

***Rock
the Future***

***Progressive Rock
gestern - heute - morgen***

Jörg Rhiemeier

Jörg Rhiemeier

Rock the Future

Progressive Rock - gestern, heute, morgen

© 2025 Jörg Rhiemeier
Kontakt:
Nußbergstraße 2, 38102 Braunschweig

Inhaltsverzeichnis

Vorwort.....	11
Warum ich dieses Buch geschrieben habe.....	11
Wie ich zum Progressive Rock kam.....	13
Teil 1: Was Progressive Rock ist.....	19
Kapitel 1: Definition: Was ist Progressive Rock?.....	21
Definition von Rockmusik.....	23
Was ist „progressiv“?.....	28
Definition von Progressive Rock.....	30
Weitere Definitionsansätze.....	36
Synonyme.....	39
Andere Verwendungen.....	41
Progressive Rock und Avantgarde.....	42
Das Yin und Yang des anspruchsvollen Rock.....	45
Kapitel 2: Die musikalische Struktur des Progressive Rock.....	49
Musikalische Formen.....	49
Vertikale Struktur.....	53
Tonalität.....	54
Harmonik.....	55
Rhythmik.....	57
Dynamik.....	58
Notation.....	59
Sound.....	60
Kapitel 3: Die Instrumente des Progressive Rock.....	63
Die Singstimme.....	63
Die elektrische Gitarre.....	65
Die akustische Gitarre.....	69
Die Bassgitarre.....	70
Weitere Instrumente der Gitarrenfamilie.....	71
Die Tasteninstrumente (Keyboards).....	73
Das Schlagzeug (Drumkit).....	87
Weitere Schlaginstrumente (Percussion).....	89
Blasinstrumente.....	90
Streichinstrumente.....	93
Das Tonstudio.....	95
Bühnentechnik.....	96
Kapitel 4: Die Stile des Progressive Rock.....	100

Stilkunde Teil 1: Stile des Kern-Genres.....	101
Proto-Prog.....	101
Klassischer Progressive Rock.....	102
Canterbury Sound.....	103
Neoprogram.....	103
Heavy Prog.....	103
Retroprog.....	104
Progressive Metal.....	105
Deep Prog.....	106
Epic Prog.....	106
Cinematic Prog.....	106
Green Prog.....	107
Stilkunde Teil 2: Randbereiche.....	107
Slipstream Prog.....	107
Psychedelic Rock.....	108
Space Rock.....	108
Jazzrock / Fusion Music.....	109
Avantgarde-Rock (Avant-Prog).....	110
Krautrock.....	111
Elektronische Rockmusik.....	117
Artpop.....	118
New Age.....	119
Postrock, New Artrock, Nu Prog, Post-Prog.....	119
Epic, Symphonic und Power Metal.....	120
Technical Extreme Metal.....	121
Kapitel 5: Einflussquellen.....	125
Klassische Musik.....	125
Alte Musik.....	129
Jazz.....	130
Neue Musik.....	133
Minimalismus und „Neue Einfachheit“.....	137
Volksmusik (Folk Music).....	138
Außereuropäische Musik („Weltmusik“.....)	139
Hardrock und Heavy Metal.....	140
New Wave.....	141
Alternative Rock.....	142
Kapitel 6: Weitere Aspekte.....	145
Texte und Konzepte.....	145
Bandnamen und Titel.....	147

Cover Art.....	148
Bühnenshows.....	150
Filme und Videoclips.....	151
Drogen?.....	151
Markt und Publikum.....	153
„Rasse“, soziale Schicht und Gender.....	159
Kritik.....	161
Ist Progressive Rock U- oder E-Musik?.....	162
Teil 2: Geschichte.....	167
Kapitel 7: Vorgeschichte - Vom Blues zu den Beatles.....	169
Der Blues.....	169
Rhythm & Blues.....	172
Rock'n'Roll.....	173
British Beat.....	175
Das Folk Revival und der Folk-Rock.....	177
Kapitel 8: Die Entstehung des Progressive Rock.....	181
Die Suche nach einer anspruchsvollen zeitgenössischen populären Musik.....	181
Die kreative Explosion der späten 60er Jahre.....	183
Die Gegenkultur.....	184
Proto-Progressive Rock.....	187
Warum gerade England?.....	188
Kapitel 9: Die klassische Ära.....	193
Die „Big Six“ und andere klassische englische Bands.....	193
Die Canterbury-Szene und der frühe Avantgarde-Rock.....	201
Internationaler Progressive Rock der 70er Jahre.....	202
Nordamerika.....	203
Australien und Neuseeland.....	204
Westeuropa.....	204
Skandinavien.....	205
Bundesrepublik Deutschland.....	205
Österreich, Schweiz, Benelux.....	208
Frankreich.....	208
Italien.....	210
Japan.....	211
Der „Rest“ der Welt.....	213
Osteuropa.....	213
Spanien, Portugal, Griechenland.....	217
Lateinamerika.....	217

AOR und Slipstream Prog.....	218
Kapitel 10: Die späten 70er Jahre.....	221
Nach dem Zenit.....	221
Die Punk-Revolution.....	224
Das Ende?.....	225
Rock in Opposition.....	226
Kapitel 11: Die 80er Jahre.....	229
Neoprogram.....	229
Progressive Metal.....	231
Kapitel 12: Die 90er Jahre.....	233
Die Blütezeit des Progressive Metal und die Anfänge des Epic Prog.....	233
Retroprog.....	234
Die weitere Entwicklung des Neoprogram zum Deep Prog.....	236
Kapitel 13: Das 21. Jahrhundert.....	239
Deep Prog.....	241
Cinematic Prog.....	241
Epic Prog.....	242
Neoprogram, Progressive Metal und Retroprog ab 2000.....	242
Green Prog.....	243
Die Zukunft des Progressive Rock.....	243
Teil 3: Die wichtigsten Progressive-Rock-Bands.....	247
Kapitel 14: Progressive Rock nach dem Alphabet.....	249
Ange.....	249
Arena.....	251
Ayreon.....	252
Banco del Mutuo Soccorso.....	255
Camel.....	257
Caravan.....	259
Dream Theater.....	261
Ekseption.....	265
Electra.....	266
Eloy.....	268
Emerson, Lake & Palmer.....	270
Far East Family Band.....	274
Fates Warning.....	275
The Flower Kings.....	277
Focus.....	279
Genesis.....	281

Gentle Giant.....	283
Grobschnitt.....	285
Hoelderlin.....	287
Iona.....	288
IQ.....	289
Jethro Tull.....	291
Kansas.....	293
King Crimson.....	296
Lazuli.....	298
Lift.....	300
Magma.....	301
Marillion.....	303
The Moody Blues.....	305
The Nice.....	306
Novalis.....	308
Mike Oldfield.....	309
Omega.....	309
Pain of Salvation.....	312
Pallas.....	313
Pendragon.....	315
Pink Floyd.....	317
Porcupine Tree / Steven Wilson.....	323
Premiata Forneria Marconi.....	325
Procol Harum.....	327
Queensrÿche.....	328
RPWL.....	330
Rush.....	332
Saga.....	334
SBB.....	336
Soft Machine.....	337
Spock's Beard.....	339
Stern-Combo Meißen.....	341
Styx.....	342
Symphony X.....	344
Transatlantic.....	346
Unitopia / United Progressive Fraternity.....	348
Vanden Plas.....	349
Van der Graaf Generator.....	350
Yes.....	353

Dank.....	360
Bildnachweis.....	360
Anhang.....	361
Literatur.....	363

Vorwort

Warum ich dieses Buch geschrieben habe

Geht man heute in eine gut sortierte Buchhandlung oder in eine öffentliche Bibliothek und sieht sich in der Musikabteilung um, wird man viele Bücher über die verschiedensten Richtungen der populären Musik finden: Punk, Heavy Metal, Hip-Hop, Techno, und andere. Aber es ist ziemlich wahrscheinlich, dass man außer einer oder zwei Pink-Floyd-Biographien nichts zum Thema Progressive Rock finden kann. Auf dem deutschen Buchmarkt klafft hier eine Lücke. Von manchen Autoren wird Progressive Rock geflissentlich ignoriert, so etwa von Jens Balzer in seinem Buch *Das entfesselte Jahrzehnt*¹. Sein Kollege Ernst Hofacker widmet ihm in seinem Buch *Die 70er* nur zwei Seiten² - immerhin etwas, obgleich etwa Glamrock oder Hip-Hop ihm jeweils ein etwa zwanzigseitiges Kapitel wert sind. Das Buch, das ich gerne über Progressive Rock lesen würde, war offenbar noch nicht geschrieben – also beschloss ich, es selbst zu schreiben.

Ich kenne drei gute englischsprachige Bücher über Progressive Rock, deren Lektüre ich jedem, der mehr über diese Musikrichtung erfahren will, ans Herz legen kann. Es sind dies *The Music is all that matters* von Paul Stump³, *Rocking the Classics* von Edward Macan⁴, und *Listening to the Future* von Bill Martin⁵. Alle drei, abgesehen davon, dass sie noch nicht für den deutschen Buchmarkt übersetzt worden sind, haben aber einen Mangel: sie behandeln praktisch ausschließlich den englischen klassischen Progressive Rock der späten 60er und frühen 70er Jahre, während

1 Balzer 2019.

2 Hofacker 2020:69-70.

3 Stump 1998.

4 Macan 1997.

5 Martin 1998.

Progressive Rock aus späteren Zeiten und anderen Ländern nur gestreift wird.

In deutscher Sprache sind neben einer Diplomarbeit von Andreas Hinners⁶ drei Bücher von Bernward Halbscheffel erschienen. *Rock barock*⁷ behandelt die Einflüsse klassisch-romantischer Kunstmusik auf die Rockmusik. Das *Lexikon Progressive Rock*⁸ ist ein nützliches Nachschlagewerk, wenn auch mit einer Stichwortauswahl, die bisweilen Fragen aufwirft – so fehlen dort einige durchaus bedeutende Bands. Das Buch *Progressive Rock: Die ernste Musik der Popmusik*⁹ zeugt von umfassendem Wissen und ist von daher durchaus lesenswert, ist aber unverkennbar von der Warte der akademischen Musikwissenschaft geschrieben. Es legt den Maßstab der zeitgenössischen Kunstmusik an und betrachtet den Progressive Rock etwas „von oben herab“, mit dem Fazit „Progressive Rock ist nicht progressiv“. Ferner behandelt es wie die weiter oben genannten englischsprachigen Bücher fast nur den klassischen englischen Progressive Rock. Zwar gibt es ein Kapitel „Prog nach Prog“, in dem es aber um Musik geht, die vielleicht im Wortsinne progressiver Rock sein mag, aber überwiegend nicht in der Tradition des klassischen Progressive Rock steht. Auch steht für Halbscheffel der Aspekt der Einflüsse klassischer Musik im Mittelpunkt, ja er definiert Progressive Rock im Wesentlichen als Rock mit Klassik-Einflüssen, was diesen Aspekt überbetont und andere ebenso wichtige Merkmale des Progressive Rock nicht gebührend würdigt. Alle drei Bände sind im Selbstverlag erschienen und nicht im Buchhandel, sondern nur vom Autor selbst erhältlich. Manche Bibliotheken führen sie jedoch. Erst während der Arbeit an diesem Buch erschien das Buch *Progressive Rock: Pomp, Bombast und tausend Takte* von David Weigel¹⁰ 2018 auf Deutsch. Dieses Buch ist im Original auf Englisch geschrieben und geht mit den Entwicklungen nach

6 Hinners 2005.

7 Halbscheffel 2001.

8 Halbscheffel 2009.

9 Halbscheffel 2012.

10 Weigel 2018.

dem Ende der klassischen Ära ebenfalls stiefmütterlich um; des weiteren liegt der Schwerpunkt auf Interviews und Anekdoten aus der Geschichte des Progressive Rock.

Darüber hinaus ist die Artikelserie *Die Geschichte des Progressive Rock* zu erwähnen, die von Mai 2011 bis Oktober 2012 in der Musikzeitschrift *Eclipsed* erschien. Im Unterschied zu den oben genannten Publikationen kommen hier auch der internationale Progressive Rock und der Progressive Rock nach 1975 zu ihrem Recht. Ansonsten ist man auf das Internet angewiesen, wo es mit der *Gibraltar Encyclopedia of Progressive Rock*¹¹, den *ProgArchives*¹², den *Babyblauen Seiten*¹³ und anderen mehrere Nachschlagewerke zum Progressive Rock gibt, das letztgenannte sogar in deutscher Sprache. Auch die *Wikipedia* (die deutsche und die englische) enthält gute Artikel zum Stichwort „Progressive Rock“¹⁴ und zu zahlreichen Bands.

Alle oben genannten Publikationen und noch einige weitere (siehe Literaturverzeichnis) waren wichtige Quellen für das vorliegende Buch. Dabei war mir *Das Jazzbuch* von Joachim Ernst Berendt und Günther Huesmann¹⁵ zu einem gewissen Grad ein Vorbild. Es geht mir aber nicht darum, eine erschöpfende, enzyklopädische Darstellung des Phänomens Progressive Rock zu liefern; das könnte ich gar nicht leisten. Ich bin kein Musikwissenschaftler, Musikhistoriker oder Musikjournalist, sondern nur ein *Musikliebhaber*, der mit diesem Buch den Leser auf eine Musikrichtung neugierig machen will, die es meiner Meinung nach verdient hat, mehr Beachtung zu finden.

Wie ich zum Progressive Rock kam

Wie kommt jemand wie ich, dessen Jugendzeit in die, was Progressive Rock anbetrifft, „dunklen“ 80er Jahre fiel, zum Progressive Rock? In

11 Gibraltar o. J.

12 ProgArchives o. J.

13 Babyblaue Seiten o. J.

14 Wikipedia (dt.): Stichwort Progressive Rock, Zugriff 29. 04. 2021.

15 Berendt/Huesmann 2005.

der klassischen Ära war ich noch viel zu jung, um diesbezüglich geprägt zu werden; und als ich alt genug war, um „meine“ Musik zu finden, war von Progressive Rock kaum etwas zu hören. Aber ich fand Freunde, die mir den Weg zeigten. Doch erst einmal der Reihe nach.

Ich bin in einem typischen westdeutschen ländlichen Drei-Generationen-Haushalt aufgewachsen, in dem neben mir, meinem 1½ Jahre älteren Bruder, meinen Eltern und den Eltern meines Vaters noch ein unverheirateter jüngerer Bruder meines Vaters lebte, der nur 15 Jahre älter war als ich, dessen Zimmer gleich neben meinem lag, und der viel Rockmusik hörte – in einer Lautstärke, die in meinem Zimmer noch gut zu vernehmen war – und so lieferten die Rock-Größen der 70er Jahre (darunter auch Yes und King Crimson, wie ich später anhand der Plattensammlung meines Onkels feststellen konnte) den Soundtrack zu den Abenteuern meiner Lego-Raumschiffe.

Damals verstand ich aber noch nicht so recht, dass die Musik, die mein Onkel hörte, etwas ganz anderes war als das, was meine Mutter im Radio hörte oder was in der *ZDF-Hitparade* lief (obwohl ich fand, dass sie irgendwie besonders „dufte“ war, wie man damals zu sagen pflegte). Das wurde mir erst später klar. Meine erste bewusste Begegnung mit Progressive Rock (wenn auch nicht mit dieser Stilbezeichnung) fand dann in der 7. Klasse statt, als wir einen jungen, fortschrittlichen Musiklehrer hatten, der eine Unterrichtseinheit zum Thema „Original und Bearbeitung“ anhand der *Bilder einer Ausstellung* von Mussorgski machte. Dabei stellte er auch die Bearbeitung von Emerson, Lake & Palmer vor. Mich beeindruckte damals aber die Synthesizer-Fassung des Japaners Isao Tomita noch mehr als die Version von ELP, und so setzte ich die Platte auf meinen nächsten Weihnachtswunschzettel und bekam sie auch.

In den folgenden Jahren wechselte mein Musikgeschmack immer wieder, von Neuer Deutscher Welle zu Rap, Computermusik (an der ich mich selbst versuchte, bis das Audio-Interface meines Commodore 64 den Geist aufgab) und weiter – stark beeinflusst durch meinen Bruder – zu den Dire Straits und Pink Floyd, bis ich mit 17 Jahren meine subkul-

turelle Prägung erhielt. Das geschah nicht in meinem Heimatdorf, wo es im Wesentlichen nur zwei Sorten von Jugendlichen gab: die einen gingen brav und bieder zur Landjugend oder zur christlichen Jungeschar, die anderen machten mit ihren Mopeds die Straßen unsicher. Da war in der nahe gelegenen Kleinstadt Lemgo, wo ich auch zur Schule ging, schon mehr los: es gab Punks, Heavy Metaller, Waver (Vorläufer der Gothics), sowie Ökos, die ziemlich „fundi-mäßig“ drauf waren und keine elektrischen Gitarren vertrugen.

Doch auch das alles war nicht so recht nach meinem Geschmack, aber ich hatte ein paar Freunde, die ähnlich drauf waren wie ich, und so kochten wir – vier Jungs und zwei Mädels – unser eigenes subkulturelles Süppchen: wir waren „Froods“. Das war ein Ausdruck aus dem Kultroman *Per Anhalter durch die Galaxis* von Douglas Adams, und bedeutete so viel wie „Leute, die gut drauf sind“¹⁶. Einen ausgeprägten Dresscode hatten wir nicht, auch wenn es schon einigermaßen cool und lässig sein sollte. Oliver, unsere Zentralfigur, ein cooler und gut aussehender, aber auch netter, kreativer und humorvoller Typ, hatte die besten Klamotten, doch gelang es mir eines Tages, einen ziemlich spektakulären schwarzen Trenchcoat aufzutreiben, der in der kleinen Szene wie eine Bombe einschlug. (Ich besitze das Teil noch heute; es ist ein wichtiger Bestandteil meiner Bühnengarderobe.)

Aber Klamotten waren eh nicht so wichtig. Froud zu sein, bedeutete, geistreich und kreativ zu sein, eine linksliberale Einstellung zu kultivieren, sich nicht zu betrinken und keine Drogen zu nehmen, die Kunst von René Magritte, M. C. Escher und Roger Dean und den Humor von Douglas Adams und Monty Python zu mögen – und Progressive Rock zu hören. (Einige von uns hatten in der oben erwähnten Musikstunde gegessen und waren dadurch auf diese Musikrichtung aufmerksam geworden.) Freilich kannten wir außer den „Big Six“ sowie den damals aktuellen Rush und Marillion nicht viel. Es gab aber in unserer Stadt eine Nachwuchsband, die sich am Progressive Rock im Stil von Pink Floyd versuchte. Wirklich gut waren Charles Atlas – so ihr Name – nicht, aber sie

16 Adams 1996:21.

meinten es ernst, und wir glaubten an sie und ließen uns keinen ihrer Auftritte entgehen.

Nach dem Abitur 1989 trennten sich unsere Wege. So zog ich zum Studium in eine andere, größere Stadt (Braunschweig), wo ich bis heute wohne. Auch Charles Atlas ließen nichts mehr von sich hören. Wir hielten noch eine Zeitlang telefonisch Kontakt (E-Mail hatten wir ja noch nicht), aber dies schlief bald ein. Aber ich bin seither trotz aller Irrungen und Wirrungen meines Lebens im Grunde genommen Froot geblieben. Bald freilich erkannte ich, dass das, was ich an Progressive Rock kannte, nur die Spitze eines mächtigen Eisbergs war. Auf einem Rush-Konzert in Hannover 1992 wurden Handzettel eines niederländischen Progressive-Rock-Labels namens SI Music verteilt, denen nicht nur ein ganzes Dutzend mir bis dahin völlig unbekannter Bandnamen zu entnehmen war, sondern auch die Tourneedaten zweier englischer Bands namens Jadis und Shadowland – und sie kamen sogar nach Braunschweig, wohin ich 1989 gezogen war, um dort zu studieren. Natürlich ließ ich mir das nicht entgehen.

Als Student der Informatik hatte ich auch schon früh Zugang zum Internet, wo ich diverse Diskussionsgruppen und Websites zum Thema Progressive Rock fand. Unter anderem wurde ich dort in einer Diskussion in einer Rush-Newsgroup, welche anderen Bands für Rush-Fans von Interesse sein könnten, auf Dream Theater aufmerksam. Nach und nach erschloss ich mir immer größere Teile der Progressive-Rock-Welt, die sich als viel größer und vielfältiger erwies, als ich mir in meinen Lemgoer Froot-Jahren erträumt hatte. Noch heute mache ich immer neue Entdeckungen, und bin weit davon entfernt, alles zu kennen. Dieses Buch erhebt darum auch gar nicht den Anspruch, die ganze Wahrheit über Progressive Rock zu vermitteln, sondern spiegelt nur meine persönlichen Erfahrungen mit der – meiner Meinung nach – spannendsten Musik unserer Zeit wieder, und soll den Leser neugierig machen und zu eigenen Entdeckungsreisen animieren.

Heute beschränkt sich meine Leidenschaft für den Progressive Rock nicht mehr darauf, die Musik zu hören, mich darüber mit Freunden und

in Internet-Foren auszutauschen und darüber zu schreiben, sondern ich mache selbst unter dem Namen „Path of Vision“ Green Prog.

Braunschweig, im Mai 2025

Jörg Rhiemeier.

Teil 1: Was Progressive Rock ist

Kapitel 1: Definition: Was ist Progressive Rock?

„Progressive Rock“, kurz „Prog-Rock“ oder oft noch kürzer „Prog“ genannt – was ist das? Es ist, zumindest der Wortbedeutung nach, *Rockmusik*, die *progressiv* ist. Dabei stellt sich die Frage, was *Rockmusik* ist (und was nicht), und – schwieriger zu beantworten – was *progressiv* ist. „Progressiv“ hat viele Bedeutungen; auf Rockmusik, und damit auf Progressive Rock, lassen sich im Wesentlichen vier davon anwenden. *Erstens* kann „progressiv“ bedeuten, dass die Musik durch verschiedene Werkteile *fortschreitet*. *Zweitens* kann „progressiv“ im Sinne *künstlerischen* Fortschritts gemeint sein, also dass die traditionellen Grenzen des Rocksongs überwunden und der Rockmusik neue Ausdrucksweisen erschlossen werden. *Drittens* kann mit „progressiv“ gemeint sein, dass in der Musik und den Texten *politisch* oder *kulturell* fortschrittliche Ideen im Sinne von mehr Freiheit, Gerechtigkeit und ähnlichen menschlichen Werten zum Ausdruck kommen. *Viertens* kann sich „progressiv“ im Sinne *technologischen* Fortschritts etwa auf den Einsatz der jeweils neuesten Synthesizer, Aufnahmeverfahren und dergleichen mehr beziehen. Wie weiter unten erläutert werden soll, spielen für den Progressive Rock *alle vier* Aspekte des „Progressiven“ eine Rolle, wenn auch mit vom ersten zum vierten Aspekt hin abnehmender Bedeutung. Zumindest die klassischen Progressive-Rock-Bands waren von einem visionären Geist beseelt, der darauf gerichtet war, zum Aufbau einer besseren, humaneren Gesellschaft beizutragen und die Musik dieser Zukunftsgesellschaft zu erschaffen.

