in den späten sechziger Jahren auf und wurde teilweise synonym mit dem Begriff „Underground“ verbunden; unter diesen Begriff fiel etwa die Musik der MOTHERS OF INVENTION. Während der späten siebziger Jahre wurde der Terminus nicht mehr gebraucht, tauchte aber in den achtziger Jahren vereinzelt wieder auf, etwa bei Bob Doerschuk. In den neunziger Jahren wurde die Bezeichnung wieder regelmäßig verwendet und auf Bands wie etwa DREAM THEATER - die eine Reihe Kompositionen von EMERSON, LAKE AND PALMER, YES, PINK FLOYD und KING CRIMSON im Programm haben - angepaßt. Siehe auch: Simon Reynolds: *Blissed Out - The Raptures Of Rock*, London 1990; Bob Doerschuk (Hg.): *Rock Keyboard*, New York 1985, Seite 46 ff.

² Simon Reynolds: a.a.o., S.

³ Etwa bei THE NICE: *War and Peace*, auf THE NICE: *The Thoughts of Emerlist Davjack* (GB 1967); bei EMERSON, LAKE AND PALMER: *Are You Ready Eddy?*, auf EMERSON, LAKE AND PALMER: *Tarkus* (GB 1971). Im Cover-Text zu THE NICE: *The Nice* (GB 1969) beruft Emerson sich auf den Blues.

⁴ Beispiele bietet etwa die LP *Falling Into Infinity*; DREAM THEATER: *Falling Into Infinity* (USA 1997)

⁵ THE BEE GEES: *Horizontal* (GB 1968); *Idea* (GB 1969); THE MOODY BLUES: *Days Of Future Past* (GB 1967)

⁶ Diese Entwicklung hielt bis in die neunziger Jahre an und fand ein vorläufiges Ende in speziellen Sound-Modulen, die - mit Hilfe der Sampling-Technik zustande gekommen - das komplette Instrumentarium eines Symphonieorchesters enthalten inklusive kompletten Ensembles, die von einer üblichen Midi-Tastatur aus „gespielt“ werden können. Derartige „Hybrid-Orchester“ können von ungeübten Hörern kaum als solche

identifiziert werden. Für Streichinstrumente kamen in den siebziger Jahren spezielle Tonabnehmer, etwa von Barcus Berry, auf.

⁷ Die britische Gruppe 10 CC bietet mit ihrem Song *Feel The Benefit* ein Beispiel: Auf der LP *Deceptive Bends* wurde dieser Song mit einem Orchester eingespielt, auf der Live-LP *Live And Let Live*, ebenfalls von 1977, mit Hilfe von Synthesizern. 10 CC: *Deceptive Bends* (GB 1977); *Live And Let Live* (GB 1977)

⁸ DEEP PURPLE: *The Book Of Taliesyn* (GB 1969); *Deep Purple* (GB 1969)

⁹ DEEP PURPLE: *In Rock* (GB 1970)

¹⁰ Jon Lord: *Gemini Suite* (GB 1972); *Windows* (GB 1974); *Sarabande* (GB 1976)

¹¹ Rockhörer nach ihren musikalischen Präferenzen befragt, benutzen immer wieder den Terminus „modern“ für Rockmusik. In diesem Zusammenhang bedeutet der Begriff nichts anderes als „neu“ im Sinne von „noch nicht da gewesen“. Moderne Musik als zeitgenössische Musik ist in aller Regel nicht gemeint. Siehe auch: Dieter Zimmerschied: *Beat-Background-Beethoven*, erschienen in der Schriftenreihe zur Musikpädagogik, Frankfurt/Main, Berlin, München 1971

¹² Edward L. Macan: *An Analytic Survey and Comparative Study of the Music of Ralph Vaughan Williams and Gustav Holst, c. 1910-1935*, Dissertation Claremont Graduate School 1991

¹³ Edward Macan: „The Spirit of Albion“ in twentieth-century English popular Music: Vaughan Williams, Holst and the progressive Rock Movement, in: *The Music Review* 1992

¹⁴ Edward Macan: a.a.o., S. 100

¹⁵ Edward Macan: a.a.o., S. 100

¹⁶ James Curtis: *Rock Eras 1954-1984*, Ohio 1987, S. 279, nach: Edward Macan: a.a.o., S. 103; natürlich hat auch andere englische Musik auf die britische Rockmusik Einfluß genommen, etwa die Musik der Music Halls und die britische Marschmusik, kenntlich beispielsweise an der Musik der BEATLES (*Honey Pie*, *Maxwell's Silverhammer*)

¹⁷ Namen zitiert nach: Edward Macan: a.a.o., S. 103; Mike Ratledge und Elton Dean verlegten sich nach ihrer Karriere bei Soft Machine auf die Komposition und Produktion von „esoterischer“ Musik.