Ist nun jede Rockmusik, die in einem oder mehreren dieser Sinne „progressiv“ ist, „Progressive Rock“? Nicht ganz. „Progressive Rock“, wie er in diesem Buch verstanden werden soll, ist vielmehr eine konventionelle Bezeichnung für eine *bestimmte Strömung* in der Rockmusik, die sich in den späten 1960er Jahren in England ausbildete und in der linksintellektuellen Gegenkultur der damaligen Zeit verwurzelt ist. In jener Zeit begannen einige englische Rockgruppen wie Pink Floyd, Procol Harum oder Soft Machine, der Rockmusik neue künstlerische Ausdrucksformen

zu erschließen, dabei neue Technologien einzusetzen und progressive politisch-philosophische Ideen zum Ausdruck zu bringen.

Diese Art von Rockmusik wurde dann auch bald als „Progressive Rock“ etikettiert. Freilich wurde die Bezeichnung damals viel weiter gefasst, als heute üblich; so wurden etwa Künstler wie Jimi Hendrix oder die Grateful Dead als „progressiv“ bezeichnet, die heute nicht mehr zum Progressive Rock gezählt werden. Auch für den Krautrock, der gewissermaßen ein westdeutsches Pendant zum britischen Progressive Rock darstellt, sich dabei aber erheblich von letzterem unterscheidet, war die damals übliche Bezeichnung „progressive Musik“; mehr hierzu an anderer Stelle. Auch der musikalisch zumeist eher einfach gestrickte Politrock, den heute niemand mehr als „Progressive Rock“ einordnen würde, galt wegen seiner Textinhalte als „progressiv“.

Das, was wir heute als „Progressive Rock“ kennen, war nur ein Teilbereich davon, der damals meistens unter „Symphonic Rock“ oder „Art Rock“ lief. Überhaupt gibt es Rockmusik, die in der einen anderen Weise „progressiv“, aber kein „Progressive Rock“ ist, weil sie nicht zu diesem Traditionsstrom¹⁷ gehört. Als Beispiele seien hier etwa Velvet Underground oder die Residents genannt – die beide weit über das hinausgingen, was im eigentlichen Progressive Rock geschah. Umgekehrt gibt es Musik, die im Traditionsstrom des Progressive Rock steht, aber wenig Neues bringt, sondern einen bestehenden Progressive-Rock-Stil pflegt; dafür hat sich die etwas selbstwidersprüchlich wirkende Bezeichnung „Retroprog“ eingebürgert (aber es gibt ja auch eine Region, die sich „Ostwestfalen“ nennt – dort bin ich, nebenbei bemerkt, geboren und aufgewachsen: sie ist ganz einfach der östliche Teil eines größeren Gebiets namens *Westfalen*, das wiederum der westliche Teil eines noch größeren Etwas, nämlich des ehemaligen Stammesherzogtums Sachsen ist, dessen östlicher Teil demzufolge *Ostfalen* ist, eine Bezeichnung, die heute nicht mehr sehr gebräuchlich ist, aber derzeit eine Renaissance erlebt, und das Gebiet um die Städte Hannover, Hildesheim, Braunschweig und Göttingen bis Magdeburg bezeichnet).

17 Zum Begriff des „Traditionsstroms“ siehe Elflein 2010:15.

Die Grenzen dessen, was „Progressive Rock“ ist, sind aber unscharf und im Einzelfall schwer zu ziehen; so weisen Acts wie Frank Zappa oder Tool durchaus Beziehungen zum Progressive Rock im eigentlichen Sinne auf, obwohl sie in vieler Hinsicht ganz anders sind als „typische“ Progressive-Rock-Bands wie Yes oder Dream Theater. Wir haben es hier mit dem zu tun, was im Englischen als „blackbird problem“ bekannt ist. So wie im Englischen das Wort „blackbird“ nicht irgendeinen schwarzen Vogel (wie etwa einen Raben), sondern spezifisch die Amsel meint (die natürlich deshalb auf Englisch „blackbird“ heißt, weil sie eben ein schwarzer Vogel ist), bezeichnet „Progressive Rock“ nicht irgendwelche Rockmusik, die in irgendeinem Sinne progressiv ist, sondern eben Musik einer bestimmten Tradition. Diese Doppeldeutigkeit des Ausdrucks „Progressive Rock“ sowie die Länge desselben ist auch der Grund, warum die Kurzbezeichnung „Prog“ erfunden wurde. In diesem Kapitel soll geklärt werden, was mit „Progressive Rock“ nun gemeint ist.

Definition von Rockmusik

Um Progressive Rock zu definieren, ist es sinnvoll, sich erst einmal klar zu machen, was denn *Rockmusik* überhaupt ist. Dazu muss Rock insbesondere gegen Pop sowie andere „moderne“ Musikrichtungen wie Hip-Hop oder Techno abgegrenzt werden. Vorweg gesagt, ist das nicht ganz einfach¹⁸. Aber im Prinzip ist Rockmusik zunächst einmal Musik, die in der *Tradition des Blues*, genauer des *städtischen Blues* der Mitte des 20. Jahrhunderts steht, aber sich von anderen Formen von ursprungsgleicher Musik durch einen *Authentizitätsanspruch* unterscheidet, der sich in drei Kriterien zeigt.

Erstens ist Rockmusik *nicht primär kommerziell motiviert*. Natürlich haben die meisten Rockmusiker die Absicht, bekannt zu werden, und sind an guten Platten- und Kartenverkäufen interessiert. Aber ihrem Schaffen liegt eben nicht allein die Motivation zugrunde, mit der Musik möglichst viel Geld zu scheffeln. Die Rocksongs haben eine *Aussage*, die von den

¹⁸ Siehe auch den Definitionsansatz bei Wicke/Ziegenrucker/Ziegenrucker 2007:607ff.

Künstlern und nicht von der Industrie ausgeht. Diese mag in vielen Fällen banal sein; nicht jede Rockband hat wirklich den Anspruch, Kunst statt bloßer Unterhaltung zu machen. Vielen geht es einfach nur um den *Spaß* an der Musik, für sich selbst und für das Publikum. Es gibt aber viele Rocksongs, die eine substantielle und ernst gemeinte Aussage haben und nicht nur um des Geldes willen gemacht worden sind. In der Regel liegen Rocksongs *Empfindungen* seitens der Musiker und nicht bloß Marktanalysen zugrunde. Es geht hier jedem Rockmusiker nicht nur um Geld, sondern um *Credibility*, also um *Glaubwürdigkeit* beim Publikum.

Zweitens gilt die *Einheit von Autor und Interpret*. Rock ist Autorenmusik. Rockmusiker erarbeiten das von ihnen vorgetragene Material in der Regel selbst, was freilich Adaptionen fremden Materials nicht ausschließt. Selbst von einer Coverversion wird aber gewöhnlich eine eigenständige Interpretation erwartet; als besonders reizvoll gelten Übertragungen in eine andere Stilrichtung, wie z. B. eine Heavy-Metal-Version eines Beatles-Songs. (Eine Ausnahme stellen hier *Tributebands* dar, die eine möglichst detailgetreue Kopie der Musik und der Bühnenshow der – in der Regel nicht mehr existenten, oder „zu groß“ bzw. „zu teuer“ gewordenen – Originalband anstreben.) Im Gegensatz hierzu herrscht in der kommerziellen Popmusik die Trennung von Autor und Interpret vor, d. h. die Interpreten schreiben ihre Songs meist nicht selbst, sondern lassen sie von professionellen Autorenteamen verfassen (in denen dann oft auch noch die Rollen des Komponisten, des Arrangeurs und des Textautors getrennt sind). Nur wenige große, fest etablierte Popstars können es sich erlauben, ihre Songs selbst zu schreiben.

Drittens ist Rockmusik *handgemachte Musik*. Es werden ausschließlich oder zumindest klar überwiegend manuell gespielte Instrumente eingesetzt, wie hoch technisiert diese auch sein mögen. (Das Rockinstrument schlechthin ist natürlich die E-Gitarre, aber so seltsam es klingen mag, es gibt Rockmusik ohne sie, und zwar nicht nur im Unplugged-Segment, wo sie durch die akustische Gitarre „vertreten“ wird.) Viele Rockmusiker lehnen die Verwendung von Sequencern, Drumcomputern und anderen „Musikrobotern“, wie sie heutzutage in der kommerziellen Pop-Pro-

duktion, aber auch im Hip-Hop und in der elektronischen Musik verwendet werden, kategorisch ab, oder setzen sie nur zurückhaltend ein (obwohl ein Drumcomputer als luxuriöses Metronom zum Üben durchaus hilfreich sein kann (und meines Wissens auch dafür erfunden wurde) – aber er hat auf der Bühne und im Aufnahmestudio nach Meinung vieler Rockmusiker und Rockfans eben nichts zu suchen), oder setzen sie zumindest nur zurückhaltend ein. Die entscheidende Grenze verläuft hier nicht, wie manche Puristen meinen, zwischen *analog* und *digital*, auch nicht zwischen *akustisch* und *elektrisch*, sondern zwischen *manuell* und *automatisch*. Ob nun eine Taste bewirkt, dass ein Hammer gegen eine Saite schlägt, oder dass ein Mikroprozessor einen bestimmten Klang erzeugt, ist nebensächlich, solange man die Taste im richtigen Moment betätigen muss, um den gewünschten Ton zu bekommen. (Manche Rockfans sind zwar der Meinung, dass Tasteninstrumente grundsätzlich „pfui“ seien, weil man damit ganz leicht „auf Knopfdruck“ Töne abrufen könne, aber das ist mit Verlaub gesagt ein Irrglaube. Das Keyboardspiel ist nicht weniger anspruchsvoll als etwa das Gitarrenspiel, was virtuose Keyboardspieler wie Jon Lord (Deep Purple), Keith Emerson (Emerson, Lake & Palmer), Rick Wakeman (Yes) oder Jordan Rudess (Dream Theater) eindrucksvoll unter Beweis gestellt haben. Ich selbst spiele Keyboard, und sollte daher wissen, wovon ich rede.)

In diesen Punkten unterscheidet sich die Rockmusik nicht nur von der kommerziellen Popmusik, sondern auch von Musikrichtungen wie Hip-Hop, House und Techno, wo zwar die ersten beiden Punkte oft erfüllt sind, aber die Musik in der Regel nicht handgemacht ist. Natürlich ist es nicht immer leicht, diesen Authentizitätsanspruch in der Praxis durchzuhalten. Plattenfirmen und Konzertveranstalter sind an hohen Umsätzen und Gewinnen interessiert und verlangen den Künstlern regelmäßig Kompromisse ab. Auch die Musiker selbst sind in der Regel an gutem Absatz ihrer Musik interessiert. Auch ohne marxistische Überhöhung kann man hier ein Spannungsverhältnis zwischen den „werk tätigen“ Künstlern und den „kapitalistischen“ Verwertern der Musik feststellen. Es geht letzten Endes darum, dass die Musiker ein *Kunstwerk* schaffen,

das aber für die Musikindustrie lediglich ein *Produkt* ist – und das führt leicht zu Problemen.

Grundsätzlich sind hierbei Independent-Labels, die sich auf bestimmte Musikrichtungen spezialisieren, eher bereit, sich auf die künstlerischen Interessen der Musiker einzulassen, als die Major-Firmen, also die großen, zu mächtigen Medienkonzernen gehörigen Plattenfirmen, die rein kommerziell kalkulieren und mit wenig Aufwand möglichst hohe Gewinne zu generieren trachten (und für deren Mutterkonzerne das Musikgeschäft oft nur eine von mehreren Geschäftssparten ist, die grundsätzlich verkauft oder „abgewickelt“ werden kann, wenn sie nicht genug Profit einbringt). In der Independent-Musikwirtschaft ist vielerorts noch das Ethos des klassischen Handwerksmeisters lebendig, der zwar von seiner Arbeit leben will, dem es aber gegen die Standesehre geht, dem Profit zuliebe von traditionellen Qualitätsstandards abzurücken; zumal diese Unternehmen auf Gedeih und Verderb auf einen guten Ruf (*Credibility*) bei ihrem zumeist hochgradig kritischen Publikum angewiesen sind, den sie nicht verspielen dürfen, indem sie ein zu „kommerzielles“ Repertoire fahren und sich so dem Vorwurf des „Ausverkaufs“ aussetzen.

Man bemerke auch, dass ein erheblicher Teil des Rock'n'Roll der 50er Jahre diesen Kriterien nicht genügt. So schrieb Elvis Presley seine Hits nicht selbst, und die Motivation für diese Produktionen war oft eine rein kommerzielle. Geschäftstüchtige Plattenverleger hatten einfach erkannt, dass man mit „schwarzer“ Musik, von „weißen“ Musikern nachgespielt, Geld verdienen konnte. Und handgemacht war diese Musik auch nur, weil es damals schlicht und einfach noch keine Musikroboter gab, bzw. für populärmusikalische Produktionen noch nicht zur Verfügung standen (in den Studios der akademischen Avantgarde wurde damals bereits mit Tonbandschnitt-Techniken experimentiert, die den menschlichen Interpreten überflüssig machten). Erst in England wurde um 1960 aus dem Rock'n'Roll „echte“ Rockmusik. Mehr dazu später.

Der Produktionsmodus der Rockmusik ist durch folgende Faktoren ge-

kennzeichnet¹⁹:

1. Kollektives Arbeiten in der Band.
2. Enge Beziehung zu modernen technischen Mitteln, insbesondere elektrischen Instrumenten²⁰.
3. Verschmelzung von Komposition und Aufführung, bzw. Komponisten und Vortragenden.
4. Stellenwert der Improvisation.
5. Verwurzelung in traditioneller Volksmusik.

Rockmusik fällt in den Bereich der *populären Musik*, die sich folgendermaßen von *Volksmusik* und *Kunstmusik* abgrenzen lässt²¹:

- **Volksmusik** ist *mündlich* überliefert, Ausdrucksmittel der Gemeinschaft, kennt keine fest umrissenen Kompositionen, und keine Trennung von Komponist und Interpret; sie ist im Marx-schen Sinn nicht entfremdet²².
- **Kunstmusik** ist *schriftlich* überliefert durch Notenschrift, kennt fest umrissene Kompositionen (Partitur als endgültiges Werk), Komponist und Interpret sind getrennt; sie ist bewusst entfremdet.
- **Populäre Musik** ist *technologisch* überliefert durch Tonaufzeichnung, die das Werk darstellt; sie ist unbewusst entfremdet.

Innerhalb der populären Musik lassen sich wiederum zwei Typen unterscheiden, einen rein marktförmigen (oben als „Pop“ bezeichnet) und einen weniger marktförmigen, der wiederum in volksmusikähnliche und kunstmusikähnliche Formen zerfällt²³. Zu diesem weniger marktförmi-

19 Cutler 1995:16.

20 Sofern diese manuell gespielt werden, z.B. E-Gitarren und Keyboards.

21 Cutler 1995:30ff.

22 Cutler 1995:18.

23 Cutler 1995:20.

gen Typ zählt auch der größte Teil der Rockmusik. Die Grenzen zwischen Volks-, Kunst- und populärer Musik sind hierbei unscharf.

Was ist „progressiv“?

Nachdem wir uns ein Bild davon verschafft haben, was „Rock“ eigentlich ist, bleibt die Frage nach dem anderen Wortbestandteil: „*progressiv*“. Was aber ist „progressiv“? Nun, „progressiv“ ist, was dem „Fortschritt“ dient – aber in welche Richtung? Von *Fortschritt* kann man eigentlich nur dann reden, wenn es ein *Ziel* gibt, das es zu erreichen gilt. Die Vorstellung, dass die Geschichte oder die Kunst an sich ein Ziel haben, gilt heute als weitgehend überholt. Damit erscheint der Begriff des „Fortschritts“ fragwürdig.

Es gibt heute – wie eingangs schon dargelegt – im Wesentlichen vier Bedeutungen von „progressiv“, die alle für den Progressive Rock von Belang sind.

Erstens kann „progressiv“ bedeuten, dass die Musik durch verschieden gebaute Werkteile *fortschreitet*. Dies ist das charakteristische Merkmal des Progressive Rock: ein Progressive-Rock-Stück setzt sich oft aus mehreren Teilen zusammen, die hinsichtlich verschiedener Merkmale wie Melodik, Harmonik, Rhythmik oder Klangbild („Sound“, wie die Rockmusiker sagen) unterschiedlich sind, so dass eine *abwechslungsreiche Dramaturgie* entsteht. Dabei können große Formen entstehen, die den Rahmen des „normalen“ Rocksongs sprengen, bis hin zu *Konzeptalben*, bei denen eine ganze Langspielplatte (oder sogar zwei oder mehr davon) ein einziges zusammenhängendes Werk bildet.

Zweitens ist „progressive“ Kunst solche Kunst, die „Neuland“ betritt, die *innovativ* ist, Dinge tut, die zuvor noch nicht getan worden sind. Dieser Begriff steht dem der „Avantgarde“ nahe, aber wird oft weiter gefasst, denn mit „Avantgarde“ verbindet sich die Vorstellung vom radikalen Umsturz der Konventionen, während die „progressive“ Kunst vom Bestehenden ausgeht und dieses in neue Richtungen weiterentwickelt. (Es ist freilich immer wieder bezweifelt worden, vor allem von der Warte der

akademischen Musik des 20. Jahrhunderts, dass Progressive Rock wirklich progressiv sei; es wird gern, nicht ganz zu Unrecht, der Vorwurf erhoben, der Progressive Rock stehe kompositorisch auf dem Stand des ausgehenden 19. Jahrhunderts²⁴. Zu dieser Frage mehr weiter unten unter der Überschrift „Progressive Rock und Avantgarde“.)

Die **dritte** Bedeutung von „progressiv“, die hier eine Rolle spielt, entstammt dem Grenzbereich zwischen Kultur und Politik. „Progressiv“ ist, was *sozialen Fortschritt* anstrebt. Das lässt sich freilich schwer definieren, und wird von vielen Bewegungen beansprucht, wobei auch noch ein Unterschied zwischen materialistischen (höherer Lebensstandard) und idealistischen (mehr Freiheit und Gerechtigkeit) Fortschrittsvorstellungen besteht. Generell ist die Frage, was „progressiv“ ist, ähnlich schwierig zu beantworten wie die Frage, was „links“ ist – ist „links“ und „progressiv“ vielleicht gar dasselbe? Man wird der Sache vielleicht einigermaßen Herr, wenn man definiert, dass „progressiv“ ist, was die *Lebensqualität* (also nicht nur den materiellen Lebensstandard, sondern auch darüber hinausgehende Faktoren wie Bildung, Gesundheit, Freiheit, Rechtssicherheit und eine gesunde Umwelt) *aller Menschen* (also nicht nur einer kleinen Elite, oder einer bestimmten „Rasse“ oder „Klasse“) *verbessert* und die persönlichen Entfaltungsmöglichkeiten aller Menschen erweitert oder dies konkret anstrebt. Der Progressive Rock entstammt der progressiven Gegenkultur der späten 60er Jahre, und progressive Äußerungen zu politischen und kulturellen Fragen sind in den Texten häufig anzutreffen. „Rechten“ Progressive Rock scheint es nicht zu geben, oder er scheint zumindest sehr rar zu sein – ich habe keinen finden können, auch wenn es von einzelnen Bands (z. B. den frühen Rush) und Musikern (etwa von John Petrucci) konservative politische Äußerungen gibt, die aber die Ausnahme zu sein scheinen.

Viertens kann „progressiv“ im Sinne des *technischen Fortschritts* verstanden werden, in der Musik also bei den verwendeten Musikinstrumenten (z. B. Synthesizer), wobei „Musikroboter“ wie Sequencer oder Drumcomputer aber eher abgelehnt werden, und in der Tontechnik. Hier stan-

24 Z. B. von Schmidt (1977).

den Progressive-Rock-Bands oft an vorderster Front; für die Bewertung der Musik ist dieser Aspekt jedoch eher sekundär.

Natürlich sind künstlerische und soziale Progressivität zwei verschiedene Dinge, und Kunst kann das eine ohne das andere, oder auch beides sein. Und technischer Fortschritt ist wiederum eine ganz andere Dimension. Man denke etwa an unpolitische Avantgarde-Kunst (oder den italienischen Futurismus des frühen 20. Jahrhunderts, der zu einem großen Teil offen mit dem ganz und gar nicht progressiven Faschismus sympathisierte) auf der einen und konventionell gestrickte Protestsongs auf der anderen Seite. Auch besteht ein Spannungsverhältnis zwischen technischem und humanem Fortschritt, man denke etwa an Rüstungstechnologien und Atomkatastrophen. Aber in den 60er Jahren formierte sich eine Strömung, oft einfach als „*Gegenkultur*“ bezeichnet, die alle diese Aspekte (oder zumindest den künstlerischen und vor allem den sozial-kulturellen – manche Mitglieder der Gegenkultur lehnten den technischen Fortschritt ab) für sich beanspruchte, und aus dieser Strömung ging auch der Progressive Rock hervor.

Definition von Progressive Rock

Nachdem also geklärt ist, was *Rock* und was *progressiv* ist, kommen wir nun zur Definition von *Progressive Rock*. Progressive Rock ist eine Teilrichtung der Rockmusik, die sich in den späten 1960er Jahren in England aus der damaligen Rockmusik, vor allem aus dem so genannten Psychedelic Rock, entwickelte und in den folgenden Jahren auch in anderen Ländern Fuß fasste. Sie ist ein Kind der *links-intellektuellen Alternativkultur (Gegenkultur)* der damaligen Zeit. Erste Tendenzen in Richtung zum Progressive Rock sind schon im Spätwerk der Beatles zu finden (doch gingen weder die Beatles als solche noch ihre einzelnen Mitglieder nach Auflösung der Band 1970 diesen Weg weiter); auch die Beach Boys brachten mit „Good Vibrations“ ein Stück hervor, das bereits viele Merkmale des Progressive Rock aufwies. Diesen folgten dann die ersten „echten“ Progressive-Rock-Gruppen wie zunächst The Nice, Procol Harum und bald darauf Yes, Pink Floyd, Genesis, King Crimson, Van der

Graaf Generator, Gentle Giant, Jethro Tull und Emerson, Lake & Palmer. Der Progressive Rock ist keine Teenagermusik mehr, wie das die Rockmusik ursprünglich war, sondern wendet sich vor allem an erwachsene (wenn auch zumeist junge oder „junggebliebene“) Hörer und versteht sich als musikalisches Ausdrucksmittel einer kulturell progressiven Geisteshaltung.

Progressive Rock ist ein *Genre*, innerhalb dessen es verschiedene *Stile* gibt. Nach Allan Moore ist ein Genre durch die „Identität und den Kontext musikalischer Gesten“ definiert, ein Stil hingegen durch die individuelle „Artikulationsart“ dieser musikalischen Gesten²⁵. Das Genre greift also tiefer als der Stil, bezieht sich auf die musikalische *Substanz*, während der Stil eine Frage des äußeren *Erscheinungsbildes* ist. Wenn man etwa die Musik von Yes mit der von Dream Theater vergleicht, sind die Unterschiede an der Oberfläche erheblich: es sind ganz verschiedene *Stile*. Aber in der eigentlichen Struktur unter dieser Oberfläche haben beide vieles gemeinsam: es handelt sich um dasselbe *Genre*.

Für den Progressive Rock gilt sinngemäß dasselbe, was Dietmar Elflein in seinem Buch *Schwermetallanalysen* zum Genre Heavy Metal sagt. Nach Elflein ist Heavy Metal ein *Traditionsstrom*, der sich im vor allem mündlich überlieferten *kommunikativen Gedächtnis* bewegt, wobei es Ansätze zu einer schriftlichen *Kanonisierung* und damit zum Übergang zum schriftlich fixierten *kulturellen Gedächtnis* in Form von Büchern, Zeitschriften und anderen Publikationen gibt²⁶. Der Traditionsstrom besteht aus *musikalischen Äußerungen* (Songs und Alben), die miteinander im Dialog stehen, indem Musiker in neuen Werken auf bestehende Werke reagieren. Auch innerhalb eines Stücks stehen die einzelnen Vokal- und Instrumentalstimmen miteinander im Dialog; ferner stellt ein Album eine *absichtsvolle Zusammenstellung* von Einzelstücken dar, die dadurch miteinander im Zusammenhang stehen²⁷. Im Progressive Rock trifft letzterer Aspekt insbesondere auf die für dieses Genre so charakteristischen

25 Elflein 2010:32.

26 Elflein 2010:18.

27 Elflein 2010:31.

(aber nicht nur dort zu findenden) Konzeptalben zu.

Konkret ist Progressive Rock im Wesentlichen durch folgende Merkmale gekennzeichnet²⁸:

Musikalische Komplexität. Dies ist sicher das wichtigste und essenzielle Merkmal. Im Progressive Rock wird die in den meisten anderen Rockstilen übliche Beschränkung auf einfache Liedformen nach dem Strophe/Refrain-Schema überwunden, und es entstehen größere, komplexere musikalische Strukturen, insbesondere längere, mehrteilige Stücke bis hin zu *Konzeptalben*, in denen eine ganze Langspielplatte ein einheitliches, durch einen Leitgedanken zusammengebundenes Werk darstellt. Es gibt auch Zyklen von mehreren zusammengehörigen Alben und sogar Konzept-*Bands*, bei denen *alle* Alben inhaltlich zusammen hängen, wie z. B. Ayreon, Magma oder Coheed and Cambria. Einige Progressive-Rock-Bands haben Kompositionsformen aus der klassischen Musik entlehnt und auf die Rockmusik angewandt (was freilich nur mit Abstrichen möglich ist, denn schließlich ist eine Rockband kein Orchester und auch kein Kammermusikensemble). Viele Progressive-Rock-Stücke weisen auch eine komplexe *Rhythmik* auf, die sich von dem 4/4-Grundsche-ma des traditionellen Rock entfernt und häufig Taktwechsel innerhalb eines Stückes einbezieht. Ein wesentlicher Bestandteil der musikalischen Komplexität des Progressive Rock ist auch eine *abwechslungsreiche Dramaturgie* der Kompositionen. In dieser Hinsicht unterscheiden sich die Progressive-Rock-Stücke erheblich von den zumeist lediglich gedehnten Langformen etwa des Psychedelic Rock oder des Postrock und verwandter Stile.

Anspruchsvolle Texte. In der traditionellen Rockmusik entstammen die Textsujets zumeist dem Alltagsleben von Jugendlichen: neben dem dominierenden Thema Liebe geht es um solche Dinge wie Schule und Freizeitvergnügen, die den gewöhnlichen Teenager etwas angehen. Dementsprechend anspruchlos sind die meisten Texte gedichtet, obwohl es durchaus auch künstlerisch anspruchsvolle Liebes- und Spaßlieder gibt.

28 Eine ähnliche Definition findet sich auf Wikipedia (dt.): Stichwort Progressive Rock.

Die Texte des Progressive Rock sind hingegen zumeist *literarisch anspruchsvoll* und behandeln eine große Vielzahl von Themen aus den Bereichen Politik (jedoch nur selten Tagespolitik), Philosophie, Fantasy, Science Fiction und anderen. Es gibt aber andererseits im Progressive Rock auch *Instrumentalstücke*, die ihr Sujet ohne gesungene Texte zum Ausdruck bringen.

Handgemachte Musik. Dies ist eigentlich für Rock im allgemeinen charakteristisch, wird aber im Progressive Rock besonders betont. Im Progressive Rock werden die Instrumente – egal wie hoch entwickelt in technologischer Hinsicht – noch wirklich *gespielt*. „Musikroboter“ wie z. B. Sequencer, Drumcomputer oder auch Turntables passen schlecht in das Ethos des Progressive Rock, und werden nicht oder nur sehr begrenzt eingesetzt. Es werden freilich nicht selten Geräusche von Tonbändern bzw. Samplern eingespielt (z. B. auf dem Album *The Dark Side of the Moon* von Pink Floyd), und manche Bands benutzen eine Einspielung eines Klassikstücks zur Eröffnung ihrer Konzerte (z. B. einen Auszug aus dem *Feuervogel* von Stravinsky bei Yes, oder die *La Gazza Ladra*-Ouvertüre von Rossini bei Marillion). Die handwerkliche Arbeit am Instrument (oft bis hin zur Virtuosität) spielt im Progressive Rock eine zentrale Rolle, wird aber zumindest bei gutem Progressive Rock nicht zum Selbstzweck, sondern dient dem musikalischen Ausdruck.

Musik zum Zuhören, nicht zum Tanzen. Progressive Rock ist in erster Linie Musik „für den Kopf“ und zumeist nicht als Tanzmusik gedacht, obgleich es durchaus Progressive-Rock-Stücke gibt, vor allem in Neoprog (z. B. „Assassing“ von Marillion) und Progressive Metal, die mit einem treibenden Rhythmus versehen und tanzbar sind, und es daher durchaus möglich ist, eine ganze Party mit Progressive Rock zu gestalten. Vieles sperrt sich auch gegen ein „Nebenbeihören“ im Alltag. Die Musik will vielmehr bewusst gehört werden.

Musikalischer Eklektizismus. Seit den Anfängen ist der Progressive Rock offen für Einflüsse und Entlehnungen aus unterschiedlichsten Musikrichtungen, wie es ja auch der Mischlingsnatur der Rockmusik insge-

samt entspricht. Oben schon erwähnt wurde die Entlehnung von musikalischen Werkformen aus der klassischen Musik. Auch aus dem Jazz, der europäischen Volksmusik (damit ist hier *authentische* traditionelle Musik gemeint, nicht der sogenannte „volkstümliche Schlager“), aus nichtwestlichen Musikkulturen („Weltmusik“) und natürlich aus anderen Genres der Rock- und Popmusik gingen Einflüsse in den Progressive Rock ein und trugen mit zur Entfaltung der verschiedenen Progressive-Rock-Stile bei.

Große Bedeutung von Tasteninstrumenten (Keyboards). Es kommen nur wenige Progressive-Rock-Bands ohne sie aus. Die Hammondorgel bei praktisch allen Bands, bei einigen Bands ferner Moog-Synthesizer und Mellotron (ein elektroakustisches Tasteninstrument, das mit auf Tonbandstücken aufgezeichneten Klängen arbeitet und somit einen Vorläufer des Samplers darstellt) gehörten zum Standardinstrumentarium des klassischen Progressive Rock; später wurden diese Instrumente dann durch digitale Synthesizer ersetzt oder ergänzt. Es werden vor allem solche Instrumente benutzt, die anhaltende Töne (im Gegensatz zu den perkussiven Klängen der Gitarreninstrumente und des Schlagzeugs) liefern²⁹, welche eine „füllige“ Textur erzeugen und an Orchester- oder Orgelklänge erinnern. Für den klassischen Progressive Rock waren *Keyboardburgen*, bestehend aus unterschiedlichen Instrumenten, charakteristisch; obwohl heute die Digitaltechnik solche Instrumentenansammlungen weitgehend überflüssig macht, sieht man sie oft noch heute, zumal viele Keyboarder Wert auf Originalsounds der klassischen Ära legen, die man am authentischsten auf Originalinstrumenten zur Verfügung hat; manchem Keyboarder mag es aber auch zu „popelig“ erscheinen, nur ein oder zwei Keyboards vor sich auf der Bühne stehen zu haben. Einige Künstler (zum Beispiel Jean-Michel Jarre und Kraftwerk) gingen gar zu einer gänzlich elektronischen Instrumentierung über; dies ist streng genommen kein Progressive Rock mehr, doch ist eine Verwandtschaft in vielen Fällen noch zu erkennen. Der Normalfall ist jedoch eine Besetzung aus Gesang, Gitarre, Bassgitarre, Keyboards und Schlagzeug, wozu

29 Halbscheffel 2012:123ff.

auch noch andere Instrumente kommen können (etwa ein Saxophon oder die für Jethro Tull so charakteristische Querflöte).

Progressive Geisteshaltung. Für den Progressive Rock (vor allem für den klassischen Progressive Rock) ist eine Grundhaltung charakteristisch, die den bestehenden kulturellen und politischen Verhältnissen *kritisch* gegenübersteht, aber im Gegensatz zum Nihilismus etwa des Punk oder großer Teile des Heavy Metal von der *Erreichbarkeit einer positiven Veränderung* ausgeht. Diese Geisteshaltung manifestiert sich sowohl in den Texten als auch in der Spielweise, die sich stark von den seit Mitte der 70er Jahre modischen düster-nihilistischen Musikrichtungen von Punk über Gothic bis Extreme Metal unterscheiden. Allerdings spielt dieser Punkt in den jüngeren Progressive-Rock-Stilen nicht mehr die gleiche Rolle wie im klassischen Progressive Rock. Vor allem der Progressive Rock der letzten Jahre lässt diese Art von Optimismus allzu oft vermissen. Es scheint aber kaum Progressive Rock zu geben, der politisch rechte Ideen kolportiert. Der einzige mir bekannte Fall sind die frühen Rush, die sich zu der „objektivistischen“ Philosophie der Schriftstellerin Ayn Rand bekannten, aber später davon abrückten; ferner gibt es konservative politische Äußerungen einzelner Musiker (wie etwa John Petrucci von Dream Theater), die aber nicht in erkennbarer Weise in Songtexte einfließen. Das sind aber bis heute Ausnahmen geblieben. In jüngster Zeit kam mit dem Green Prog eine neue Strömung auf, die Erdbewusstsein und Nachhaltigkeit (wieder) in den Fokus der Texte rückt – diesmal mit wesentlich konkreteren Textaussagen als in der klassischen Ära.

Stellenwert visueller Künste. Seit den Anfängen werden im Progressive Rock visuelle Künste in die künstlerische Konzeption einbezogen. Progressive-Rock-Bands gehörten zu den ersten, die bei der Gestaltung der Plattencover von den bis dahin üblichen Abbildungen der Musiker abgingen und stattdessen die Covers, oft mit thematischem Bezug zur Musik (insbesondere bei Konzeptalben), künstlerisch gestalten ließen. Berühmt sind etwa die von Roger Dean gestalteten Cover von Yes und die von der Agentur Hipgnosis entworfenen von Pink Floyd. In den Kon-

zerten werden Lichteffekte und Videoprojektionen sowie oft auch Bühnenbilder verwendet. Einige Bands traten auch kostümiert auf. All dies wurde später auch von anderen Rock- und Pop-Gruppen übernommen, doch spielten die Progressive-Rock-Bands hier eine Vorreiterrolle.

Weitere Definitionsansätze

Verschiedene Autoren haben Definitionen des Begriffs „Progressive Rock“ vorgenommen, die sich im Detail unterscheiden, aber in wesentlichen Punkten übereinstimmen.

Jerry Lucky, Autor der *Progressive Rock Files*, verwendet folgende Definition³⁰:

- Überwiegend lange Stücke, aber strukturiert, selten improvisiert.
- Wechsel zwischen lauten und leisen Stellen sowie Crescendi.
- Verwendung von Mellotron oder String-Synthesizer zur Simulation orchestraler Begleitung.
- Mögliche Verwendung eines echten Orchesters.
- Ausgedehnte Instrumentalsoli, evtl. improvisiert.
- Einbezug musikalischer Stile außerhalb des Rock-Formats.
- Mischung akustischer, elektrischer und elektronischer Instrumente, wobei jede Gruppe eine tragende Rolle in der Übertragung von Empfindungen in die Musik spielt, die typischerweise mehr als eine Stimmung enthalten.
- Mehrsätzliche Kompositionen, die zu einem musikalischen Thema zurückkehren können aber nicht müssen.
- Kompositionen, die aus verschiedenartigen Teilen zusammengesetzt sind.

30 Lucky 1998:120-121, zitiert nach Holm-Hudson 2002:3.

John Sheinbaum charakterisiert den Progressive Rock folgendermaßen³¹:

- *Klanglandschaft*: Überschreitung konventioneller Rock-Instrumentation; Erforschung von Klängen; Fokus auf Tasteninstrumenten; Kombination akustischer und elektrischer Sektionen
- *Thematisches Material*: Riffs (kurze wiederholte Ideen); Potential für thematische Arbeit, die an klassische Musik anklingt
- *Rhythmus und Metrum*: Synkopen und vertrackte Rhythmen; weniger Rückgriff auf 4/4-Takt
- *Harmonik*: Weniger Rückgriff auf „Drei-Akkorde“-Songs und einfache Akkorde
- *Textmaterial*: Mythologie; Natur, Utopie gegen Technologie, Modernismus; Surrealismus
- *Visuelle Gestaltung*: Ausgefeilte surrealistische Plattenhüllen; ausgefeilte Bühnenshows
- *Einflüsse*: Blues, Jazz, Klassik, Folk, anglikanische Kirchenmusik, „exotische“ Musik
- *Länge*: lange Stücke; Tendenz zu albumlangen Strukturen (Konzeptalben)
- *Einsatz der Band*: Lange Instrumentalpassagen; weniger Fokus auf Gesang; virtuoses Spiel; „chorale“ Vokalsätze
- *Formen*: Ausbau traditioneller Formen (AABA, Strophe/Refrain); weniger Rückgriff auf traditionelle Formen; unkonventionelle Formen
- *Standpunkt*: Geistbezogen; weniger Fokus auf den (tanzenden) Körper
- *Historische Periode*: Blütezeit in den frühen bis mittleren 1970er Jahren

31 Zitiert nach Holm-Hudson 2002:26.

- *Historische Situation*: Ursprünglich Südengland, vor allem London; später, USA
- *Kulturelle Einflüsse*: Psychedelia, Gegenkultur der späten 1960er (gegen „Establishment“, überwiegend metaphorisch)
- *Publikum*: weiß, gebildet, gehobene Mittelklasse (in den USA weniger ausgeprägt)
- *Geschlecht*: überwiegend männliche Musiker und Hörer

Bernward Halbscheffel führt im resümierenden Schlusskapitel seines Buchs *Progressive Rock. Die Ernste Musik der Popmusik* folgende Merkmale des Progressive Rock an³²:

- Musik über Musik.
- Annahme: Disparate Musik kann zu einem Ganzen verbunden werden.
- Kein Stil, sondern Name einer Kompositionstechnik, deren Material die ganze Musik ist, gleichgültig welcher Provenienz.
- Formale Basis: überkommene Lied-Schemata, die aber zu offenen Formen erweitert, variiert oder kombiniert werden.
- In aller Regel nicht ironisch; „Ernste Musik der Rockmusik“.
- Ausdruck der ästhetischen Veränderungen, die die Rockmusik im Laufe der 1960er Jahre erfuhr.
- Gebrauch von Instrumenten, die lang anhaltende Töne erzeugen können: vor allem Hammondorgel, Mellotron, Synthesizer.
- Erste adäquate Nutzung der technischen Möglichkeiten der Studioteknik.
- Langspielplatte als genuines Ausdrucksmittel.
- Werkcharakter kann jederzeit wieder aufgelöst werden.

32 Halbscheffel 2012:614ff.

- Kein Fortschritt im zur traditionellen Kunstmusik analogen Sinn.

Synonyme

Es gibt einige Bezeichnungen, die häufig auf den Progressive Rock angewandt werden und als *Synonyme* zu „Progressive Rock“ angesehen werden können. Die häufigsten sind *Art Rock* und *Symphonic Rock*.

Art Rock betont den (vermeintlichen oder tatsächlichen) Kunstcharakter der Musik. Laut *Handbuch der populären Musik* ist „Art Rock“ die eigentliche Genrebezeichnung³³ und „Progressive Rock“ ein von der Plattenindustrie geprägtes Synonym³⁴. Welche Bezeichnung die ursprüngliche war und welche von wem geprägt wurde, lässt sich rückblickend kaum noch feststellen.

Bisweilen wird die Bezeichnung „Art Rock“ in einer erweiterten Bedeutung angewandt, die neben dem Progressive Rock auch andere Formen von Rockmusik mit Kunstanspruch (z. B. The Velvet Underground, Frank Zappa, Talking Heads, Radiohead) einschließt; es gibt aber auch umgekehrt die Verwendung in einem engeren Sinne, nämlich für den klassischen Progressive Rock und die davon abstammenden Stile, in Abgrenzung von Jazz-Rock (einschließlich der Canterbury-Schule) und Avantgarde-Rock³⁵. In der Zeitschrift *Eclipsed* werden unter Artrock „einfachere“, weniger virtuose Erscheinungsformen des Progressive Rock (z. B. Pink Floyd oder RPWL) verstanden. Allerdings wird gerade dort die Bezeichnung so beliebig verwendet, dass sich nicht mehr so recht sagen lässt, was die Kriterien dafür sind, eine Band als „Artrock“ zu klassifizieren, wenn so verschiedene Gruppen wie Pink Floyd und Sonic Youth darunter fallen!

In den letzten Jahren ist, vor allem im deutschsprachigen Raum, die Bezeichnung „*New Artrock*“ aufgekommen, die aber sehr verschiedenartige Musik bezeichnet, die teils zum Progressive Rock zählt, teils hingegen

33 Wicke/Ziegenrucker/Ziegenrucker 2007:46f.

34 Wicke/Ziegenrucker/Ziegenrucker 2007:560f.

35 So z. B. bei Hinners 2005.

nicht. Das Spektrum der so bezeichneten Musik ist so groß, dass diese Bezeichnung als Stilbezeichnung praktisch unbrauchbar ist.

Eine relativ junge Verwendung der Bezeichnung „Art Rock“ begreift diesen als eine künstlerisch „reifere“ Erscheinungsform des Glam Rock, worunter etwa Künstler wie David Bowie, Roxy Music oder Elton John fallen. Diese Musik hat nur wenig mit Progressive Rock zu tun, auch wenn es in einzelnen Fällen Berührungspunkte gibt.

Die Bezeichnung *Symphonic Rock* betont die musikalische Komplexität und die „symphonische“ Klanganmutung (mittels Keyboards oder – seltener – echtem Orchester) des klassischen Progressive Rock und seiner Nachfolger. Sie ist insofern missverständlich, als damit auch generell Rockmusik mit Sinfonieorchestern bezeichnet wird, ob es sich nun um Progressive Rock handelt oder nicht. Auch mutet längst nicht aller Progressive Rock „symphonisch“ an: er kann auch jazzigen, kammermusikalischen, folkigen oder einen ganz eigenen Charakter aufweisen, der sich nicht in Begriffen anderer Musikrichtungen erfassen lässt. Bisweilen wird die Bezeichnung auch auf den klassischen Progressive Rock, manchmal unter Hinzunahme des Retroprog, eingeschränkt.

Weitere in der älteren Literatur gelegentlich anzutreffende Synonyme sind *Classic Rock*, *Electronic Rock* und *Techno-Rock*. Diese Bezeichnungen wurden in den 70er Jahren verwendet und gelten heute als veraltet. Unter *Classic Rock* wird heute meistens Rockmusik verstanden, die im Rahmen der Rockmusik als Ganzer als „klassisch“ gelten kann, was nicht allein auf den klassischen Progressive Rock zutrifft: auch dem Progressive Rock so fern stehende Acts wie Eric Clapton oder die Rolling Stones gehören zum Classic Rock. Die Bezeichnung *Electronic Rock* war stets missverständlich, da elektronische (Tasten-)Instrumente im Progressive Rock zwar eine große Rolle spielen, aber daneben typischerweise auch „konventionelle“ Rock-Instrumente und andere nicht-elektronische Instrumente zum Einsatz kommen. Umgekehrt kommen elektronische Instrumente auch in vielen anderen Rockstilen vor. Dass *Techno* heute in der Musikwelt eine Bedeutung hat, die nichts mit Progressive Rock zu

tun hat, dürfte hinlänglich bekannt sein. *Techno-Rock* würde heute also etwas gänzlich anderes als Progressive Rock bezeichnen – ist aber keine gebräuchliche Bezeichnung (mehr) für irgendwas.

Andere Verwendungen

Es gibt einige Verwendungsweisen der Bezeichnung „progressiv(e)“ in Bezug auf Musik, die wenig bis gar nichts mit Progressive Rock zu tun haben. In der Mitte des 20. Jahrhunderts wurde eine großorchestrale Spielart des Jazz mit kunstmusikalischen Einflüssen, deren bedeutendster Vertreter der Bandleader Stan Kenton war, als „Progressive Jazz“ bezeichnet³⁶. Diese Musik war vor allem durch einen massiven, überorchestrierten Klang gekennzeichnet. Diese Musik ist für die Geschichte des Progressive Rock gänzlich ohne Bedeutung, wie sie überhaupt nur eine Fußnote in der Geschichte des Jazz darstellt – sie wurde alsbald vom Bebop überrollt, der auf andere (und viel nachhaltigere) Weise einen Kunstanspruch in den Jazz brachte (und im Gegensatz dazu eine Musik kleiner, solistisch besetzter Ensembles ist). Bisweilen wird diese Bezeichnung heutzutage für Formen des Jazz verwendet, die Verwandtschaften zum Progressive Rock aufweisen.

Die anfangs weiter gefasste Verwendung der Bezeichnung „progressiv“ im Bezug auf Rockmusik wurde oben schon erwähnt. So wurde der Krautrock in der Bundesrepublik Deutschland selbst meistens (auch von den Musikern selbst) als „progressive Musik“ bezeichnet (die Bezeichnung „Krautrock“ wurde von britischen Musikjournalisten geprägt und fand bei den deutschen Musikern wenig Gegenliebe, weil man sich ja gerade von der deutschen Weltkriegsvergangenheit, für die die Bezeichnung „Kraut“ stand, sowie von der angloamerikanischen musikalischen Importware, die unter „Rock“ lief, *abgrenzen* wollte), während der Progressive Rock im heutigen Sinne als „Symphonic Rock“, in der DDR als „Artrock“ bezeichnet wurde. Im Schwedischen bezeichnete „progressiv musik“ („progg“) zumeist die Musik politisch links stehender Künstler,

36 Wicke/Ziegenrucker/Ziegenrucker 2007:560.

entspricht also eher der deutschen Bezeichnung „Politrock“³⁷. Auch in Deutschland wurde Musik mit linken Texten oft als „progressiv“ bezeichnet, so dass etwa von „progressiven Liedermachern“ die Rede sein konnte, selbst wenn deren Musik keine erkennbare Ähnlichkeit mit Progressive Rock aufwies.

Im Bereich der elektronischen Clubmusik existieren Stile mit Namen wie „Progressive House“ und „Progressive Trance“, die keinen erkennbaren Bezug zum Progressive Rock aufweisen. Gemeint ist anscheinend ein *progressiver* Aufbau der Textur, die zum Ende des Tracks hin immer dichter wird. (So genau scheint es jedoch niemand zu wissen, denn es gehen hier u. a. die deutsche und die englische Wikipedia auseinander.)

In der Metal-Szene gibt es die Bezeichnung „Prog(ressive) Metal“, wofür manchmal schon ausreicht, dass die Band einen Keyboarder hat, die aber auch einen veritablen Progressive-Rock-Stil bezeichnet. „Progressive Metal“ ist auch ein weit verbreitetes Synonym zu „Technical Metal“, was Formen des Extreme Metal mit anspruchsvollen (oder zumindest sehr schnellen) instrumentalen Spielweisen bezeichnet, die hier aber eher Selbstzweck im Sinne eines Zurschaustellens von Virtuosität, als musikalisches Ausdrucksmittel sind. Der Zusammenhang zum Progressive Rock ergibt sich hier daraus, dass Dream Theater, die bedeutendste Progressive-Metal-Band, eine außerordentlich virtuose Spielweise zeigen (was aber nicht der eigentliche Grund ist, warum ihre Musik mit dem Adjektiv „progressive“ belegt wird). Mehr dazu weiter unten in der Stilkunde.