¹⁸ Schallplatten-Beispiele siehe Diskographie

¹⁹ Edward Macan: a.a.o., S. 104

- ²⁰ EMERSON, LAKE AND PALMER: *Tarkus* (GB 1971)
- ²¹ Marc Honegger/Günther Massenkeil (Hg.): Das Große Lexikon der Musik, Freiburg 1981, Artikel Gustav Holst.
- ²² Siegfried Schmidt-Joos/Bary Graves/Bernward Halbscheffel: Das neue Rocklexikon, Reinbek 1998, Artikel EMERSON, LAKE AND PALMER
- ²³ Wie im 19. Jahrhundert Programm musiken die jeweilige zu zugrundeliegende Geschichte im Programmzettel beigegeben wurde, ist die adäquate Form des Programms für die Rockmusik eben der Comic. Es gibt aber auch Rock-Platten mit beigelegtem Heft, das die der Musik auf der Platte vorgegebene Geschichte enthält; siehe etwa: FRUUP: *The Prince of Heaven's Eyes* (GB 1974); die Geschichte um die Wanderschaft eines Prinzen stammt von Paul Charles. Charles produzierte auch die zweite Platte der Band, *Seven Secrets* (GB 1974), die sämtliche Thesen Macans stützt.
- ²⁴ Zusammen mit Greg Lake und dem Schlagzeuger Cozy Powell nahm Emerson 1988 *Mars, The Bringer Of War* auf; EMERSON, LAKE AND POWELL: *EMERSON, LAKE AND POWELL* (GB 1988)
- ²⁵ Edward Macan: a.a.o., S. 104
- ²⁶ Siehe auch: Bernward Halbscheffel: Rühreier, Hard Disc Recording und etwas Betrug. Der kreative Prozeß in der Rockmusik, in: Hanns-Werner Heister, Hans Hoachim Hinrichsen, Arne Langer, Susanne Oschmann: Semantische Inseln - Musikalisches Festland. Für Tibor Kneif zum 65. Geburtstag, Hamburg 1997, S. 186
- ²⁷ THE BEATLES: *THE BEATLES* (GB 1968)
- ²⁸ Schallplatten siehe Diskographie; siehe auch: Edward Macan: a.a.o., S. 120
- ²⁹ Von Jazz-Musikern wie Jazz-Kritikern wurde immer wieder bezweifelt, ob Brubeck ein Jazz-Pianist ist, fehle ihm doch der unabdingbare swing. Die Diskussion ist widersprüchlich und führte zu keinem Ergebnis; siehe auch: Joachim Ernst Berendt: Das Neue Jazzbuch, Frankfurt 1959, S. 167
- ³⁰ THE NICE: *THE NICE* (GB 1969)
- ³¹ Keith Emerson, in: Fachblatt Music Magazin Nr. 74, Köln 1979, S. 120
- ³² Simon Reynolds: a.a.o., S. 39
- ³³ EMERSON, LAKE AND PALMER: *EMERSON, LAKE AND PALMER* (GB 1971)
- ³⁴ Keith Emerson, in: Keyboards, Heft 6, Augsburg 1988, S. 22
- ³⁵ Edward Macan: a.a.o., S. 101 Fußnote 4

³⁶ Keith Emerson, in: Fachblatt Music Magazin Nr. 74, Köln 1979, S. 120

³⁷ YES: *Fragile* (GB 1983)

³⁸ Edward Macan: a.a.o., S. 100

³⁹ Allerdings nicht 1967; erst 1978 wurde *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band - With A Little Help From My Friends/A Day In The Life* ausgekoppelt. Die Single-Veröffentlichung zu der LP *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band* war *All You Need Is Love/Baby You're A Rich Man*.