Schließlich sei noch anekdotisch zu erwähnen, dass die Suchanfrage „progressive Musik“ im Online-Katalog der hiesigen Stadtbibliothek CDs mit Musik für progressive Muskelentspannung zu Tage förderte ...

Progressive Rock und Avantgarde

Ferner ist noch etwas zu dem angeblich problematischen Verhältnis zwischen Progressive Rock und *Avantgarde* zu sagen. Unter „Avantgarde“

37 Wikipedia (engl.): Progg, Zugriff 06. 05. 2021.

(französisch für „Vorhut“) werden allgemein radikale, „fortschrittliche“ Bewegungen in den schönen Künsten oder auch in der Politik verstanden. In der Musik wird der Avantgarde-Begriff vor allem auf die sogenannte „Neue Musik“ seit Arnold Schönberg bezogen, die radikal mit den Konventionen der klassischen Musik brach; er wird allerdings auch im Bereich der Rock- und Popmusik in verschiedenen Weisen verwendet.

Es wird dem Progressive Rock oft vorgeworfen, der Avantgarde hoffnungslos „hinterher zu laufen“ und von daher „nicht wirklich progressiv“ zu sein. Tatsächlich werden hier aber lediglich zwei grundverschiedene Fortschrittsbegriffe vermengt. Wie oben gesagt, liegt das „Fortschrittliche“ des Progressive Rock vor allem im Fortschreiten durch verschieden gebaute Werkteile, was *nichts* mit dem Begriff des „*Fortschritts im musikalischen Material*“ zu tun hat, der in der Neuen Musik (der radikal modernen Kunstmusik des 20. Jahrhunderts) von zentraler Bedeutung ist. Darunter wird seit Theodor W. Adorno³⁸ (der nicht nur Philosoph und Soziologe, sondern auch Musikwissenschaftler und als solcher Fürsprecher der „Neuen Musik“ war) die Erschließung grundsätzlich neuer harmonischer und melodischer Kompositionsmöglichkeiten verstanden, also *keine* der vier Bedeutungsfacetten, die oben als für den Progressive Rock bestimmend genannt wurden. Dieser „Fortschritt“ resultiert in einem ganz marxistischen Sinn aus der „Geschichtlichkeit“ der musikalischen Mittel, die es verbiete, in alten Kompositionsweisen zu komponieren. Dieser historische Prozess sei irreversibel; so könne nach der Entwicklung der Zwölftontechnik nie mehr tonal komponiert werden.

Es stellt sich aber die Frage, *warum* das so sein soll. Zwar erwartet man auch von einem Wissenschaftler, dass er vom aktuellen Stand der Forschung ausgeht und keine überholte Theorie benutzt, oder von einem Ingenieur, dass er keine technisch veraltete Maschine konstruiert. Aber Kunst ist weder Wissenschaft noch Technologie. Was ist heutzutage gegen die Neukomposition etwa einer barocken Fuge oder einer klassischen Sinfonie zu sagen, wenn der Komponist sein Metier beherrscht?

38 Adorno 1972: 35.

Und manchmal erlebt eine alte Technologie eine Renaissance, weil vorher als nebensächlich angesehene Faktoren wie z. B. ökologische Nachhaltigkeit an Bedeutung gewinnen, man denke etwa an den Fachwerkbau oder andere traditionelle Bauweisen, oder an Windmühlen und Segelschiffe. Des weiteren, und das hätte Adorno wissen müssen, verläuft Fortschritt nicht immer linear. Manchmal kommt es zu Fehlentwicklungen (man denke etwa an Faschismus, Kommunismus, Klimakrise oder von Automassen verstopfte Straßen), und dann besteht Fortschritt darin, solche Fehlentwicklungen zu *überwinden*, statt sie mit aller Konsequenz weiter zu treiben. Ähnliches kann sich auch im Bereich der schönen Künste ereignen – die „Neue Einfachheit“ in der Kunstmusik ist ein solches Beispiel.

Zwar ist guter Progressive Rock stets innovativ und originell, aber es geht hier gar nicht darum, an der gesamtmusikalischen Avantgarde Anteil zu haben. Die historische Avantgarde hat sich schon etwa Mitte der 1960er Jahre totgelaufen, also ungefähr zum gleichen Zeitpunkt, als die Rockmusik die Grenzen des Teenager-Pops überwand. Zudem hat die Avantgarde zahllose Scharlatane hervor gelockt, die nach dem Prinzip „Anything goes“ irgendwelchen talentfreien Unfug als „Avantgarde“ zu verkaufen versuchen. Jedes Anknüpfen etwa an die Zwölftontechnik Arnold Schönbergs oder die serielle Musik seiner Nachfolger nach dem Zweiten Weltkrieg wäre nicht geeignet gewesen, zum „Fortschritt des musikalischen Materials“ nennenswerte Beiträge zu leisten. Es handelt sich hier also um ein schlichtes Missverständnis.

Zwar gibt es durchaus die Verwendung des Begriffs „Avantgarde“ in der Rockmusik, doch erscheint zweifelhaft, ob irgendwelche Rockmusik Anteil an der allgemeinmusikalischen Avantgarde darstellen kann. In der akademischen Musikwissenschaft wird der Avantgarde-Begriff als *unteilbar* angesehen: Avantgarde-Musik kann nur sein, was von *allen* Musikgenres die Spitze des Fortschritts im musikalischen Material bildet³⁹.

Es ist für diese Unteilbarkeit des Avantgardebegriffs argumentiert wor-

39 Kneif 1982:174f.; Halbscheffel 2001:262.

den, dass, wenn man den höchstentwickelten Formen der Rockmusik einen Avantgarde-Charakter zugestehen wollte, man dasselbe für die kommerzielle Popmusik, den Schlager und dergleichen tun könnte, was eher nicht sinnvoll wäre. Die allgemeinmusikalische Avantgarde ist aber in solcher Weise fortgeschritten, dass Musik, die dazu einen relevanten Beitrag leisten könnte, nicht mehr als Rockmusik erkennbar wäre. Es ist freilich im Rock-Diskurs durchaus üblich, von „Rock-Avantgarden“ zu sprechen, und weil Wörter immer das bedeuten, wofür sie von der Sprechergemeinschaft verwendet werden, kann man dies nicht pauschal als „falsch“ abqualifizieren. Es handelt sich hier einfach um eine andere Bedeutungsfacette des Wortes, und in diesem Sinne kann man den Progressive Rock durchaus als eine „Rock-Avantgarde“ bezeichnen.

Schließlich fällt auf, dass dort, wo das Verhältnis zwischen Rockmusik und (akademischer) Avantgarde diskutiert wird, der Progressive Rock (abgesehen von einigen „schwierigen“ Vertretern wie King Crimson oder Magma) meistens keine nennenswerte Rolle spielt, sondern eher auf Künstler wie Frank Zappa, die Velvet Underground und die Residents, bzw. in späteren Generationen Throbbing Gristle, Björk oder Sonic Youth, Bezug genommen wird. Diese Künstler, die zumeist entweder nichts oder nur am Rande etwas mit Progressive Rock zu tun haben, sind in ihrer Ästhetik viel radikaler als Progressive-Rock-Bands wie Yes, Pink Floyd, Marillion oder Dream Theater. Dies ist eine Tatsache, derer man sich gerade als Progressive-Rock-Fan bewusst sein sollte; es gibt zu viele, die dem Progressive Rock mit der Behauptung, er sei die „modernste“ und daher „einzig wahre“ Rockmusik, mehr schaden als nützen. Progressive Rock hat sicher seine Eigenheiten, die ihn für seine Fans zu „ihrer“ Musik machen, aber daraus lässt sich nicht der Anspruch ableiten, er sei in einem „objektiven“ Sinn die „beste“ Musik seiner Zeit oder gar aller Zeiten.

Das Yin und Yang des anspruchsvollen Rock

Damit kommt man zu einer *anderen* Tradition des Rock mit Kunstanspruch, die seit den späten 1960er Jahren neben dem Progressive Rock

besteht, wobei sich die beiden Traditionsströme kaum aufeinander berufen. Diese andere Tradition, die Andreas Kühn als „Anti-Rock“ bezeichnet⁴⁰, kann durchaus als „*Anti-Prog*“ charakterisiert werden. Sie wird oft auch missverständlich als „Art Rock“ bezeichnet, was aber gewöhnlich als Synonym zu „Progressive Rock“ gilt. Eine bessere Bezeichnung wäre „*Arthouse Rock*“, in Anlehnung an den Ausdruck „Arthouse-Kino“, dem diese Musik ästhetisch durchaus verwandt ist.

Mit dem Progressive Rock hat dieser andere Traditionsstrom die Intellektualität und den Kunstanpruch gemein, indem er das „Körperbetonte, nicht Intellektuelle“ des traditionellen Rock negiert⁴¹. Die Wurzeln des Arthouse Rock lägen in den Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts, in denen Kühn – wohl zu Recht – eine Reaktion auf die Katastrophe des Ersten Weltkriegs sieht⁴².

Als „Gründer“ des „Anti-Rock“ sieht Kühn vor allem die von Andy Warhol protegierte New Yorker Band Velvet Underground an⁴³. Es gab aber noch andere Künstler, die ein ähnliches künstlerisches Programm verfolgten wie diese Band, etwa Frank Zappa, Captain Beefheart oder die Residents. Von dort hat sich der „Anti-Rock“ dann in den „härteren“ Formen des Krautrock⁴⁴ (Kühn erwähnt hier Kraftwerk, doch wären hier noch die Industrial-Vorläufer Faust zu erwähnen), im Industrial der späten 70er Jahre (Throbbing Gristle, Cabaret Voltaire)⁴⁵, weiter in der No Wave (u. a. Sonic Youth)⁴⁶, dem Shoegaze⁴⁷ und Dreampop⁴⁸ sowie dem Postrock weiterentwickelt, bis hin zum Extreme Metal der neueren Zeit.

Was alle diese Musiker gemeinsam haben ist, dass sie einen Kunstanpruch vertreten, aber andererseits eine Ästhetik pflegen, die der des

40 Kühn 2013:passim.

41 Kühn 2013:7.

42 Kühn 2013:14.

43 Kühn 2013:70.

44 Kühn 2013:81ff.

45 Kühn 2013:102ff.

46 Kühn 2013:180ff.

47 Kühn 2013:246.

48 Kühn 2013:277.

Progressive Rock diametral entgegengesetzt ist. Die mehrteiligen Werke des Progressive Rock sind hier nicht zu finden. Es fehlt die progressive Geisteshaltung, die von vielen dieser Künstler eher gering geschätzt wird, und der sie eine zynisch-nihilistische Haltung entgegensetzen. Man kann hier durchaus von einem „Anti-Prog“ sprechen, einem düsteren *Yin*, das dem farbenreichen *Yang* des Progressive Rock gegenüber steht.

Kapitel 2: Die musikalische Struktur des Progressive Rock

Musikalische Formen

Das vielleicht charakteristischste Merkmal des Progressive Rock findet sich in den verwendeten *Formen*: für Progressive Rock sind *lange, strukturierte Stücke* typisch. Ein 7-Minuten-Song, der anderswo als „lang“ gelten würde, ist im Progressive Rock fast schon „kurz“. Lange Stücke finden sich zwar auch in einigen anderen Richtungen der Rockmusik, doch werden dort meistens lediglich herkömmliche Lied- und Bluesformen durch ausufernde Improvisationen oder Wiederholungen kurzer Motive und Floskeln gedehnt. Hiervon unterscheidet sich ein langes Progressive-Rock-Stück durch seine komplexe und dramaturgisch abwechslungsreiche Struktur.

Am Anfang des Rock steht der *Blues*⁴⁹, der meistens einem zwölftaktigen AAB-Schema folgt: ein Formteil (A) von 4 Takten Länge wird wiederholt, dann folgt ein zweiter, ebenfalls 4 Takte langer Teil (B). Es gibt daneben auch andere Schemata, z. B. ein achttaktiges AB- und ein 16taktiges AABA-Schema, aber vor allem in der Entwicklung vom Blues zum Rock'n'Roll war der „Zwölfakter“ der bedeutendste Formtyp. Beeinflusst wurde der frühe Rock auch durch das 32taktige AABA-Schema des Tin-Pan-Alley-Songs. Daraus entwickelte sich der Strophe-Refrain-Typ, der bis heute den meisten Rock- und Popsongs zugrunde liegt:

Vorspiel – Strophe – Refrain – Strophe – Refrain – Bridge/Solo – Strophe – Refrain – Nachspiel.

Progressive Rock hingegen geht oft über dieses Schema hinaus, auch wenn es viele kürzere Progressive-Rock-Songs gibt, die diesem Schema entsprechen (wobei solche Songs oftmals wiederum Formteile in größeren Werken, etwa Konzeptalben, darstellen). Dem Progressive Rock

49 Wicke/Ziegenrucker/Ziegenrucker 2007: 94ff.

wird gern nachgesagt, er kopiere Formtypen der klassischen Musik. Zweifellos kommen solche Entlehnungen durchaus vor und sind keineswegs unbedeutend. Ein viel diskutierter Fall ist das Stück „Close to the Edge“ von Yes, das einer *Sonatenhauptsatzform* zumindest nahe kommt⁵⁰. Bei näherer Betrachtung ist freilich der Unterschied zwischen der Sonatenhauptsatzform und der oben genannten üblichen Strophe-Refrain-Form in erster Linie einer der zeitlichen Ausdehnung des Stücks: Strophe und Refrain entsprechen Haupt- und Seitensatz der Exposition, die Bridge der Durchführung. Es sind also im Wesentlichen lediglich in der Sonatenhauptsatzform diese Formteile zeitlich deutlich umfangreicher als im Strophe-Refrain-Song, und auch in sich komplexer aufgebaut.

Es ist im Zusammenhang mit Progressive Rock immer wieder von „Suiten“, „Fugen“, „Sonaten“, „Sinfonien“ oder „Opern“ die Rede. Diese Begriffe sind alle nicht unproblematisch, zumal die meisten davon (Ausnahme: „Oper“) Instrumentalmusik meinen, die im Progressive Rock eher die Ausnahme ist. Die besonders oft genannte *Suite*⁵¹ bezeichnet in der klassischen Musik zwei verschiedene Gattungen. Die *barocke Suite* ist eine Folge von höfischen Tänzen, die heute niemand mehr tanzt; dementsprechend ist diese Gattung seit mehr als 200 Jahren ausgestorben, und wurde auch vom Progressive Rock nicht wiederbelebt. Dagegen besteht die *programmatische Suite* des 19. und frühen 20. Jh. (es gibt frühere Beispiele, wie die *Vier Jahreszeiten* von Antonio Vivaldi) aus Stücken, die außermusikalische Sujets (z. B. Bilder oder Geschichten) klangmalerisch darstellen; zu den bekanntesten Beispielen zählen *Die Planeten* von Gustav Holst und die *Bilder einer Ausstellung* von Modest Mussorgski. Diese Gattung ist in der Regel gemeint, wenn im Zusammenhang mit dem Progressive Rock von „Suiten“ die Rede ist, auch wenn die meisten „Rock-Suiten“ Gesangsstücke beinhalten und nicht wie meistens die Suite in der klassischen Musik instrumental sind. Der Suite ist das *Rondo* verwandt, das im Unterschied zur Suite einen wiederkehrenden Formteil, das *Ritornell*, zwischen den Sätzen aufweist. Die *Fuge*

50 Siehe hierzu Macan 1997:99ff.

51 Wicke/Ziegenrucker/Ziegenrucker 2007:705f.

ist eine spezifische Kompositionstechnik der Barockmusik, die im Progressive Rock bisweilen nachgeahmt wurde, auch wenn es hierbei in den seltensten Fällen um komplette Fugen, sondern eher um fugenartige Formteile (*Fugati*, Singular *Fugato*) handelt, zumal diese Technik, die ein polyphones Zusammenspiel gleichberechtigter Stimmen voraussetzt, sich nicht ohne Einschränkungen auf Rockmusik anwenden lässt. Die *Sonate* ist eine mehrsätzig Form der Kammermusik; ihre prinzipiell gleich gebaute, aber zeitlich ausgedehntere Entsprechung in der Orchestermusik ist die *Sinfonie*. Da aber eine Rockband weder ein Kammermusikensemble noch ein Orchester ist, ist die Übertragung dieser Bezeichnungen auf den Progressive Rock, noch dazu auf Gesangsstücke, problematisch, selbst wenn sich eine Sonatenhauptsatzform (s. o.) nachweisen lässt. Die meisten sogenannten „Rock-Opern“ schließlich erfüllen kaum die Gattungskriterien der klassischen Oper und sind eher Musicals oder Songzyklen, die eine fortlaufende Geschichte erzählen, und szenische Aufführungen sind selten⁵².

Die hauptsächliche Großform des Progressive Rock ist eine suiten- oder rondoartige Folge von Sätzen oder Abschnitten⁵³, wie sie in der klassischen Musik vor allem in der *Programm Musik*, also in Kompositionen vorkommt, die ein konkretes außermusikalisches Sujet mit musikalischen Mitteln darstellen. Im Unterschied zur programm-musikalischen Suite, die in der Regel rein instrumental ist, handelt es sich bei der weit überwiegenden Mehrzahl der langen Stücke im Progressive Rock um solche, in denen sowohl vokale als auch instrumentale Formteile vorkommen. Ein solcher Zyklus kann ein ganzes Album ausfüllen (man spricht dann von einem *Konzeptalbum*); es gibt aber auch kleinere Zyklen von 10 bis 30 Minuten Länge, sowie kürzere Stücke von 4 bis 10 Minuten Länge, die dennoch verschiedene Formteile enthalten. Es kommen auch Stücke mit klassizistischen Einsprengseln vor, wenn etwa die Bridge eines ansonsten konventionellen Rocksongs als *Fugato* gearbeitet ist.

52 Wicke/Ziegenrucker/Ziegenrucker 2007:619ff.

53 Siehe hierzu auch Macan 1997:40ff.

Vor dem Aufkommen der CD war die Spieldauer einer LP-Seite (ca. 20-25 Minuten) eine gängige Vorgabe für die Länge langer Stücke. Man findet viele Alben, die auf einer Seite mehrere Stücke kurzer oder mittlerer Länge und auf der anderen Seite ein langes Stück enthalten, das die ganze Plattenseite ausfüllt, aber es gibt auch mehrsätzigte Werke auf entsprechend vielen LP-Seiten (z. B. *Tales From Topographic Oceans* von Yes: 4 Sätze auf 2 LPs). Die einzelnen Abschnitte entsprechen dabei oft herkömmlichen Rocksongs, die durch Überleitungen miteinander verbunden werden, doch sind der Möglichkeiten hier kaum Grenzen gesetzt. Der musikalische Zusammenhang zwischen den einzelnen Teilen kann unterschiedlich eng sein; oft wird die Melodie des ersten Stücks eines Konzeptalbums im letzten Stück wieder aufgegriffen, oder ein Motiv zieht sich durch die Songs oder die Überleitungen, wodurch eine Art Rondo entsteht.

Manche Konzeptalben beginnen nach Art einer klassischen Oper mit einer *Ouvertüre*, die mehrere musikalische Motive, die im weiteren Verlauf des Albums erscheinen, vorwegnimmt. (Als Beispiel sei *Metropolis Pt. 2: Scenes from a Memory* von Dream Theater genannt.) Viele Konzeptalben jedoch sind rein musikalisch gesehen keine geschlossenen Kompositionen, sondern lediglich Abfolgen mehrerer einzelner Stücke, die in ihren Textinhalten in einem Zusammenhang stehen. Sehr häufig sind Konzeptalben, die eine fortlaufende Geschichte erzählen, was oft als „Rock-Oper“ bezeichnet wird (bekanntestes Beispiel: *Tommy* von The Who), auch wenn diese Alben selten tatsächlich den Bau einer Oper aufweisen und szenische Aufführungen solcher „Opern“ die Ausnahme darstellen. Manchmal werden die Rollen in einer solchen „Oper“ auf mehrere Sänger und Sängerinnen verteilt (z. B. Ayreon: *Into the Electric Castle*), aber es gibt auch viele Rock-Opern, bei denen dies nicht der Fall ist (z. B. Dream Theater: *The Astonishing*), wobei natürlich grundsätzlich eine Aufführung auch des letzteren Typs mit verteilten Rollen möglich wäre.

Die Form des Konzeptalbums ist aber zwar für den Progressive Rock typisch, doch sind bei weitem nicht alle Progressive-Rock-Alben solche

Konzeptalben. Andererseits sind Konzeptalben nicht nur in diesem Genre zu finden; zu den bedeutendsten Konzeptalben außerhalb des eigentlichen Progressive Rock zählen etwa *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* von den Beatles (1967) oder die „Rock-Opern“ *Tommy* (1969) und *Quadrophenia* (1973) von The Who. Auch im Heavy Metal sind Konzeptalben häufig zu finden. Und schon im 19. Jahrhundert gab es Liederzyklen wie die *Winterreise* von Franz Schubert (1827), die heute als Konzeptalben gelten würden.

Vertikale Struktur

Die *vertikale Struktur* eines Progressive-Rock-Stücks, also das Verhältnis der einzelnen Instrumente untereinander, unterscheidet sich in der Regel nicht wesentlich von der anderer Rock-Richtungen, auch wenn es Abweichungen von der traditionellen vertikalen Struktur gibt. Man kann im Wesentlichen vier Schichten unterscheiden, was auch eine gewisse Vorgabe bezüglich der Bandgröße darstellt⁵⁴.

Zugrunde liegt ein durchlaufender *Beat*, der vom Schlagzeug gespielt wird, wobei der Schlagzeuger diesen jedoch in verschiedener Weise variiert und verziert. Darüber liegt die *Basslinie*, im Progressive Rock wie in den meisten anderen Rock-Stilen Aufgabe des Bassgitarristen; gelegentlich wird daneben oder statt dessen ein mit einer Pedalklavier gespielter Bass-Synthesizer eingesetzt. Gemeinsam legen Beat und Basslinie das Fundament eines Rockstückes, von dem der *Groove*, die für die Rockmusik typische rhythmische Qualität, abhängt. Daher legen Rockmusiker einen großen Wert auf ein gutes Zusammenspiel der *Rhythmusgruppe*, also Schlagzeuger und Bassist. Die nächsthöhere Schicht stellt die *harmonische Füllung* dar, die aus Akkorden besteht. Für diese ist im traditionellen Rock der (etwas unglücklich benannte) Rhythmusgitarrist (richtiger wäre „Akkordgitarrist“) zuständig; im Progressive Rock hingegen ist sie hauptsächlich Aufgabe des Keyboarders. Schließlich bildet die *Melodie* die oberste Schicht. Hauptträger der Melodie ist meistens der

⁵⁴ Siehe hierzu Moore 2001:33f.

Sänger, doch übernehmen auch die Leadgitarre, die Keyboards und sofern vorhanden weitere Instrumente wie Saxophon oder Querflöte melodische Funktionen.

In den Begrifflichkeiten der klassischen Musik ist Rockmusik also in der Regel *homophon*: es gibt eine herausgehobene Melodiestimme, der sich die anderen Instrumente unterordnen. Dies gilt für die meisten populären Musikformen der westlichen Welt. Gerade im Progressive Rock gibt es aber hier und dort auch Anwendungen des *polyphonen* Prinzips der Renaissance- und Barockmusik, bei dem sich mehrere selbstständige Stimmen zu einem harmonischen Ganzen verflechten, etwa in Form eines Kanons oder einer Fuge. Von der Folk Music herkommend sind auch *heterophone* Strukturen, in denen die einzelnen Instrumente die Melodie abwandeln und umspielen, aber weder Akkorde noch selbstständige Stimmen spielen, gelegentlich anzutreffen.

Tonalität

Progressive Rock ist ganz überwiegend *tonale* Musik. Atonale Experimente findet man am ehesten im Avantgarde-Rock, sind aber auch da nicht bestimmend. Die Vielfalt der tonalen Skalen, die im Progressive Rock zur Anwendung kommen, ist freilich beachtlich, und die für die klassische Musik ungefähr von 1600 bis 1900 gültige Funktionsharmonik lässt sich nicht immer anwenden.

Der Blues als Ausgangspunkt der Rock-Geschichte hat seine eigene Tonalität, für die der Begriff „*Blue Notes*“⁵⁵ steht. Grundlage ist eine Dur-Tonleiter, in der aber die dritte und siebte Stufe schwankend zwischen großer und kleiner Terz bzw. großer und kleiner Septime intoniert werden. Deshalb heißt es oft, der Blues stehe in Moll, was aber nicht so recht stimmt. Zum Ursprung der Blue Notes gibt es verschiedene Theorien⁵⁶. Die *Bluestonleiter* steht daher in ihrem Charakter zwischen Dur und Moll. In der weiteren Entwicklung der Rockmusik erweiterte sich die

55 Wicke/Ziegenrucker/Ziegenrucker 2007:93f.

56 Kramarz 1983:71ff.

Vielfalt der verwendeten Skalen: man beschränkte sich nicht nur auf die beiden Tongeschlechter Dur und Moll der klassischen Musik, sondern verwendete darüber hinaus diverse *Modi* („Kirchentonarten“), die in der europäischen Volksmusik bis heute eine große Rolle spielen. Beispiele hierfür sind schon bei den frühen Beatles zu finden. Auch Skalen außer-europäischen Ursprungs werden gelegentlich verwendet.

All das ist auch im Progressive Rock zu finden⁵⁷; auch Tonartwechsel sind alles andere als selten. Es gibt auch Beispiele für *Polytonalität*, also für die gleichzeitige Verwendung verschiedener Tonarten. Dagegen sind *Zwölftonreihen* und ähnliche Konstrukte der kunstmusikalischen Avantgarde für den Progressive Rock fast völlig bedeutungslos; man findet sie allenfalls bei einigen Avantgarde-Rock-Bands. Hier zeigt sich, dass der Progressive Rock im Vergleich zur Neuen Musik „konservativ“ ist, was ihn aber davor bewahrte, ähnlich unpopulär zu sein wie diese.

Harmonik

Die *Harmonik* eines Musikstücks hängt von seiner Tonalität ab. Da Progressive Rock im Allgemeinen tonale Musik ist, ist auch seine Harmonik tonal.

Im Blues findet sich typischerweise folgendes Harmonieschema (die römischen Zahlen stehen für die Stufen auf der Tonleiter, auf denen die Akkorde stehen, in C-Dur beispielsweise ist I = C, IV = F, V = G):

I – I – I – I / IV – IV – I – I / V – IV – I – I

Häufig werden die kleinen Septimen hinzugefügt, und zwar nicht nur auf der V., sondern auch auf der I. und IV. Stufe. Es gibt darüber hinaus auch noch verschiedene Abwandlungen dieses Schemas, z. B. mit einer IV oder V am Ende der letzten Zeile (so dass eine Art Turnaround, s. u., entsteht).

Es werden also nur drei Akkorde verwendet. Dies ist die eigentliche Wurzel des „Drei Akkorde sind genug“ des Punk; es ist aber eine Tatsa-

⁵⁷ Siehe hierzu auch Macan 1997:51ff.

che, dass sich jede Dur- oder Moll-Melodie mit nur drei Akkorden begleiten lässt, so reizlos und stupide eine solche Begleitung auch klingen mag. Dies sind die *Tonika* (Stufe I), die *Subdominante* (Stufe IV) und die *Dominante* (Stufe V), oft jeweils erweitert um die kleine Septime (die aber auch fehlen kann).

Ein weiterer häufiger Typ von Akkordfortschreitung in der Rockmusik, die aus der angelsächsischen Volksmusik stammt, ist der sogenannte *Turnaround*⁵⁸, der von der Tonika über verschiedene Harmonien, wie Tonikaparallele und Subdominante oder Subdominantparallele zur Dominante fortschreitet, die zur Tonika in der nächsten Liedzeile drängt, beispielsweise:

I – VIm – IIIm – V⁷ bzw. I – VIm – IV – V⁷

(Ein kleines m steht für einen Mollakkord.) Auch der Turnaround kann vielfach variiert werden.

Seit der Mitte des 20. Jahrhunderts ist die Harmonik der Rockmusik dann reicher geworden⁵⁹. Schon bei den frühen Beatles findet man mehr als die sprichwörtlichen „drei Akkorde“. Klassische Akkordfortschreitungen (*Kadenzen*) vom Typ „Tonika – Subdominante – Dominante – Tonika“ verlieren an Bedeutung gegenüber Harmonisierungen, die sich von modalen Skalen ableiten lassen. Die Akkordfortschreitungen des Progressive Rock sind sehr mannigfaltig und gehen weit über das Blues-schema, Turnarounds oder klassische I-IV-V-I-Kadenzen hinaus.

Im traditionellen Rock sind wiederholte harmonische Folgen häufig, bei denen es sich oft um Ausschnitte aus dem Quintenzirkel handelt (sog. *Dominantketten*, z.B. E-A-D-G, in denen jeder Akkord die Dominante zum folgenden Akkord darstellt)⁶⁰. Der häufigen Verwendung von modalen Skalen entsprechend ist die Harmonik vieler Progressive-Rock-Stücke eher modal als funktional; die Funktionen „Tonika“, „Subdominante“ und „Dominante“ sind also von untergeordneter Bedeutung. Dies

58 Kramarz 1983:113ff.

59 Kramarz 1983:125ff.

60 Siehe Moore 2001:57.

erlaubt eine sehr freie Verwendung der Akkorde.

Was die Akkorde selbst betrifft, herrschen im Progressive Rock einfache Drei- und Vierklänge vor⁶¹. Vieltönige Akkorde, wie die im modernen Jazz häufig verwendeten „9er“, „11er“ und „13er“ (mit bis zu sieben Tönen im Terzabstand) sind weniger gebräuchlich. Ebenfalls selten verwendet werden *Cluster-Akkorde* mit in Ganz- oder Halbtonanstand liegenden Tönen, wie sie häufig in der Avantgardemusik vorkommen. Andererseits wissen Progressive-Rock-Musiker darum, dass die Terz die „Seele des Akkords“ ist und machen weniger oft als ihre Kollegen von der Schwermetallfraktion von *Powerchords* (denen gerade die Terz fehlt – was dazu dient, den Obertonschwingel, der sich durch die Verzerrung des Gitarrenklangs ergibt, etwas zu lichten) Gebrauch. Nur im Progressive Metal werden Powerchords häufiger verwendet; aber auch hier sind sie nicht die Regel.

Rhythmik

Die Grundlage der Rock-Rhythmik ist der *Beat*, der in der Regel auf der Bassdrum geschlagen wird. Meistens werden das erste und das dritte Viertel auf der Bassdrum angeschlagen, und das zweite und vierte Viertel werden auf der Snaredrum geschlagen. Es gibt viele Abwandlungen dieses Schemas. Vor allem im Metal-Bereich werden oft kürzere Noten auf der Bassdrum geschlagen, wozu manchmal zwei Bassdrums im Wechsel gespielt werden (*Doublebass*; es gibt auch doppelte Fußmaschinen, mit denen ein Doublebass-Rhythmus auf nur einer Bassdrum gespielt werden kann). In vielen Progressive-Rock-Stücken ist der Grundrhythmus ausgesprochen komplex und lässt sich nicht ohne weiteres auf einen einfachen, durchlaufenden Beat reduzieren.

Die meiste Rockmusik steht im 4/4-Takt. Wie so oft, findet man auch hier wieder das Erbgut des Blues. Auch dieser steht in der Regel im 4/4-Takt, wobei dieser Takt im *Shuffle* gespielt wird, d.h. es werden die Viertel in jeweils drei Achtel-Triolen geteilt, von denen die erste und die

61 Siehe Macan 1997:54.

dritte gespielt werden. Dies ließe sich auch als 12/8-Takt notieren, was aber nicht üblich ist; gewöhnlich werden „gerade“ Achtel notiert – jeder Bluesmusiker weiß, was gemeint ist. Es gibt aber eine große Zahl von Rockstücken, die weder im 4/4- noch im 12/8-Takt stehen; gebräuchlich sind vor allem der 3/4- und der 6/8-Takt, die ebenso wie der 4/4-Takt in der bürgerlichen Unterhaltungsmusik gängig sind.

Im Progressive Rock ist die Rhythmik komplexer als in den meisten anderen Rockstilen. „Krumme“ Taktarten wie 5/4 oder 7/8 sind ebenso häufig wie asymmetrische Unterteilungen gebräuchlicher Taktarten (wie z. B. 3+3+2/8) und wechselnde Taktarten (*shifting meters*). Der Beat ist meistens vorhanden, wird aber oft in den Hintergrund gedrängt. Häufig sind auch Takt- und Rhythmuswechsel innerhalb eines Stücks. Auch Beispiele von *Polyrhythmik*, also das gleichzeitige Spiel verschiedener Rhythmen, sind im Progressive Rock zu finden, so etwa bei King Crimson und bei vielen Avantgarde-Rock-Gruppen. Dennoch sind die „einfachen“ Taktarten wie 4/4 oder 6/8 auch im Progressive Rock die häufigsten.

Dynamik

Der Rockmusik wird gern nachgesagt, keine *Dynamik* zu kennen: es werde von Anfang bis Ende mit der maximalen Lautstärke gespielt, die die PA hergibt⁶². Allein am Ende des Stückes, im *Fade-Out*, ginge es mit der Lautstärke runter. Für manche Richtungen, vor allem für den größten Teil des Heavy Metal, trifft dies auch unzweifelhaft zu – für den Progressive Rock hingegen nicht. Sicher spielen auch Progressive-Rock-Musiker zumeist im Durchschnitt lauter als ihre klassischen Kollegen, aber leise Partien haben in dieser Musik absolut ihren Platz.

Fade-Outs, die angeblich einzige Form der Dynamik in der Rockmusik, sind übrigens im Progressive Rock nicht so verbreitet wie in anderen Genres der Rock- und Popmusik (kommen aber durchaus vor) – Progressive-Rock-Musiker wissen eben, wie man einen Schluss komponiert,

62 Siehe hierzu Wicke/Ziegenrucker/Ziegenrucker 2007:213f.

und brauchen sich nicht auf diese Weise aus einem Stück herauszumogeln!

Notation

Rockmusik ist überwiegend *nicht notierte* Musik; sie wird vor allem in Form von Tonaufnahmen (Schallplatte, CD, Audiodatei) verbreitet⁶³. Es wird Rockmusikern oft nachgesagt, sie könnten keine Noten lesen. Letzteres dürfte im Fall des Progressive Rock eher die Ausnahme sein, denn auch wenn regelrecht klassisch ausgebildete Musiker hier nicht die Mehrheit bilden, haben wir es doch in der Regel mit versierten Musikern zu tun, die eine gewisse Berührung mit formeller Musikausbildung (und sei es nur in der Schule) hatten und dabei irgendwann gelernt haben dürften, Noten zu lesen und zu schreiben. Dennoch spielt auch hier die Notenschrift nur eine begrenzte Rolle. Zwar sind viele Rockstücke, auch im Progressive Rock, als Noten veröffentlicht worden, doch handelt es sich hier in der Regel um nachträglich nach Plattenaufnahmen angefertigte *Transkriptionen*, die mehr oder weniger genau sein können.

Es lassen sich auch die vielen Parameter, die den Sound eines Rockstücks bedingen, kaum in Notenschrift fassen. Natürlich lässt sich notieren, was der Sänger singt, was der Gitarrist, der Bassist, der Keyboarder usw. spielen (auch für das Schlagzeug gibt es eine allgemein gebräuchliche Notation), aber damit weiß man immer noch wenig über das Klangbild. Gitarristen verwenden eine Vielzahl von Spieltechniken und Effektgeräten, und bei den Klangeinstellungen eines Synthesizers sind die Möglichkeiten nahezu grenzenlos, vor allem bei der heutigen Digitaltechnik. Für all dies gibt es keine Konventionen, wie das in der Notenschrift gekennzeichnet werden sollte. Die Notenschrift eignet sich eben vor allem dazu, festzulegen, *was* gespielt wird, aber genau so wichtig und nur schlecht in Noten fassbar ist, *wie* es gespielt wird, geschweige denn *womit* es gespielt wird.

Die vorherrschende Form der Notation in der Rockmusikpraxis ist das

63 Siehe auch Moore 2001:34f.

Leadsheet, das Melodie, Text und Akkordsymbole enthält und als Grundlage für das mündlich abgesprochene und im Übungsraum praktisch erarbeitete Arrangement dient. Nur stellenweise werden komplexere Arrangements, vor allem dann, wenn Strukturen aus der klassischen Musik entlehnt werden, partiturartig ausnotiert.

Sound

In der Rockmusik spielt der *Sound* eine zentrale Rolle⁶⁴. Mit diesem Wort ist der Klangeindruck der Band als Ganzer gemeint, der sich aus dem Zusammenspiel der Klangfarben der einzelnen Stimmen und Instrumente sowie aus den verwendeten Effektgeräten ergibt. Nicht selten wird der Sound zum Fetisch; entscheidend ist oft nicht so sehr, *was* gespielt wird oder *wie* es gespielt wird, sondern *womit* es gespielt wird – auf das Equipment kommt es an⁶⁵. Manche Band konzentriert sich so sehr auf ihren Sound, dass die musikalische Substanz vernachlässigt wird.

Auch im Progressive Rock spielt der Sound eine große Rolle, auch wenn daneben auch andere (oben besprochene) strukturelle Kriterien mehr als in anderen Rock-Genres eine Rolle spielen. Einen einheitlichen „Sound des Progressive Rock“ gibt es freilich nicht – schon in der klassischen Ära hatte jede einzelne Band einen ganz charakteristischen Sound. Dennoch gibt es Sound-Merkmale, die für den Progressive Rock als Ganzem charakteristisch sind. Hier sind vor allem die Tasteninstrumente (Keyboards) von Bedeutung, die dazu dienen, andauernde Töne (im Gegensatz zu den abklingenden Tönen der Gitarreninstrumente und des Schlagzeugs) zu erzeugen und damit an klassische Orchester- oder Orgelmusik angelehnte oder auch „sphärische“, futuristische Klangbilder hervorzurufen. Vor allem das Mellotron spielte in der klassischen Ära die Rolle eines „Ein-Mann-Orchesters“ (das am häufigsten eingesetzte elektrische Tasteninstrument, das den Grundstock fast jeder Keyboardband bildete, war aber die Hammondorgel); später waren es vor allem Synthesizer, die

64 Wicke/Ziegenrucker/Ziegenrucker 2007:684f.

65 Sandner 1977a: 83.

den typischen Progressive-Rock-Sound prägten. Ausnahmen bestätigen freilich die Regel; es gibt durchaus, wenn auch eher selten, Progressive Rock ohne Keyboards oder andere „Dauerton-Instrumente“; als Beispiel mögen die frühen und die späten Rush gelten.

Kapitel 3: Die Instrumente des Progressive Rock

Die im Progressive Rock üblichen *Instrumente* sind die gleichen, die man auch in anderen Rockstilen findet: Singstimme, E-Gitarre, E-Bassgitarre, Keyboards und Schlagzeug. Hierbei spielen die Keyboards tendenziell eine größere Rolle als in den meisten anderen Stilen. Dazu können aber noch diverse andere Instrumente treten; tatsächlich gibt es wohl kaum ein Instrument, das *nicht* von irgendeiner Progressive-Rock-Band verwendet wurde.

Die Singstimme

Der größte Teil des Progressive Rock, wie der Rockmusik überhaupt, ist Vokalmusik: es gibt eine *Singstimme* (manchmal auch mehrere), die im Mittelpunkt der Musik steht. Instrumentalstücke sind im Progressive Rock zwar keineswegs selten, aber auch hier stellen sie eine Minderheit des Materials dar. Der Sänger ist dann oft (aber keineswegs immer) auch derjenige, der die Texte verfasst.

Die meisten Sänger im Progressive Rock, wie im Rock überhaupt, sind männlich, wobei die meisten davon in der Tenorlage singen; aber es gibt auch einige Bands mit Sängerinnen (z. B. Curved Air mit der Sängerin Sonja Kristina). Der Sänger prägt den Sound einer Band ganz erheblich, denn jede Stimme ist einzigartig; oft stürzt das Ausscheiden des Sängers eine Band in eine Krise, bewirkt zumindest immer eine nachhaltige Veränderung des Klangbildes, da der neue Sänger einfach eine andere Stimme hat als der alte. (Hinzu kommt, dass der Sänger oft – aber keineswegs immer oder nur meistens – der hauptsächliche Songschreiber und Komponist der Band ist. Welch tiefen Einschnitt ein Sängerwechsel in der Geschichte einer Band bedeuten kann, ist etwa bei Marillion zu beobachten, auch wenn hier der Sängerwechsel mindestens ebenso sehr Folge wie Ursache des Stilwechsels ist: der alte Sänger wollte den neuen Kurs der Band nicht mittragen, und verließ die Gruppe.)

Nur wenige Sänger im Progressive Rock haben eine klassische Gesangs-

ausbildung. Dennoch gibt es hier einige außergewöhnliche Sänger, wie beispielsweise Jon Anderson von Yes. Viele andere Sänger sind nicht überragend gut, aber dennoch sehr charakteristisch im Klang ihrer Stimme. Man denke etwa an Peter Gabriel von Genesis oder Fish von Marillion.

Manche Progressive-Rock-Bands haben nur einen Sänger; andere verfügen über einen Lead- und mehrere Backgroundsänger. In vielen Gruppen spielt der Leadsänger auf der Bühne kein Instrument, so dass er sich allein auf den Gesang konzentrieren kann, wogegen der Backgroundgesang, sofern vorhanden, in der Regel von Instrumentalisten mit übernommen wird. Gruppen von Backgroundsängerinnen, wie sie in der bürgerlichen Unterhaltungsmusik häufig anzutreffen sind, sind im Progressive Rock hingegen weniger gebräuchlich, kommen aber auch vor (u. a. bei Pink Floyd). Es gibt ferner Beispiele für den Einsatz eines gemischten Chors, der der Musik mehr Klangfülle und eine „sakrale“ Aura verleiht. Auch *A-Cappella*-Nummern, also mehrstimmige reine Gesangsstücke ohne Instrumentalbegleitung, kommen im Progressive Rock vor, so etwa bei Gentle Giant und Spock's Beard. Zu erwähnen sind auch Rock-Opern, in denen mehrere Sänger und Sängerinnen mit verteilten Rollen auftreten (wie etwa in den Produktionen von Ayreon).

Bisweilen begegnet man künstlichen, „roboterartigen“ Stimmen, etwa in dem Stück „The Raven“ auf dem Album *Tales of Mystery and Imagination* vom Alan Parsons Project; noch häufiger in der elektronischen Musik, z. B. bei Kraftwerk. Diese werden mit dem *Vocoder* erzeugt. Dies ist ein elektronisches Gerät, das die Sprachlaute in ihre spektralen Komponenten (sog. *Formanten*) zerlegt und diese mittels Filtern einem anderen Klang, meistens aus einem Synthesizer, aufprägt. Dadurch erhält dieser Klang eine Färbung, die den gesungenen oder gesprochenen Lauten entspricht. (Der Sänger muss hierbei gar nicht singen, sondern braucht nur rhythmusgemäß zu sprechen, da die Tonhöhe von außen, meist mittels eines angeschlossenen Keyboards, gesteuert wird.) Mit dem Vocoder nicht zu verwechseln ist der *Power Mouth*, auch *Talkbox* genannt, der ebenfalls dazu dient, Instrumente „sprechen“ zu lassen. Hier wird der

Klang des Instruments mittels eines Schlauchs in den Mund des Sängers geleitet, der mit seinen Sprechorganen dem Klang die Laute aufprägt. Der hörbare Effekt ist ähnlich dem des Vocoder. Darüber hinaus gibt es diverse digitale Tools zur Verfremdung von Stimmen, insbesondere Tonhöhenkorrektur-Software wie *Auto-Tune* oder *Melodyne* wird in manchen Musikgenres hierzu eingesetzt.

Die elektrische Gitarre

Was wäre Rockmusik ohne die *elektrische Gitarre*?⁶⁶ Die E-Gitarre ist bekanntlich das Rockinstrument schlechthin, und Progressive Rock bildet diesbezüglich in der Regel keine Ausnahme (aber es gibt durchaus Progressive Rock ohne Gitarre!).

Im traditionellen Rock, wie er einst von den Beatles oder den Rolling Stones gespielt wurde, gab es meistens zwei Gitarristen: den *Lead-* und den *Rhythmusgitarristen*. Der erstere hatte vor allem melodische Aufgaben, während sein Kollege für die Akkordfüllung zuständig war. (Diesem Funktionsunterschied entspricht kein Unterschied in den Instrumenten; beide Gitarristen können durchaus das gleiche Modell spielen, und es gibt Bands, wo sie einander abwechseln, ohne die Gitarren zu tauschen.) Das ist in vielen Rockstilen auch heute noch so. In den meisten Progressive-Rock-Bands aber gibt es nur einen Gitarristen (wozu braucht man zwei Gitarren, wenn man Keyboards hat, die eine richtig saftige Füllung hinlegen können?). Es gibt natürlich auch Bands mit zwei Gitarristen, aber es gibt auch solche, die ganz ohne Gitarren auskommen (schließlich kann ein Keyboarder *beide* Gitarristen ersetzen, indem er mit der linken Hand Akkorde und mit der rechten eine Melodielinie spielt). Der Normalfall ist aber *eine* Gitarre, Bassgitarre nicht mitgezählt, wobei der eine Gitarrist in erster Linie als Leadgitarrist fungiert.

Der Science-Fiction-Schriftsteller William Gibson schrieb einmal: „Die

⁶⁶ Zur Geschichte und den verschiedenen Typen der Gitarre (elektrisch und akustisch) siehe Wicke/Ziegenrucker/Ziegenrucker 2007:281ff.

Straße findet für alles eigene Verwendungen.“⁶⁷ Das passt gut hierher, denn so gut wie nichts, was heute in Rockbands verwendet wird, wurde zu diesem Zweck erfunden – nicht einmal die E-Gitarre. Erfunden wurde sie nämlich für die Swing-Bigbands, in denen die akustische Gitarre immer größere Schwierigkeiten hatte, gegen die immer üppigeren Bläusersätze anzuspielden. Es gab allerlei Versuche, lautere Gitarren zu bauen, mit Stahl- statt Nylonsaiten, mit größerem Korpus, mit einem Korpus aus Stahlblech mit Resonatoren, und dergleichen mehr⁶⁸ (mehr zu diesen Gitarrentypen siehe weiter unten). All diese Typen wurden dann auch von den Country- und Blues-Musikern dankbar aufgenommen, und spielen dort bis heute eine große Rolle.