⁴⁰ THE MOTHERS OF INVENTION: *Absolutely Free* (USA 1967); Zitat nach: Tibor Kneif: Sachlexikon Rockmusik, Reinbek 1986, Artikel Concept Album, S. 56

⁴¹ THE SMALL FACES: *Ogden's Nut Gone Flake* (GB 1968)

⁴² LOTHAR AND THE HAND PEOPLE: *LOTHAR AND THE HAND PEOPLE* (USA 1968)

⁴³ THE WHO: *Sell Out* (GB 1968)

⁴⁴ THE WHO: *Tommy* (GB 1969)

⁴⁵ Dörte Hartwich-Wiechell irrt, wenn sie meint, daß Townshend sich selbst überschätzte, als er eine Rock-Oper in Angriff nahm: er hatte keine herkömmliche Oper im Sinn. Auch war es keineswegs eine falsche Einschätzung des Marktes: das Feld „Oper“ war 1969 noch unbesetzt, es war also mindestens einen Versuch wert, zwischen alle den Suiten und Concerti anderer Rock-Gruppen für seine Single-Band einen Bereich einzunehmen. Was ihm auch gelang: *Tommy* wurde die bis dahin erfolgreichste Platte der Band (Platz 2 der LP-Charts in Großbritannien, die ausgekoppelte Single *Pinball Wizard* Platz 4 der Single-Charts); Dörte Hartwich-Wiechell: Pop-Musik - Analysen und Interpretationen, Köln 1974, S.

⁴⁶ THE WHO: *Quadrophenia* (GB 1973)

⁴⁷ Siehe auch: THE WHO: *Join Together* (GB 1990)

⁴⁸ THE PRETTY THINGS: *S. F. Sorrow* (GB 1968); THE FAMILY TREE: *Miss Butters* (USA 1968)

⁴⁹ Pete Townshend: *Horse's Neck*, London 1985; deutsch: Köln 1986

⁵⁰ Etwa die Bands SQUEEZE und BLUR.

⁵¹ Siehe: Siegfried Schmidt-Joos/Barry Graves/Bernward Halbscheffel: das neue rocklexikon, Reinbek 1998, Artikel Kinks, S. 496

- ⁵² FLOH DE COLOGNE: *Fließbandbabys Beat-Show* (D 1970); *Rockoper Profitgeier* (D 1971); *Lucky Streik* (D 1973); *Geyer-Symphonie* (D 1974); *Mumien-Kantate für Rockband* (D 1974); *Tilt* (D 1975)
- ⁵³ CHECKPOINT CHARLIE: *Frühling der Krüppel* (D 1978)
- ⁵⁴ SCHMETTERLINGE: *Proleten-Passion* (D o. J.)
- ⁵⁵ AMON DÜÜL II: *Made In Germany* (D 1975)
- ⁵⁶ THE ELECTRIC PRUNES: *Mass in F-Minor* (USA 1968); SPOOKY TOOTH with Pierre Henry: *Ceremony - An Electronic Mass* (GB 1969); EELA CRAIG: *Missa universalis* (D 1978)
- ⁵⁷ Dörte Hartwich-Wiechell: *Pop-Musik*, Köln 1974, S. 294
- ⁵⁸ Umgekehrt konnten die damals aufstrebenden Bands wie PINK FLOYD, GENESIS, YES und GENTLE GIANT dem Punk nichts entgegensetzen: Da ihnen der Weg zu einfacherer Musik durch die eigenen Geschichte verbaut war, konnten sie bestenfalls auf kürzere Songs ausweichen - sie scheiterten teilweise auch damit, wie etwa das Beispiel GENTLE GIANT zeigte.
- ⁵⁹ Der Begriff fand sich gehäuft in der deutschen Musikzeitschrift Sounds, doch taucht er immer wieder in den Plattenkritiken jeder beliebigen Zeitschrift auf. Jürgen Legath (Hg.): *Sounds - Platten 66-77*, 1827 Kritiken, Hamburg 1979
- ⁶⁰ THE BEATLES: *THE BEATLES* (GB 1968)
- ⁶¹ Etwa bei Bernd Alois Zimmermann und Luciano Berio.
- ⁶² Tibor Kneif: *Rockmusik - Ein Handbuch zum kritischen Verständnis*, Reinbek 1982, S. 174
- ⁶³ THE UNITED STATES OF AMERICA: *THE UNITED STATES OF AMERICA* (USA 1968)
- ⁶⁴ Tom Phillips: *UNITED STATES OF AMERICA*; zitiert nach: *Sounds Platten 66-77*. 1827 Kritiken, Hamburg 1979
- ⁶⁵ Es gibt in der einschlägigen Literatur keinen Hinweis auf dieses Instrument; es scheint sich um ein einzelnes Exemplar zu handeln.
- ⁶⁶ Es gibt zwar keine direkten Hinweise von Rockmusikern, daß sie sich von der Musik dieses Films beeinflusst fühlten, doch genießt Sala - und mit ihm sein Instrument - großes Ansehen unter Musikern, die sich mit elektronischer Musik beschäftigen.
- ⁶⁷ BEAVER AND KRAUSE: *In A Wild Sanctuary* (USA 1970)
- ⁶⁸ BEAVER AND KRAUSE: *Gandharva* (USA 1971)

⁶⁹ Beaver und Krause hatten schon 1968 eine Kasette mit zwei LP veröffentlicht, mit der sie die Grundzüge der Arbeit mit einem Synthesizer vorstellten. Ein einführendes Beiheft unterstützte die didaktische Absicht. Der Eindruck, daß die beiden Musiker ihre eigenes Lernen auf diese Weise gekonnt zu Geld machen, läßt sich nicht ganz verwischen; die späteren Aufnahmen zeigen, daß sie das Lernen früh eingestellt hatten.

⁷⁰ TONTO'S EXPANDING HEAD BAND: *Zero Time* (USA 1971)

⁷¹ Bernd Rolf: TONTO'S EXPANDING HEAD BAND; Plattenkritik in *Sounds*, zitiert nach: *Sounds - Platten 66-77.1827 Kritiken*, Hamburg 1979

⁷² Edgar Froese, in: *Keyboards*, Juli 1989, S. 19

⁷³ Edgar Froese: a.a.o., S. 19

⁷⁴ Chris Franke in: *Keyboards*, Februar 1985, S. 12

⁷⁵ Siehe auch: Tibor Kneif: *Rockmusik - Ein Handbuch zum kritischen Verständnis*, Reinbek 1982, S. 32 ff.

⁷⁶ Tibor Kneif: a.a.o., S. 174

⁷⁷ Chris Cutler, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, Heft 6, 1998, S. 20

⁷⁸ Dagmar Krause war Mitglied der deutschen Gruppe THE CITY PREACHERS, bevor sie nach England ging.

⁷⁹ HENRY COW: *Legend* (GB 1973); *Unrest* (GB 1974); *Western Culture* (GB 1979); mit SLAPP HAPPY: *In Praise Of Learning* (GB 1975)

⁸⁰ EGG: *The Civil Surface* (GB 1974)

⁸¹ Fred Frith: *Solos* (GB 1974); *Solos 2* (GB 1976); *Solos 3* (GB 1979); *With Friends Like This* (GB 1979); *Gravity* (GB 1980)

⁸² Keith Emerson im Interview mit Dominic Milano, in: *Fachblatt Music Magazin*, Mai 1979, S. 120

⁸³ THE NICE: *Five Bridges* (GB 1970); EMERSON, LAKE AND PALMER: *Trilogy* (GB 1973)

⁸⁴ Nors S. Josephson; *Bach Meets Liszt: Traditional Formal Structures and Performance Practices in Progressive Rock*, *The Musical Quarterly* 1/1992, S. 67

⁸⁵ Frank Zappa: *Studio Tan* (USA 1978); *Orchestral Favorites* (USA 1979)

⁸⁶ Frank Zappa: *The Yellow Shark* (USA 1993)

⁸⁷ Zitat aus dem Beiheft zu *The Yellow Shark*

⁸⁸ Zur Faktur der Musik Zappas kann ohne Kenntnis der Partituren, die nicht greifbar sind, nichts weiter gesagt werden.

⁸⁹ Paul McCartney: *Liverpool Oratorio* (GB 1991); *Standing Stone* (GB 1997)

⁹⁰ Paul McCartney: *Working Classical* (GB 1999)

⁹¹ Zitiert nach: Siegfried Schmidt-Joos/Barry Graves/Bernward Halbscheffel: *das neue rock lexikon*, Reinbek 1998, S. 587

⁹² Elvis Costello/The Brodsky Quartet: *The Julia Letters* (GB 1993)