Den durchschlagenden Erfolg erbrachte dann aber erst die elektrische Verstärkung, erstmals 1931 von Rickenbacker gebaut, und so richtig in Schwung kam die Sache dann um 1950 mit den Modellen von Fender (u.a. *Telecaster*, 1950, und *Stratocaster*, 1954) und Gibson (u.a. *Les Paul*, 1952)⁶⁹, die bis heute Marktführer geblieben sind. Die E-Gitarre fand durchaus in ihrem ursprünglichen Verwendungszweck, den Bigbands, Anwendung, eroberte aber bald auch die Country-Musik, den Rhythm & Blues und folgerichtig auch den Rock'n'Roll, dessen Grundpfeiler sie bis heute darstellt.

Man unterscheidet *Hollowbody*- und *Solidbody*-Gitarren. Die erstere hat noch einen hohlen Resonanzkörper und kann zur Not auch ohne Strom gespielt werden. Die heute vorherrschende Solidbody-Gitarre hingegen ist auf Gedeih und Verderb auf die elektrische Verstärkung angewiesen – „trocken“, das heißt ohne Verstärkung, gespielt, gibt sie nur einen sehr schwachen Klang ab, weil ihr der Resonanzkörper der akustischen Gitarre fehlt: ihr Korpus besteht in der Regel aus einem massiven, meistens aus 2-4 Teilen zusammengesetzten Stück Holz (seltener aus anderen Materialien: bei einigen Glam-Rock-Bands der 70er Jahre sah man schon mal die eine oder andere Gitarre aus Plexiglas). Aber dazu ist sie ja nicht

67 Gibson 1988:231.

68 Hofacker 2012:257ff.

69 Hofacker 2012:326.

da. Der Sinn der Sache besteht schließlich gerade darin, die Schwingungen der Stahlsaiten (mit Nylonsaiten geht hier gar nichts) elektromagnetisch abzunehmen und dann beliebig zu verstärken, wobei man dann auch noch allerlei *Effektgeräte* wie Verzerrer, Wah-Wah oder Hall dazwischen schalten kann, mit denen sich der Sound vielfältig beeinflussen lässt.

Von diesen Effektgeräten war das *Wah-Wah-Pedal*⁷⁰ vor allem um 1970 herum beliebt, auch im Progressive Rock. Das lautmalerisch benannte Wah-Wah verstärkt einen Teilbereich des Obertonspektrums des Gitarrenklangs, der sich durch Betätigen des Pedals verschiebt. Dabei entsteht der charakteristische Klangfarbeneffekt. Der *Verzerrer*⁷¹ besteht im Wesentlichen aus einem Verstärker, der gezielt übersteuert wird, so dass eine nichtlineare Verzerrung des Klangs entsteht. Dieser Effekt lässt sich auch im Gitarrenverstärker selbst, der aus einzeln regelbaren Vor- und Endstufen besteht, erzielen, doch gibt es Verzerrer auch als separate Effektpedale. *Phaser*⁷², *Flanger*⁷³ und *Chorus*⁷⁴ mischen dem Originalsignal in verschiedener Weise eine phasenverschobene Kopie hinzu, was dazu führt, dass einige Obertöne verstärkt, andere abgeschwächt werden und der Klang voller wird. Auch für den *Hall (Reverb)*⁷⁵ gibt es ein kleines Kästchen mit Fußschalter. Heute ist die Vielfalt der elektronischen Effekte, die dem Gitarristen zur Verfügung stehen, unüberschaubar; manche Gitarristen haben ein Dutzend solcher Effektpedale vor sich auf der Bühne stehen. Längst gibt es Multieffektgeräte, die Ordnung in das Chaos bringen, indem eine Vielzahl von Effekten in einem Gerät per Fußtritt abrufbar sind.

Wie die akustische Gitarre hat die E-Gitarre meistens sechs Saiten, die üblicherweise auf E-A-d-g-h-e¹ (Merkspruch: „Eine alte Dame geht Herlinge essen“) gestimmt sind, aber es gibt auch (selten) solche mit zwölf

70 Hörmann/Kaiser 1982:43f.

71 Hörmann/Kaiser 1982:52.

72 Hörmann/Kaiser 1982:43.

73 Hörmann/Kaiser 1982:46f.

74 Hörmann/Kaiser 1982:54.

75 Hörmann/Kaiser 1982:45.

Saiten, sowie zweihälsige (*Double Neck*) Gitarren mit sechs Saiten auf dem einen und zwölf Saiten auf dem anderen Hals. Manche Gitarristen stimmen ihre Gitarre auch anders, beispielsweise so, dass alle Saiten auf Töne eines Akkords gestimmt sind. Dies wird als *offene Stimmung* bezeichnet. Beispiele: G-Dur D-G-d-g-h-d¹; D-Dur D-A-d-fis-a-d¹. In einer solchen Stimmung erhält man immer einen konsonanten Akkord, wenn man alle Saiten mit einem *Barré-Griff* (d. h. mit einem Finger, der quer über das Griffbrett gelegt wird) auf demselben Bund abgreift. Offene Stimmungen eignen sich daher vor allem für die sogenannte *Bottleneck-Spielweise*, bei der der Gitarrist ein quer liegendes Glasröhrchen (ursprünglich ein abgeschlagener Flaschenhals, daher der Name) oder Metallstab über das Griffbrett gleiten lässt, um ein Glissando zu erzeugen. Im Blues sind offene Stimmungen sehr verbreitet, früher wurden sie dort häufiger angewandt als die Normalstimmung. Viele Metal- (auch Progressive-Metal-) Gitarristen stimmen ihre Gitarren tiefer als üblich, um einen „düsteren“ und „bedrohlichen“ Klang zu erzielen (dabei war der Grund für Black-Sabbath-Gitarrist Tony Iommi, seine Gitarre tiefer zu stimmen, ursprünglich eine Handverletzung, die ihn zur Verringerung der Saitenspannung veranlasste⁷⁶). Eine neuere Entwicklung ist die siebensaitige Gitarre, die um 1990 vom Gitarrenhexer Steve Vai eingeführt wurde und vor allem im Progressive Metal sowie im Extreme Metal weite Verbreitung gefunden hat (unter anderem wird sie von John Petrucci von Dream Theater bisweilen gespielt). Die siebte Saite ist zumeist auf das 1H unter der tiefen E-Saite gestimmt, was die Metal-Tradition der tiefer gestimmten Gitarre konsequent weiterführt.

Ansonsten hat sich die E-Gitarre seit den 50er Jahren wenig verändert. Die klassischen Modelle von Fender und Gibson sind fast unverändert immer noch in Produktion. In den 70er und 80er Jahren waren vor allem bei Glam-Rock- und Glam-Metal-Bands die verrücktesten Formen und Farben in Mode (man denke etwa an die sternförmige Gitarre in Glitzeroptik des ABBA-Gitarristen Björn Ulvaeus), aber inzwischen hat sich der Geschmack wieder beruhigt, und es werden „klassische“ Formen und

76 Wikipedia (dt.): Tony Iommi, Zugriff: 01. 05. 2016.

Farbgebungen bevorzugt. Auch der *Gitarrensynthesizer*, ein mittels einer E-Gitarre angesteuerter Synthesizer, der es dem Gitarristen ermöglichte, fast beliebige Klänge zu spielen, blieb eine Modeerscheinung der 80er Jahre und ist heute nur noch selten zu hören.

Die akustische Gitarre

Neben der elektrischen Gitarre hat auch die *akustische Gitarre* ihren Platz im Progressive Rock, gern auch mal mit den bei E-Gitarren seltenen 12 Saiten (Stimmung: Ee Aa dd¹ gg¹ hh e¹e¹, was der Gitarre einen helleren und volleren Klang gibt; 12-saitige Gitarren gibt es nur mit Stahlsaiten, da Nylonsaiten zu weit ausschlagen und gegeneinander schlagen würden). Dieses Instrument entstand im Mittelalter in Spanien, erhielt im frühen 19. Jahrhundert seine heute übliche Form und Stimmung, und wurde bald zu einem der populärsten Instrumente in der westlichen Welt. Neben dem Grundmodell, der *Konzertgitarre*, ursprünglich mit Darmsaiten, heute mit Nylonsaiten, von der alle modernen Gitarrentypen abstammen, gibt es diverse Varianten, von denen vor allem die *Westerngitarre* mit Stahlsaiten, größerem Korpus und dementsprechend kräftigerem Klang in der Rockmusik viel verwendet wird. (Es empfiehlt sich nicht, Stahlsaiten auf eine Konzertgitarre aufzuziehen, da diese nicht für die höhere Zugspannung der Stahlsaiten ausgelegt ist und sich zu verziehen droht.) Eine noch kräftiger klingende Variante der Westerngitarre ist die *Dobro-Gitarre* (benannt nach der Herstellerfirma, die zuerst solche Gitarren baute) mit einem Korpus aus Hartholz oder Stahlblech, in das Resonatoren aus Metall eingebaut sind. Dieses Instrument (das auf dem Cover des Albums *Brothers in Arms* von den Dire Straits abgebildet ist und auf dem Album auch zu hören ist) ist nicht mit der Steel Guitar zu verwechseln, die weiter unten besprochen wird. (Als ich das erste Mal das Wort „Steel Guitar“ hörte, dachte ich, es sei ein solches Instrument gemeint, und wunderte mich dann, was denn eine „Pedal Steel Guitar“ sein soll – wie sollte eine akustische Gitarre, und sei sie aus Stahlblech, Pedale haben?)

Es gibt wohl kaum einen Prog-Gitarristen, der nicht ab und zu zu der

stromlosen Klampfe greift, vor allem dann, wenn es darum geht, „Natürlichkeit“ musikalisch zu vermitteln und einen Kontrast gegen die ansonsten vorherrschenden elektrischen und elektronischen Instrumente zu setzen. Mit der heutigen Mikrofon- und Verstärkertechnik ist ja auch die einwandfreie Verstärkung einer akustischen Gitarre kein großes Problem mehr (in der Praxis verwendet man meistens ein in das Korpus eingebautes Kontaktmikrofon). Im Prinzip könnte man eine mikrofonierte akustische Gitarre auch mit den bei E-Gitarren üblichen Effekten malträtieren, aber das geschieht nur selten – dazu gibt es ja E-Gitarren, die zudem weniger rückkopplungsempfindlich sind. Schließlich steht die Akustische gerade für *natürlichen* Klang, und da will man von Wah-Wah, Verzerrer & Co. nichts wissen.

Die Bassgitarre

Die elektrische *Bassgitarre*, kurz *Bass* genannt, wurde aus ähnlichen Gründen erfunden wie die E-Gitarre⁷⁷. Denn der Kontrabass, der im Jazz die Basslinie übernahm und auch heute noch meist übernimmt, hatte in den Bigbands ein ähnliches Problem wie die Gitarre. Hinzu kam, dass der Kontrabass sperrig und unbequem zu transportieren ist – immerhin ist das Ding fast zwei Meter groß. Das führte 1952 zur Erfindung der elektrischen Bassgitarre (Fender)⁷⁸, die sich aber zunächst nicht durchsetzen konnte - selbst im frühen Rock'n'Roll beherrschte der Kontrabass noch das Bild (und tut es in den diversen Spielarten des Rockabilly, oft kreisbunt bemalt, bis heute). Erst Ende der 50er setzte sich dann die beliebig verstärkbare, handlichere und leichter spielbare Bassgitarre durch.

Der Bass hat in seiner Grundform vier Saiten, die auf die Töne E_1 A_1 D_2 G_2 gestimmt sind. Dies entspricht der Stimmung des Kontrabasses und zugleich den ersten vier Saiten der Gitarre eine Oktave tiefer (was Gitarristen den Umstieg erleichtert). Bässe mit fünf oder sechs Saiten sind aber keine Seltenheit. Beim Fünfsaiter kommt eine Saite hinzu, die auf

⁷⁷ Wicke/Ziegenrucker/Ziegenrucker 2007:64ff.

⁷⁸ Hofacker 2012:328.

${}^2_2\text{H}$ (also eine Quarte tiefer als ${}^1_1\text{E}$) gestimmt ist, der sechssaitige Bass hat darüber hinaus eine c-Saite (eine Quarte über G). Das Griffbrett des Basses hat meistens Bünde wie bei der Gitarre üblich, es gibt aber auch bundlose (*fretless*) Bässe, die bestimmte Spielweisen ermöglichen oder erleichtern, die man vom Kontrabass her kennt und bei denen Bünde stören. Es gibt auch zweihälsige Instrumente, die entweder den Bass mit einer Gitarre, oder aber bundierten und bundlosen Bass kombinieren. Neben elektrischen gibt es auch akustische Bassgitarren, diese sind jedoch seltener anzutreffen (haben aber im Zug des Unplugged-Trends an Bedeutung gewonnen). Auch der gute alte Kontrabass, von dem es mittlerweile auch elektrische Versionen (sog. *Electric Uprights*) gibt, wird gelegentlich wieder ausgepackt. Einmal habe ich auf einer Bühne auch mal eine Bassgitarre gesehen, die senkrecht aufgeständert war und wie ein Kontrabass gespielt wurde.

Weitere Instrumente der Gitarrenfamilie

Daneben gibt es noch einige weitere Instrumente, die mit der Gitarre verwandt sind. Da wäre zunächst einmal die *Steel Guitar* zu erwähnen. Es handelt sich um eine Variante der elektrischen Gitarre, die waagrecht auf dem Schoß (*Lap Steel Guitar*) oder auf einem Untergestell (ähnlich einem Keyboard) liegend gespielt wird. Es gibt auch die *Pedal Steel Guitar*, die Pedale zum schnellen Wechsel der Stimmung aufweist. Es gibt mehrere verschiedene Stimmungssysteme, oft auch mit zwei Griffbrettern mit unterschiedlichen Stimmungen. Meistens sind die Saiten der Steel Guitar „offen“, das heißt auf einen Akkord gestimmt (ähnlich der offenen Stimmung auf einer herkömmlichen Gitarre). Die Saiten werden mit einem quer über alle Saiten gelegten Stab abgeteilt, wobei Glissandi sehr gebräuchlich sind. Die Steel Guitar mit ihrem typischen wimmernenden Klang ist in der Country-Musik zu Hause und wird im Rock-Bereich vor allem im Country-Rock verwendet. Aber auch im Progressive Rock hat sie ihre Verwendung gefunden, so greifen etwa Steve Howe (Yes) und David Gilmour (Pink Floyd) bisweilen auf dieses Instrument zurück. Die *Ukulele*, ein kleines viersaitiges gitarrenartiges Instrument aus Ha-

waii, spielt im Progressive Rock kaum eine Rolle. Sie hat es schwer: weil sie wie ein Spielzeug aussieht, wird sie fast ausschließlich im Comedy-Bereich eingesetzt und als Instrument kaum ernst genommen.

Ein neuartiges, in den 70er Jahren entwickeltes Instrument ist der *Chapman Stick*⁷⁹. Dieses Instrument, je nach Modell mit zehn oder zwölf Saiten, wird mittels der sogenannten *Tapping*-Technik (die auch auf herkömmliche Gitarren und Bassgitarren anwendbar ist und dort auch erfunden wurde) gespielt. Dabei werden die Saiten mit den Fingern gegen die Bünde geschlagen, wodurch zugleich die Saite abgeteilt und der Ton erzeugt wird. Auf diese Weise kann das Instrument mit beiden Händen unabhängig gespielt werden, und der Spieler des Chapman Stick kann gewissermaßen zugleich Gitarre und Bass spielen. Ähnliche Instrumente gibt es auch in etwas anderer Form von anderen Herstellern, wie zum Beispiel die *Warr-Gitarre*. Die meisten Stick-Spieler, die berühmtesten sind Tony Levin und Trey Gunn (beide im Dienst von King Crimson), sind übrigens von Haus aus Bassisten. Die Tapping-Spielweise lässt sich natürlich auch auf herkömmliche Gitarren und Bässe anwenden; Beispiele hierfür sind gerade im Progressive Rock nicht selten, es sei etwa John Myung (Bassist bei Dream Theater) erwähnt.

Ein erwähnenswerter exotischer Verwandter der Gitarre ist die indische *Sitar*, die in den späten 60er Jahren geradezu ein Modeinstrument war.⁸⁰ Die Sitar verfügt über mehrere Melodiesaiten, die über Bünde geführt werden, und zahlreiche unter den Bündeln verlaufende Resonanzsaiten. Die Bünde können zur Darstellung der komplexen, nicht temperierten Tonskalen der indischen Musik verschoben werden. Wer schon einmal eine Sitar aus der Nähe gesehen hat, hat sicherlich erkannt, dass sie ein sehr komplexes Instrument ist, das in seinem technischen Entwicklungsstand jeden Vergleich mit westlichen Orchesterinstrumenten bestehen kann. Allerdings wird die Komplexität der indischen Musik, die der westlichen klassischen Musik mindestens ebenbürtig ist, von westlichen Musikern kaum jemals ausgelotet, sondern lediglich der Klang der Sitar

79 Wicke/Ziegenrucker/Ziegenrucker 2007:696.

80 Wicke/Ziegenrucker/Ziegenrucker 2007:608f.

– zum Teil sogar mit elektrischer Verstärkung – als exotisches Kolorit verwendet. Oft wird eine sogenannte „elektrische Sitar“ verwendet, die einer echten Sitar ähnlich klingt, aber eigentlich eine spezielle E-Gitarre mit Resonanzsaiten ist (und von jedem Gitarristen gespielt werden kann). Sie ist beispielsweise in dem Stück „Close to the Edge“ von Yes zu hören.

Die Tasteninstrumente (Keyboards)

Kommen wir nun zu den *Keyboards*, von deutschsprachigen Musikern gern scherzhaft eingedeutscht „Schlüsselbretter“ genannt⁸¹. Mögen viele Rockstile ohne sie auskommen, die Keyboarder als die Nerds unter den Rockmusikern gelten, manche Punks und Metalheads sie gar als „Verunreinigung“ des hehren Rock'n'Roll empfinden: im Progressive Rock geht ohne sie gar nichts – meistens jedenfalls, es gibt auch Ausnahmen (so hatte die Band Rush nie einen hauptamtlichen Keyboarder, und auf den ersten sowie den letzten Alben sind auch keine Keyboards zu hören, auch wenn sie in der mittleren Phase eine große Rolle spielten). Kurz gesagt, dienen Keyboards im Progressive Rock vor allem dazu, mit anhaltenden Klängen, die nicht wie die perkussiven Klänge der Gitarre, des Basses oder des Schlagzeugs rasch verklingen, der Musik mehr klangliche Fülle zu verleihen⁸² und damit das Klangbild einem Sinfonieorchester oder auch einer Kirchenorgel – oder dem, was man als „Space-Sound“ imaginierte – anzunähern. Daher sind Hammondorgel, Mellotron und Synthesizer für den Progressive Rock typischer als das Klavier oder das E-Piano, die diesbezüglich keine Vorteile gegenüber Gitarren aufweisen (aber dennoch häufig zum Einsatz kommen). Zu dieser Vorliebe des Progressive Rock für Tasteninstrumente hat sicher auch der Umstand beigetragen, dass viele Progressive-Rock-Musiker aus gebildeten und musikalischen Elternhäusern stammen und in ihrer Jugend Klavierunterricht erhalten haben.

81 Wicke/Ziegenrucker/Ziegenrucker 2007:366 mit Verweisen auf Stichwortartikel zu den einzelnen Instrumenten.

82 Halbscheffel 2012:123.

Typisch für den Progressive Rock sind riesige *Keyboardburgen*, in denen sich der Keyboarder hinter einem halben (oder ganzen) Dutzend Instrumenten verbarrikadiert, auch wenn es Ausnahmen gibt: Jordan Rudess, Tastenhexer vom Dienst bei Dream Theater, macht alles mit einer einzigen, dafür aber recht luxuriös ausgestatteten Workstation, die alles kann, was eine Keyboardburg der klassischen Ära konnte – und noch etwas mehr. Überhaupt sind die meisten heutigen Progressive-Rock-Keyboarder (schon aus Kostengründen) mit bescheidenerem Equipment unterwegs, auch wenn in der Regel immerhin mindestens zwei Keyboards auf dem Ständer stehen, was das gleichzeitige Spielen zweier verschiedener Sounds (einen mit der linken, den anderen mit der rechten Hand) vereinfacht (die meisten heutigen Keyboards verfügen jedoch über die Option, die Tastatur auf zwei oder gar mehr Klänge aufzuteilen – man nennt das *Splitting*). Aber früher gab es solche eierlegenden Wollmilchsauen noch nicht, da brauchte man tatsächlich mehrere verschiedene Instrumente.

Denn bei den Keyboards hat sich im Laufe der Zeit mehr getan als bei allen anderen Instrumenten. In vorelektrischer Zeit gab es im Wesentlichen das (Hammer-)Klavier (in den Bauformen Flügel und Piano sowie einigen selteneren Sonderformen, selbst eine „Orphica“ zum Umhängen gab es um 1800 mal), das feiner und zarter klingende *Cembalo* (bei dem die Saiten mit einem Kiel angerissen werden), das kleine und leise, daher vor allem für die Hausmusik verwendete *Clavichord* mit einer einfachen die Saiten anschlagenden sogenannten Tangentenmechanik, die *Pfeifenorgel* als großes ortsfestes Instrument für Kirchen und Konzertsäle oder – seltener – als Kleinorgel (sogenanntes *Positiv*) ungefähr von der Größe eines Klaviers, das *Harmonium* mit durchschlagenden Zungen und fußbetriebenem Balg, und das mit letzterem verwandte *Akkordeon*. Die meisten dieser Instrumente kommen durchaus auch im Progressive Rock vor, auch wenn ihre Klänge heutzutage häufig mittels digitaler Synthesizer oder Sampler nachgebildet werden.

Noch größer ist die Vielfalt der *elektrischen* Tasteninstrumente. Ähnlich der E-Gitarre gibt es auch *E-Pianos*⁸³, die die Saitenschwingungen elek-

83 Hörmann/Kaiser 1982:23f.

trisch verstärken. Das erste dieser Instrumente war schon um 1930 der *Neo-Bechstein-Flügel*. In den 50er Jahren brachte dann Wurlitzer das erste in Serie produzierte E-Piano auf den Markt; später folgten dann Rhodes (der bekannteste Hersteller) und andere Firmen. Gegenüber dem akustischen Klavier haben solche E-Pianos den Vorteil, dass sie mit geringerer Saitenspannung (bzw. mit kurzen Metallstäben statt der Saiten) und damit ohne schweren Gusseisenrahmen, sowie ohne Resonanzboden auskommen und somit viel leichter zu transportieren sind als ein zentnerschweres akustisches Klavier. Darüber hinaus lassen sie sich beliebig verstärken (wohingegen die optimale Mikrofonierung eines Konzertflügels eine Kunst ist, die längst nicht jeder Toningenieur beherrscht) und ihr Klang mit Effektgeräten verändern. Diese Instrumente sind vor allem im Jazzrock gebräuchlich, kommen aber auch im Progressive Rock zur Verwendung. Ein elektrisches Clavichord ist das *Clavinet*, das vor allem in der Funk-Musik der 70er Jahre beliebt war, aber auch im Progressive Rock gelegentlich anzutreffen ist.

Ein weiteres elektrisches Tasteninstrument, das im klassischen Progressive Rock zum Standardinventar des Keyboarders gehörte, ist die *Hammondorgel*⁸⁴ (nach ihrem Erfinder Laurens Hammond, der sie in den 30er Jahren auf den Markt brachte, benannt), im Deutschen auch scherzhaft „Schweineorgel“⁸⁵ genannt. Nicht der Synthesizer, nicht das vermeintlich so charakteristische Mellotron, sondern die Hammondorgel war das wichtigste Tasteninstrument des klassischen Progressive Rock. Es gab viele Keyboarder, die kein Mellotron benutzten, auch einige, die ohne Synthesizer auskamen, aber die Hammondorgel war eigentlich immer dabei.

Dieses Instrument, dessen Spielweise der Pfeifenorgel ähnelt, erzeugt die Töne mittels rotierender Zahnräder, die in Elektromagneten elektrische Schwingungen erregen. Die Grundtöne sind obertonarm, doch können mittels Reglern (sog. *Zugriegel* oder *Drawbars*) Obertöne zugemischt und

84 Hörmann/Kaiser 1982:26ff.; Ruschkowski 2019:85ff.

85 Eine Bezeichnung, die ursprünglich wohl das Harmonium bezeichnete, und dann auf die Hammondorgel und andere elektrische Orgelinstrumente übertragen wurde; auch das Akkordeon wird bisweilen so genannt.

damit der Klang beeinflusst werden. Es gibt bei der klassischen Hammondorgel für jedes der beiden Manuale 9 Zugriegel:

Bezeichnung	Tonlage	Harmonische
16'	1 Oktave tiefer	
5 1/3'	1 Quinte höher	3. über 16'
8'	Normallage	1.
4'	1 Oktave höher	2.
2 2/3'	1 Oktave + 1 Quinte höher	3.
2'	2 Oktaven höher	4.
1 3/5'	2 Oktaven + 1 große Terz höher	5.
1 1/3'	2 Oktaven + 1 Quinte höher	6.
1'	3 Oktaven höher	8.

Die Fuß-Bezeichnungen (linke Spalte) sind von der Pfeifenorgel entlehnt, wo sie ursprünglich die Länge der tiefsten Pfeife und damit auch die Tonlage eines Registers angaben. Die Harmonischen (rechte Spalte) stimmen mit Ausnahme der Oktaven nicht genau, weil das Instrument in der temperierten Stimmung (und auch das genau genommen nur näherungsweise, weil sich irrationale Frequenzverhältnisse in einem Zahnradgetriebe nicht darstellen lassen) eingerichtet ist, so dass Schwebungen entstehen, die zusammen mit dem Leslie (s. u.) den typischen Klang der Hammondorgel prägen. Da jedes Manual seine eigenen Zugriegel hat, lassen sich auf den beiden Manualen unterschiedliche Klangfarben einstellen. (Dies ist – wie auch schon bei der Pfeifenorgel – der ganze Sinn der Zwei- bzw. Mehrmanualigkeit.)

Die Hammondorgel wird häufig über ein sogenanntes *Leslie*⁸⁶ gespielt. Darunter versteht man eine Lautsprecherbox mit einem rotierenden Schalltrichter, wodurch aufgrund des Doppler-Effekts ein Vibrato entsteht, das den an sich starren Klang der Orgel belebt. Manche Rock-Or-

86 Hörmann/Kaiser 1982:49ff.

ganisten indes leiten das Signal der Hammondorgel über Gitarreneffekte und -verstärker, beispielsweise Verzerrer, und modulieren so den Klang des Instruments noch weiter.

Die Hammondorgel war als preiswerter und transportabler Ersatz für die Pfeifenorgel konzipiert, etwa für den Gottesdienst in kleinen Kirchen, Kapellen und Gemeindesälen sowie als Übungsinstrument für Organisten, die so zu Hause üben konnten und dazu nicht immer in die Kirche gehen mussten (obwohl letzteres natürlich immer noch die bessere Übungsmöglichkeit war). Ihre Popularität war in den USA beträchtlich. In der Kirchenmusik der Schwarzen nahm die Hammondorgel bald eine ähnlich zentrale Stelle ein wie die Pfeifenorgel bei den Weißen – die meisten afroamerikanischen Kirchengemeinden waren zu finanzschwach, um eine Pfeifenorgel anzuschaffen, die etwa so teuer (und in der Planung so aufwendig) ist wie ein Haus. Von dort fand die Hammondorgel in den 60er Jahren Eingang in Jazz und Rock, und gehörte in den 70ern zum Standardinventar nahezu aller Progressive-Rock-Bands. Unvergessen ist etwa die Art und Weise, wie Keith Emerson von Emerson, Lake & Palmer das Instrument auf der Bühne malträtierte.

Ein anderes bemerkenswertes elektroakustisches Tasteninstrument, das das Klangbild vieler Bands der klassischen Prog-Ära maßgeblich prägte, ist das *Mellotron*⁸⁷, das 1963 in England erfunden wurde (es gab aber schon in den 50er Jahren Vorläufer). Dieses Instrument hat für jede Taste ein Stück Tonband, auf dem ein Klang (etwa ein Streicher- oder Flötenklang) aufgezeichnet ist. Die unvermeidlichen Gleichlaufschwankungen des Tonbandmechanismus, vor allem bei schlecht gewarteten oder häufig bewegten Instrumenten, verliehen dem Ton ein charakteristisches Vibrato. Durch die Länge der Tonbandstücke war die Tondauer auf ca. 8 Sekunden begrenzt, dann musste man die Taste loslassen und neu anschlagen. Hinzu kam die Rückspulzeit. Daher war das Mellotron auch nie ein Instrument für virtuose Läufe, für die man lieber auf die Hammondorgel oder den Synthesizer zurückgriff (wohl der Hauptgrund, warum Keith Emerson nie ein Mellotron spielte). Mit diesem Instrument

87 Hörmann/Kaiser 1982:22.

konnte ein einzelner Keyboarder jedoch einen orchesterähnlichen Klangeindruck erzeugen. Das Mellotron, häufig zu hören etwa bei Yes und King Crimson, war sehr kostspielig und erwies sich als schwer, sperrig und störanfällig – dennoch ist es in der Progressive-Rock-Szene bis heute, und sei es nur als Klangimitat aus dem Synthesizer oder Sampler, ungebroschen beliebt. Eine Weiterentwicklung des Mellotrons ist das *Birotron*, das endlose Tonbandschleifen verwendet, so dass die Begrenzung der Tondauer und die Rückspulzeit entfallen.

Die oben genannten elektrischen Instrumente arbeiten alle mit mechanisch bewegten (und zwar schwingenden oder rotierenden) Teilen, die in elektromagnetischen Tonabnehmern elektrische Schwingungen erregen. Im frühen 20. Jahrhundert begannen verschiedene Tüftler, *elektronische* Instrumente zu bauen, die – abgesehen von der Spielvorrichtung – ohne mechanisch bewegte Teile auskommen und die Klänge rein elektronisch erzeugen. Die meisten kamen nicht über das Prototypenstadium hinaus, aber drei gingen in Kleinserie und wurden von einer Handvoll Komponisten mit Kompositionen bedacht: das ohne Berührung des Instruments gespielte *Theremin*⁸⁸, das *Trautonium*⁸⁹ und die *Ondes Martenot*⁹⁰. Eigentlich gehören diese drei Instrumente jedoch nicht hierher, denn Tasten haben sie nicht (die Ondes Martenot wurde später jedoch mit einer Tastatur ausgestattet); dennoch haben sie als Vorläufer des Synthesizers an dieser Stelle Erwähnung verdient (und fanden gelegentlich Verwendung im Progressive Rock, vor allem das Theremin, das auf der Bühne ein echter Hingucker ist und Klänge hervorbringt, die sich kaum von einem anderen Instrument imitieren lassen).

Um 1960 kam als Nachfolger der Hammondorgel und erstes in Großserie produziertes elektronisches Instrument die eigentliche *elektronische Orgel* auf, in der die Töne in Transistorschaltkreisen erzeugt werden (eine solche Orgel, noch mit Röhrenschaltkreisen, wurde schon Ende der 30er Jahre von Hammond gebaut, erwies sich der elektromechanischen

88 Ruschkowski 2019:25ff.

89 Ruschkowski 2019:60ff.

90 Ruschkowski 2019:47ff.

Hammondorgel aber noch nicht als überlegen). Dabei gibt es meistens 12 Oszillatoren für die Töne der höchsten Oktave, während die übrigen Töne durch Frequenzteilung aus diesen 12 Tönen gewonnen werden. Grundsätzlich ist die elektronische Orgel voll polyphon, also akkordfähig.

Solche Orgeln, die zuverlässiger arbeiteten als die Hammondorgel mit ihren vielen beweglichen Teilen und auch leichter zu transportieren und nicht zuletzt (zumindest in der Grundausführung) billiger waren, konnten die originale Hammondorgel mit ihrem wärmeren Klang jedoch nie völlig verdrängen, auch dann nicht, als die Produktion der Hammondorgel in den 70er Jahren eingestellt wurde. Die elektronische Orgel blieb überwiegend ein Instrument für den Hausgebrauch und für Alleinunterhalter, auch wenn es nicht wenige Bands gab, die ein solches Instrument – in der kompakten, leicht transportierbaren und dazu noch kostengünstigen Form der „Combo-Orgel“, in der Regel einmanualig (es gibt aber auch zweimanualige Modelle) und ohne Pedal – mit auf die Bühne nahmen (sie ist beispielsweise auf älteren Aufnahmen von Pink Floyd und auf vielen Krautrock-Platten zu hören).

Zu erwähnen ist auch noch das *String-Ensemble*⁹¹, ein Tasteninstrument, das einen elektronisch nachgebildeten Streicherklang lieferte und Mitte der 70er Jahre das Mellotron ablöste, gegenüber dem es fast nur Vorteile hatte: es war leichter zu transportieren, weniger stör anfällig, lieferte eine bessere Klangnachbildung und war vor allem viel billiger. Freilich fehlte ihm der eigentümliche wimmernde Charme des Mellotrons. In den 80er Jahren wurde es dann seinerseits vom Digitalsynthesizer, der neben vielfältigen anderen Klängen auch befriedigende Streicherklänge lieferte, abgelöst.

Der *Synthesizer* wurde in den 60er Jahren etwa gleichzeitig von den Amerikanern Robert Moog und Donald Buchla erfunden⁹². Er ist nicht mit der elektronischen Orgel zu verwechseln; im Analogzeitalter waren elektronische Orgeln und Synthesizer ganz verschiedene Instrumente –

91 Hörmann/Kaiser 1982:25.

92 Ruschkowski 2019:111ff.

etwa so verschieden wie Klavier und Gitarre! Ein Synthesizer ist ein elektronischer „Klangbaukasten“. Grundlage ist die Erzeugung einer elektrischen Schwingung in einem oder mehreren Oszillatoren, die dann mittels Filtern, Hüllkurvengeneratoren und diversen Effektgeräten verändert werden kann. Dabei werden alle diese Module über Niederspannungssignale gesteuert und können nahezu beliebig verschaltet werden.

Eigentlich ist dieses Instrument eher aus Versehen in den Zuständigkeitsbereich des Keyboarders geraten. Denn die Entscheidung von Moog, den Synthesizer mit einer Tastatur auszustatten (der Buchla-Synthesizer hatte anfangs keine Tastatur), war fragwürdig. Die Tastatur stellt nämlich für die frühen Synthesizer eine eher ungeeignete Spielvorrichtung dar. Alle herkömmlichen Tasteninstrumente bis hin zur elektronischen Orgel haben eins gemeinsam: es gibt für jede Taste einen (oder mehrere) Klang-erzeuger, seien dies Saiten, Pfeifen oder elektronische Schaltkreise. Daraus resultiert, dass das Instrument einerseits *skalengebunden* ist: es lassen sich nur die Töne der Skala spielen, auf die es gestimmt ist (heute in der Regel die gleichschwebend-temperierte Skala), aber keine Vierteltöne, Blue Notes (was ein Problem für die Bluespianisten war!), Vibrati, stufenlose Glissandi oder dergleichen. Andererseits ist es *polyphon*: drückt man mehrere Tasten gleichzeitig, erklingen auch die entsprechenden Töne zur gleichen Zeit, so dass Akkordspiel möglich ist.

Der frühe Synthesizer war weder das eine noch das andere. Das „Herz“ des Synthesizers, der spannungsgesteuerte Oszillator, ermöglicht eine kontinuierliche Veränderung der Tonhöhe über die Steuerspannung (die meisten Modelle verwenden eine Charakteristik von 1 Volt pro Oktave, d. h. wird die Steuerspannung um 1 Volt erhöht, erhöht sich der Ton um eine Oktave), aber kann andererseits zur gegebenen Zeit auch nur einen Ton hervorbringen. Besser als eine Tastatur wäre etwa ein *Bandmanual* (*Ribbon Controller*) gewesen, wie es das Trautonium in den 30er Jahren aufwies (und auch von Moog für seinen Synthesizer angeboten wurde). Dieses basiert auf dem Prinzip des Spannungsteilers und besteht beispielsweise aus einer mit Konstantandraht umwickelten Schnur, die über eine Metallschiene gespannt ist. Je nach dem, an welcher Stelle der Spie-

ler den Draht auf die Schiene drückt, fällt eine unterschiedliche Steuerungspannung ab, und erklingt ein Ton der entsprechenden Tonhöhe. Auf einem solchen Bandmanual kann man zwar nur einen Ton zur gleichen Zeit spielen (und es gibt auch keine Anschlagsdynamik), aber andererseits die Spannung und damit die Tonhöhe kontinuierlich verändern und wie ein Streicher mit Vibrato spielen. Das Bandmanual stellt damit die ideale Spielvorrichtung für den Synthesizer dar. Es gibt mittlerweile Synthesizer-Hersteller, die wieder solche Bandmanuale bauen; eine Weiterentwicklung des Bandmanuals, die auch Polyphonie und Anschlagsdynamik bietet, ist das *Continuum*, das durch Jordan Rudess (Dream Theater) bekannt geworden ist. Auch die *Léode* von Claude Leonetti (Lazuli) ist dem Prinzip nach ein (vierfaches) Bandmanual.

Andererseits trug die Ausstattung des Synthesizers mit einer Tastatur wesentlich zu seiner Popularität bei, denn so konnte jeder, der Klavier spielen konnte, auf dem Synthesizer eine Melodie oder Basslinie spielen, und Klavier spielen können in der westlichen Welt Millionen. Dagegen erfordert das Bandmanual (ähnlich wie ein Streichinstrument oder ein Fretless-Bass) ein nicht geringes Maß an Übung, um die Töne sauber zu treffen.

Der Synthesizer eröffnete ganz neue Klangwelten und wurde von vielen Progressive-Rock-Gruppen verwendet. Die ersten Synthesizer waren große, schwergewichtige Apparaturen, die eher für das Studio als für die Bühne gebaut waren, was Keith Emerson aber nicht daran hinderte, so ein Monstrum auf Tournee mitzunehmen – er hatte gute Roadies (einer davon, ein gewisser Lemmy Kilmister, war selbst Musiker, zuerst bei der Space-Rock-Band Hawkwind, später mit seiner eigenen Band Motörhead, aber das gehört nicht mehr in dieses Buch). Um 1970 kamen dann aber auch kleinere (und billigere) Synthesizer (wie etwa der *Minimoog*⁹³ von Moog und der *VCS 3*⁹⁴ von EMS) auf den Markt, die für den Bühneneinsatz besser geeignet waren. Solche Synthesizer hatten bald fast alle Progressive-Rock-Keyboarder (und nicht nur die) im Tourneegepäck.

93 Ruschkowski 2019:116.

94 Ruschkowski 1019:144.

Diese analogen Synthesizer konnten aber die übrigen Tasteninstrumente noch nicht ersetzen. Erstens waren sie zur klanglichen Nachbildung von anderen Instrumenten noch nicht flexibel genug. Es konnten nur relativ einfach aufgebaute Klänge erzeugt werden, deren Künstlichkeit offensichtlich war (die aber auch gerade dadurch ihre Reize hatten, denn es gab kein anderes Instrument, mit dem man solche „typischen Synthesizerklänge“ erzeugen konnte; sie wurden gern benutzt, um „spacige“ Stimmungen hervorzurufen⁹⁵). Zweitens boten sie keine Möglichkeiten, einmal gefundene Klangeinstellungen zu speichern – man musste alle Schalter- und Reglereinstellungen notieren, und selbst dann war die Wiederherstellung einer Klangeinstellung schwierig, weil schon geringe Abweichungen der Einstellungen erhebliche Einflüsse auf den Klang haben konnten. Drittens waren sie, wie oben schon erläutert, monophon: man konnte auf ihnen nur Melodien oder Basslinien, aber keine Akkorde spielen.

Das alles sollte sich aber bald ändern. Schon um die Mitte der 70er Jahre kamen die ersten *polyphonen* (akkordfähigen) Synthesizer auf den Markt, die dank Mehrfachauslegung der Oszillatoren je nach Modell vier bis acht Stimmen boten. Auch boten viele Synthesizer der späten 70er bereits die Möglichkeit, Klangeinstellungen zu speichern und später wieder auf Knopfdruck abzurufen. Zudem entwickelten die Synthesizer-Hersteller *anschlagdynamische* Tastaturen, auf denen man je nach Härte des Anschlags, wie beim Klavier, leise oder laut spielen konnte. Zuvor hatte der Spieler eines Synthesizers oder einer elektronischen Orgel die Dynamik seines Spiels nur mittels des Lautstärkereglers beeinflussen können (bei E-Orgeln gab es zu diesem Zweck ein Schwellpedal). Möglich wurde dies alles durch eine Mikroprozessorsteuerung; die Klangerzeugung hingegen blieb zunächst analog.

Später kamen dann *digitale Synthesizer* auf, die neue Dimensionen der Klangerzeugung eröffneten und in zunehmendem Maße auch andere In-

⁹⁵ Was natürlich eigentlich Quatsch ist, denn im Weltraum herrscht mangels Atmosphäre vollkommene Stille (sofern man nicht an stellare oder galaktische Radioemissionen denkt, die aber mit den als „spacig“ bezeichneten Synthesizerklängen keine erkennbaren Ähnlichkeiten aufweisen).

strumente klanglich nachbilden konnten. Das Prinzip des digitalen Synthesizers besteht darin, dass man jeden beliebigen Klang digital darstellen kann, worauf auch digitale Musikmedien wie CD oder MP3 basieren. Ausgehend davon lassen sich Klänge in einem Computer berechnen. Die ersten Versuche hierzu unternahm schon 1957 der Amerikaner Max Mathews mit dem MUSIC-Programm⁹⁶. Bei den damaligen begrenzten Rechenleistungen und Speicherkapazitäten konnten freilich nur sehr einfache Klänge berechnet werden, und an eine Berechnung in Echtzeit war schon gar nicht zu denken. Die digitale Klangsynthese war eine Idee, die eine große Zukunft haben sollte, aber damals war ihre Zeit noch nicht gekommen.

Erst in den späten 70er Jahren war es so weit. Die ersten digitalen Synthesizer (wie das Fairlight CMI, der Emulator und das Synclavier) waren noch sehr kostspielig und blieben daher den Profis vorbehalten, doch 1983 gelang der Firma Yamaha der Durchbruch mit dem Modell DX7, das mit einem Kaufpreis von ca. 4000 DM auch für den ernsthaften Amateur finanzierbar war, eine kaum überschaubare Fülle von Klängen bot und bis heute der meistgebaute und -verkaufte Synthesizer aller Zeiten ist und den Sound unzähliger Bands der 80er Jahre, einschließlich der Neoprog-Gruppen, maßgeblich geprägt hat.

Die Vielfalt der Klangsyntheseverfahren in digitalen Synthesizern ist kaum überschaubar. Die wichtigsten Verfahren sind:

- *Additive Synthese*: Der Klang wird aus Sinustönen zusammengesetzt. Dieses Verfahren war schon ansatzweise in der Hammondorgel (sogar schon in der Pfeifenorgel) realisiert; die ersten digitalen Synthesizer arbeiteten ebenfalls additiv. Nachteil ist die große Zahl von Sinustönen, die man benötigt, um „reiche“, musikalisch interessante Klänge herzustellen.
- *Subtraktive Synthese*: Bei diesem Verfahren geht man von einem obertonreichen Klang, etwa einer Rechteck- oder Sägezahnfunktion, aus, und filtert daraus bestimmte Obertonbereiche heraus.

96 Ge Wang in Collins/d'Escriván 2007:58.

Dadurch werden dem Klang *Formanten* aufgeprägt, die die Klangfarbe prägen. Die meisten analogen Synthesizer arbeiten nach diesem Verfahren, da es sich am einfachsten in analoger Technik realisieren lässt; doch gibt es auch digitale Synthesizer, die subtraktiv arbeiten.

- *FM-Synthese*: Hier wird die Frequenz eines Sinustons durch einen anderen Sinuston moduliert, was mehrfach hintereinander geschaltet werden kann⁹⁷. Man erhält so mit wenig Aufwand musikalisch interessante Klänge, weshalb viele frühe digitale Synthesizer (u. a. der Yamaha DX7) mit diesem Verfahren arbeiteten. Es ist allerdings ein „Trial-and-Error“-Verfahren, da schwer vorzusehen ist, welche Modulation welchen Klang liefert. Aus diesem Grund verwendeten die meisten Keyboarder, die den DX7 spielten, nur die werksseitig eingestellten Klänge und versuchten sich gar nicht erst daran, eigene Klänge zu programmieren, was zu einem typischen, wiedererkennbaren Klangbild in der Rock- und Popmusik der 80er Jahre führte.
- *Waveshaping*: Beim Waveshaping-Verfahren beginnt man wie bei der FM-Synthese mit einem Sinuston. Dieser wird nichtlinear verzerrt, so dass sich fast beliebige Wellenformen erzeugen lassen⁹⁸.
- *Resynthese (Analyse/Synthese)*: Hier wird zunächst ein vorgegebener Klang analysiert, um sein Spektrum zu gewinnen, und dieser Klang dann nachgebaut⁹⁹. Nach einem ähnlichen Prinzip arbeitet auch der *Vocoder*, mit dem sich einem Instrumentalklang Vokal- und Konsonantenformanten aufprägen lassen, um Instrumente „zum Sprechen zu bringen“ oder „Roboterstimmen“ zu erzeugen.
- *Wavetable-Synthese*: Die Wavetable-Synthese, die heute am meisten verwendet wird, arbeitet mit digital gespeicherten Wel-

97 Chowning 1985.

98 Roads 1985.

99 Cann 1985.

lenformen, auf die verschiedene Effekte angewandt werden. Das Verfahren wird in modernen Workstations mit einem *Sampler* kombiniert, mit dem sich beliebige Klänge aufzeichnen lassen.

- *Granularsynthese*: Der Klang wird aus zahlreichen sehr kurzen (10-50 Millisekunden) Klangbausteinen, den *Grains*, zusammengesetzt¹⁰⁰. Die zugrunde liegende Mathematik ist kompliziert und soll hier nicht erläutert werden¹⁰¹.
- *Physical Modelling*: Die Klangeigenschaften akustischer (oder analog-elektronischer) Instrumente werden durch mathematisch-physikalische Modelle nachgebildet. Hier sind vor allem die *virtuell-analogen* Synthesizer zu nennen, die analoge Synthesizer nachbilden.

Jedes Syntheseverfahren liefert Klänge, die für dieses Verfahren charakteristisch sind. Die verschiedenen Syntheseverfahren lassen sich in manchen Synthesizern (vor allem der gehobenen Leistungsklassen) kombinieren.

Eine weitere Neuerung des digitalen Zeitalters ist MIDI (*Musical Instruments Digital Interface*), eine standardisierte Schnittstelle, die es ermöglicht, elektronische Instrumente, auch solche unterschiedlicher Hersteller, miteinander zu verbinden¹⁰². Damit kann beispielsweise ein Keyboarder mehrere Synthesizer von einer einzigen Tastatur aus spielen. Zu diesem Zweck gibt es *Masterkeyboards*, die eine hochwertige Tastatur, aber keine eigene Klangerzeugung bieten, sondern MIDI-Signale an Synthesizer senden. Diese Synthesizer brauchen dann auch keine eigene Tastatur mehr; tatsächlich gibt es von manchen Synthesizern sog. *Rack-Versionen* ohne Tastatur, die platzsparend in einer Transportkiste (Rack) untergebracht werden. Bei (Hardware-)Samplern ist dies die übliche Bauform. Auch das *Remote-Keyboard* (auch *Keytar* genannt), das, an einem Gitarriergurt getragen, dem Keyboarder die Bewegungsfreiheit eines Gitarris-

100Roods 1985a.

101Soll heißen: Ich habe selbst nicht verstanden, wie das funktioniert.

102Ruschkowski 2019:384ff.

ten verschafft, funktioniert auf diese Weise: die meisten Modelle haben keine eigene Klangerzeugung, sondern steuern über MIDI einen externen Synthesizer oder Sampler an. Für solche Remote-Keyboards gibt es mittlerweile auch drahtloses MIDI. In den 80er Jahren gab es einen regelrechten MIDI-Boom, der sich darin äußerte, dass alle möglichen Instrumente, von Gitarren bis zu Blasinstrumenten, „midifiziert“ wurden. Derlei Spielereien blieben aber eine Modeerscheinung, die bald wieder verschwand. Es ergab eben aus der Sicht der Musiker nicht viel Sinn, etwa auf einer Gitarre etwas anderes zu spielen als eine Gitarre.

Im Laufe der Zeit wurden die Rechenleistungen und Speicherkapazitäten der digitalen Synthesizer sowie die in ihnen verwendeten Rechenprogramme immer weiter verbessert, so dass sich die Klangmöglichkeiten der digitalen Synthesizer immer mehr erweiterten. Heute bieten diese Synthesizer so gute Sounds, dass man damit fast alle Instrumente befriedigend (wenn auch immer noch nicht perfekt) nachbilden kann. Das gilt vor allem für die sogenannten *Workstations*, die einen leistungsstarken digitalen Synthesizer mit einem *Sampler* (einem digitalen Klangaufzeichnungs- und -wiedergabegerät) und einem *Sequencer* (einer Funktionseinheit zur automatischen Steuerung musikalischer Abläufe) vereinigen. Eine relativ junge Spezies sind *Software-Synthesizer*, die auf handelsüblichen PCs (die heute längst die erforderliche Rechenleistung und Speicherkapazität bieten) laufen und per Masterkeyboard gespielt werden. Solche Systeme begegnen bei Bühnenmusikern bisweilen noch Vorbehalten, vor allem hinsichtlich der Gefahr eines Systemabsturzes, sind aber heute schon eine ernstzunehmende Konkurrenz für Hardware-Synthesizer.

Die großen Keyboardburgen der 70er Jahre wären damit eigentlich überflüssig (es sei denn, man legt Wert auf echte Originalinstrumente, was manche Keyboarder, vor allem im Retroprog und in Tributebands, tatsächlich tun), aber viele Keyboarder stellen immer noch bis zu einem halbem Dutzend moderne Synthesizer auf die Bühne. Das ergibt da Sinn, wo es sich um Instrumente unterschiedlicher Hersteller handelt, die sich

mit ihren verschiedenen Stärken ergänzen. Der eine Hersteller hat vielleicht bessere Pianosounds, der andere eine „authentischere“ Hammondorgel. Und neben „Allroundern“, die Hunderte von Klängen der verschiedensten Instrumente liefern können, gibt es „Spezialisten“, die auf die möglichst genaue Simulation einer begrenzten Zahl von Instrumenten – darunter auch „klassische“ analoge Synthesizer – konstruiert sind. Ich habe aber auch schon eine Keyboardburg gesehen, die aus fünf Instrumenten der gleichen Baureihe bestand. Da besteht der Sinn, abgesehen vom Eindruckschinden mit viel Zeug auf der Bühne, wohl nur darin, die Zahl der Umschaltvorgänge zwischen verschiedenen Klangeinstellungen zu verringern.

Das Schlagzeug (Drumkit)

Das rhythmische Fundament ist im Progressive Rock (wie überhaupt in der Rockmusik) das *Schlagzeug*¹⁰³, auch salopp „Schießbude“ genannt. Dies ist eine Zusammenstellung verschiedener Trommeln und Becken, die ihren Ursprung in den Blaskapellen des 19. Jahrhunderts hat. Daraus entwickelte sich auf dem Weg über Jazz und Rhythm & Blues das Rockschlagzeug.

Die Grundausstattung des Schlagzeugs besteht aus einer *Großen Trommel (bass drum)*, einer *Kleinen Trommel (Snaredrum)*, zwei oder mehr *Tomtoms*, dem *Hi-Hat* und diversen *Becken*. Dazu können noch diverse andere Schlaginstrumente kommen. Die Trommeln und Becken werden zumeist mit *Trommelstöcken (Drumsticks)* gespielt, daneben kommen auch *Besen (Brushes)* und diverse *Schlegel* zum Einsatz. Dabei ist die linke Hand vor allem für die *Snaredrum*, die rechte für *Tomtoms* und *Becken* zuständig.

Die *Bassdrum* liefert in der Regel den Grundpuls. Sie steht senkrecht vor dem Spieler und wird mit der *Fußmaschine*, einem pedalbetätigten Schlegel, bedient. Sie wird mit dem rechten Fuß gespielt. Manche Schlagzeuger, vor allem im Heavy Metal und auch im Progressive Metal,

103Wicke/Ziegenrucker/Ziegenrucker 2007:652ff.

verwenden zwei Bassdrums (*double bass*), die in schnellem Wechsel gespielt werden (die doppelte Bassdrum ist aber keine Erfindung der Metal-Drummer: schon Ende der 60er Jahre benutzte sie Nick Mason von Pink Floyd). Bisweilen wird auch eine einzelne Bassdrum mit einer doppelten Fußmaschine bedient.

Das zweite Hauptinstrument des Schlagzeugers ist die *Snaredrum*, so genannt nach den unter dem Resonanzfell angebrachten Schnarrsaiten. Sie steht auf einem Gestell waagrecht vor dem Spieler und wird meistens mit der linken Hand gespielt. Typisch ist ein Rhythmus, in dem Bass- und Snaredrum einander abwechseln. Der besondere Klang dieser Trommel entsteht dadurch, dass der Schlag auf das Schlagfell auch das Resonanzfell in Schwingungen versetzt, das dann gegen die Schnarrsaiten schlägt. Dieser Effekt kann durch eine mechanische Vorrichtung, die den Schnarrteppich von dem Resonanzfell abrückt, ausgeschaltet werden.

Tomtoms (auch kurz *Toms* genannt) sind Trommeln mit einem tiefen Kessel und meistens einem Resonanzfell. Es gibt aber auch Tomtoms ohne Resonanzfell, die vor allem in den 70er Jahren populär waren und beispielsweise das Klangbild des Genesis-Schlagzeugers Phil Collins prägten; sie weisen eine klarer definierte Tonhöhe auf als herkömmliche Tomtoms. Man unterscheidet ferner Stand- und Hänge-Tomtoms. Zur Grundausstattung des Schlagzeugs gehören eine Stand- und zwei Hänge-Tomtoms in unterschiedlichen Größen und damit mit unterschiedlichen Tonhöhen, doch verwenden manche Schlagzeuger wesentlich mehr davon. Eine besondere Bauform ist die *Rototom*, die mit einer Drehvorrichtung in ihrer Tonhöhe verändert werden kann.

Die *Hi-Hat* ist ein Beckenpaar auf einem Ständer, das mit einem mit dem linken Fuß betätigten Pedal gegeneinander geschlagen wird. Zusätzlich wird die offene oder geschlossene Hi-Hat mit der rechten Hand geschlagen. Weitere *Becken* sind das große Ride-Becken und das kleinere Crash-Becken, zu denen noch weitere Becken (wie das kleine Splash-Becken) hinzukommen können.

In den 80er Jahren kam kurzzeitig das *elektronische Schlagzeug* in Mode. Hierbei sind die Trommeln und Becken des herkömmlichen Schlagzeugs durch sogenannte *Drumpads* ersetzt, die wie die herkömmlichen Instrumente gespielt werden, aber einen Synthesizer ansteuern, der die Schlagzeugklänge erzeugt. Dies ist nicht mit dem *Drumcomputer* zu verwechseln, der ebenfalls mit elektronischen Schlagzeugklängen arbeitet, aber den Rhythmus automatisch erzeugt (und im Progressive Rock kaum eine Rolle spielt, da er dem Prinzip der handgemachten Musik zuwiderläuft). Die elektronischen Schlagzeuge der damaligen Zeit lieferten wenig realistische Klänge, und konnten sich auf Dauer nicht durchsetzen. Heutige elektronische Schlagzeuge sind bezüglich des Klangs und auch des Spielgefühls bereits recht nah am Original, doch fehlt ihnen immer noch der „Wumms“ eines echten Schlagzeugs. Viele Schlagzeuger nutzen aber das leise und über Kopfhörer spielbare elektronische Schlagzeug als Übungsinstrument.

Weitere Schlaginstrumente (Percussion)

Unter der Bezeichnung *Percussion* werden üblicherweise diejenigen Schlag- und Rhythmusinstrumente zusammengefasst, die nicht gängige Bestandteile des Drum-Kits sind (obwohl sie viele Drummer ihrem Drumkit hinzufügen)¹⁰⁴. Dazu zählen die zahlreichen Instrumente lateinamerikanischen Ursprungs, wie *Congas*, *Bongos* und andere. Eine weitere Gruppe von Schlaginstrumenten sind die *Stabspiele* (*mallet instruments*) mit abgestimmten Klangstäben aus Holz (*Xylophon*, *Marimbaphon*) oder Metall (*Glockenspiel*, *Vibraphon*, *Tubular Bells*). Es gibt heute auch MIDI-Stabspiele (*Mallet Controller*), mit denen Synthesizer angesteuert werden. Ein solches Instrument wurde beispielsweise vom Rush-Schlagzeuger Neil Peart häufig eingesetzt. Das Marimbaphon kommt besonders spektakulär bei Lazuli zum Einsatz, wo der Höhepunkt jedes Konzerts darin besteht, dass sich alle fünf Musiker um dieses Instrument versammeln und zusammen darauf spielen.

¹⁰⁴Wicke/Ziegenrucker/Ziegenrucker 2007:526f., mit Verweisen auf Stichwortartikel zu den einzelnen Instrumenten.

Blasinstrumente

Neben diesen Instrumenten haben viele andere Instrumente im Progressive Rock Verwendung gefunden. Am häufigsten trifft man *Blasinstrumente* an. Diese werden unterteilt in *Holz-* und *Blechblasinstrumente*. Dabei ist nicht wirklich das Material des Instrumentenkörpus ausschlaggebend – Querflöte und Saxophon sind Holzblasinstrumente, obwohl sie aus Metall gebaut sind, und das Alphorn und das Didjeridoo können zu den Blechblasinstrumenten gerechnet werden, obgleich sie üblicherweise aus Holz sind. Vielmehr unterscheiden sich die beiden Gruppen nach der Art der Tonerzeugung. Holzblasinstrumente erzeugen den Ton, indem der Luftstrom auf eine Kante oder ein *Rohrblatt* trifft, woran er eine Schwingung erzeugt; bei den Blechblasinstrumenten sind es vielmehr die Lippen des Spielers, die durch den Blasvorgang in Vibration versetzt werden. Die Holzblasinstrumente werden weiter in *Flöten* (Luftstrom bricht sich an einer angeblasenen Kante) und *Rohrblattinstrumente* (Luftstrom versetzt ein oder zwei Rohrblätter aus Schilfrohr oder anderem Material in Schwingungen) unterteilt, die letzteren wiederum in Instrumente mit einem oder zwei Rohrblättern.

Ein weiterer charakteristischer Unterschied ist, dass Holzblasinstrumente zur Veränderung der Tonhöhe *Tonlöcher* im Rohr aufweisen, die (bei der Blockflöte) mit den Fingern oder (bei den meisten modernen Instrumenten) mit *Klappen* verschlossen oder geöffnet werden können. Solche Grifflöcher sind bei Blechblasinstrumenten heute nicht mehr üblich. Zwar gab es im 18. und frühen 19. Jahrhundert Blechblasinstrumente mit Tonlöchern und Klappen, doch setzten sich um die Mitte des 19. Jahrhunderts die heute üblichen *Ventile* durch, die eine Tonhöhenveränderung durch Einschalten zusätzlicher Rohrstücke bewirken.

Das in der Rockmusik am häufigsten anzutreffende Blasinstrument ist das *Saxophon*, das zu den Instrumenten mit einfachem Rohrblatt zählt¹⁰⁵. Sein Mundstück ähnelt dem der Klarinette; der Hauptunterschied zur Klarinette ist, dass das Saxophon im Gegensatz zum zylindrischen Rohr

105 Wicke/Ziegenrucker/Ziegenrucker 2007:639ff.

der letzteren ein konisches Rohr aufweist, das sich zum Schalltrichter hin erweitert. Das Saxophon wurde um 1840 von dem belgischen Instrumentenbauer Adolphe Sax erfunden, konnte sich im Sinfonieorchester nie durchsetzen, wurde aber in Blaskapellen populär und fand von dort aus Eingang in den Jazz, wo es heute kaum noch wegzudenken ist, und weiter in die Rockmusik.

Das Saxophon wird in verschiedenen Größen vom Sopranino- bis zum Kontrabasssaxophon gebaut. Die Tonumfänge dieser Instrumente sind:

Sopranino	des ¹ -as ³
Sopran	as-es ³
Alt	des-as ²
Tenor	As-es ²
Bariton	Des-as ¹
Bass	₁ As-es
Kontrabass	₁ Des-as

Es gibt daneben noch einige weitere Größen, die aber selten sind. In der Rockmusik sind das Tenor- und das Altsaxophon die gebräuchlichsten Instrumente. Im frühen Rock'n'Roll war das Saxophon sehr oft mit von der Partie; die britischen Beat-Bands hingegen verwendeten es nicht und sind somit „Schuld“ daran, dass die meisten Rockbands heute keinen Saxophonisten haben. Das gilt auch für die Mehrzahl der Progressive-Rock-Gruppen; aber bei den frühen King Crimson und einigen anderen Bands, vor allem jazzbeeinflussten, gehört es einfach dazu.

Die dem Saxophon verwandte *Klarinette*, die im Gegensatz zum konischen Rohr des Saxophons eine zylindrische Bohrung aufweist, wird in der Rockmusik, selbst im Progressive Rock, eher selten verwendet (z. B. auf dem Album *Crisis? What Crisis?* von Supertramp, bei der Avantgarde-Rock-Band Univers Zéro oder der Krautrock-Band Embryo). Dasselbe gilt für die *Oboe*, ein schwierig zu spielendes Instrument mit doppel-

tem Rohrblatt (z. B. bei Soft Machine und auf dem Album *Avalon* von Roxy Music zu hören), und das *Fagott*, im Prinzip eine Bassoboe, das im Avantgarde-Rock (z. B. Henry Cow) eine Rolle spielt.

Zu den Rohrblattinstrumenten gehören ferner die diversen *Sackpfeifen* oder *Dudelsäcke*, die in vielen europäischen Volksmusiktraditionen (nicht nur in Schottland) eine große Rolle spielen, aber auch im Progressive Rock bisweilen zum Einsatz kommen. Sie haben, wie die Namen „Sackpfeife“ und „Dudelsack“ andeuten, einen ledernen „Sack“ als Luftmagazin, der die Spiel- und Bordunpfeifen speist und bei den meisten Typen mit dem Mund aufgeblasen wird, es gibt aber auch (etwa bei den irischen *Uilleann Pipes*) die Speisung durch einen mit dem Ellbogen bedienten Blasebalg.

Häufiger als diese Instrumente ist die *Querflöte* im Progressive Rock anzutreffen. Was wären Jethro Tull ohne die Querflöte von Ian Anderson? Und sie sind keineswegs die einzigen, auch bei Focus, King Crimson und vielen anderen kommt die Querflöte zum Einsatz. Bei der Querflöte bläst der Spieler ein Mundloch an, an dessen Kante sich der Luftstrom bricht und Schwingungen erzeugt. Neben der üblichen *großen Flöte* gibt es die eine Oktave höher stehende *Piccoloflöte* und die selteneren größeren Alt- und Bassflöten.

Auch die oft als „Kinderinstrument“ belächelte *Blockflöte* hat ihren Platz im Progressive Rock. Dieses billige und leicht zu erlernende Instrument wird in verschiedenen Größen gebaut, von denen die Sopran-Blockflöte die gebräuchlichste ist. Zum Einsatz kommt die Blockflöte u.a. bei Mike Oldfield, Gentle Giant und in vielen Folk-Rock-Gruppen. Letztere verwenden auch häufig die der Blockflöte nahe verwandten *Tin Whistle* und *Low Whistle* aus der irischen Volksmusik.

Bevor es zu den Blechblasinstrumenten geht, sei noch die *Mundharmonika* zu erwähnen, die in den Musikrichtungen Blues, Folk und Country eine große Rolle spielt, und daher auch in vielen Spielarten der Rockmusik verwendet wird. Auch im Bereich des Progressive Rock kommt sie hier und dort zur Verwendung. Die Mundharmonika ist ein Instrument mit

durchschlagenden (frei schwingenden) Zungen, insofern dem Akkordeon und dem Harmonium verwandt, die bei der Mundharmonika einzeln angeblasen werden. Es gibt viele verschiedene Typen und Stimmungssysteme.

Von den Blechblasinstrumenten ist die *Trompete* das in der Rockmusik, vor allem im Jazzrock, verbreitetste. Auch die *Posaune* bekommt man ab und an zu hören, während das *Waldhorn*, die *Bügelhörner* (*Flügelhorn*, *Tenorhorn*) und die *Tuba* selbst im Progressive Rock zu den Exoten zählen. Der bekannteste Blechbläsersatz im Progressive Rock dürfte derjenige in dem Stück „Atom Heart Mother“ (auf dem gleichnamigen Album, 1970) von Pink Floyd sein.

Streichinstrumente

Dem Progressive Rock wird gern nachgesagt, das Klangideal der klassischen Musik zu imitieren, und so nimmt es kein Wunder, dass hier bisweilen auf *Streichinstrumente* zurückgegriffen wird, die bekanntlich als Inbegriff der klassischen Musik gelten. Heute üblich sind die *Violine*, die *Viola* (*Bratsche*), das *Violoncello* und der *Kontrabass*. Die Instrumente haben vier (der Kontrabass bisweilen fünf) Saiten und unterscheiden sich konstruktiv von den Gitarreninstrumenten vor allem durch das stark gewölbte Griffbrett (um die mittleren Saiten mit dem Bogen erreichen zu können) ohne Bünde. Die historischen, ebenfalls in verschiedenen Größen gebauten *Gamben* haben sechs bis sieben Saiten und Bünde; sie kamen im 18. Jahrhundert außer Gebrauch. Die Stimmungen der heute üblichen Streichinstrumente sind wie folgt:

Violine g-d¹-a¹-e²

Viola c-g-d¹-a¹

Violoncello C-G-d-a

Kontrabass ₁E-₁A-D-G

Die Violine, die Viola und das Violoncello sind also in Quinten, der

Kontrabass in Quarten gestimmt; von der Stimmung des Kontrabasses leitet sich auch die Stimmung der Bassgitarre ab. Beim fünfsaitigen Kontrabass wird die 5. Saite auf 2H oder 1C gestimmt (manche Jazz-Bassisten verwenden aber statt einer tiefen eine hohe 5. Saite auf c). Die Violine, die Viola und das Violoncello entsprechen in etwa den Stimmlagen Sopran, Alt und Bass; im *Streichquartett* werden 2 Violinen, 1 Viola und 1 Violoncello verwendet. Ein Tenorinstrument mit der Stimmung G-d-a-e¹, das die Lücke zwischen der Bratsche und dem Cello schließen könnte, wurde wiederholt von diversen Erfindern entwickelt (mit Bezeichnungen wie *Viola tenore*, *Violotta* oder *Viola profonda*), vor allem in Hinblick auf ein „natürliches“ oder „ausgewogenes“ Streichquartett mit je einem Sopran-, einem Alt-, einem Tenor- und einem Bassinstrument nach dem (im klassischen Streichquartett angestrebten) Vorbild des vierstimmigen Vokalsatzes, in dem jedes Instrument seine eigene Klangnuance aufweist, doch konnte sich bislang keine dieser Tenorgeigen in dem konservativen klassischen Musikbetrieb durchsetzen. Auch Verwendungen im Progressive Rock sind mir nicht bekannt.

Als wegweisend für den Progressive Rock kann der Einsatz eines Streichquartetts durch die Beatles bzw. ihren Produzenten George Martin im Song „Yesterday“ (1965) gelten. Es gibt viele Bands, die das eine oder andere Streichinstrument verwenden, aber auch komplette Streichquartette und Orchester sind immer wieder zum Einsatz gekommen. Schließlich darf nicht vergessen werden, dass das Bestreben, den Streicherklang nachzubilden, die Entwicklung der Tasteninstrumente (siehe oben) vom Mellotron über das String-Ensemble bis zu den modernen digitalen Synthesizern maßgeblich beeinflusst hat. Nicht immer aber dient der Einsatz von Streichinstrumenten in Rockgruppen der Annäherung an ein klassisches Klangbild. Streichinstrumente, insbesondere die Violine („*Fiddle*“), werden auch in der europäischen Volksmusik verwendet und haben dementsprechend Eingang in den Folk-Rock gefunden. Als Beispiel für den Einsatz der Fiddle im Progressive Rock sei Ayreon erwähnt.

Das Tonstudio

Das *Tonstudio* ist kein Instrument im eigentlichen Sinn, aber ein wichtiges Produktionsmittel in allen Spielarten der Rock- und Popmusik, also auch im Progressive Rock, der bei der Entwicklung der Studiotekniken oft eine Vorreiterrolle gespielt hat¹⁰⁶. Die Studioteknik hat sich im Laufe der Zeit immer weiter entwickelt, und bietet den Musikern heute eine Vielzahl von Möglichkeiten. Das *Mehrspurverfahren* ermöglicht es, die einzelnen Instrumente einer Band nacheinander aufzunehmen. Dabei geht man in der Regel in der Vertikalstruktur der Musik von unten nach oben vor. Es wird also zuerst das Schlagzeug aufgenommen, dann der Bass; danach folgen Keyboards, Gitarren und erst zum Schluss der Gesang. Diese Prozedur hat den Vorteil, dass in dem Fall, dass sich jemand verspielt, nur dessen Part neu aufgenommen werden und nicht die ganze Band wieder in die Aufnahmesession muss. Des Weiteren ist es möglich, mehr Spuren (*Tracks*) aufzunehmen, als Musiker vorhanden sind (*Overdubbing*). So kann ein einziger Gitarrist nacheinander die Rhythmus- und Leadgitarre einspielen oder ein Sänger sich zu einem Chor vervielfachen. Die einzelnen Tracks werden dann im Mischpult zur fertigen Aufnahme zusammenmontiert.

Die Möglichkeiten der Studioteknik lassen sich größtenteils nicht ohne weiteres auf der Bühne reproduzieren; daraus resultieren in der Hauptsache die Unterschiede zwischen Studio- und Livefassungen desselben Stücks. Overdubs müssen entweder entfallen, oder von Gastmusikern übernommen werden (die dritte Möglichkeit, nämlich diese vom Tonband bzw. Sequencer einzuspielen, geht den meisten Rockmusikern gegen die Musikerehre, wird aber beispielsweise für Orchestereinspielungen, die sich kaum anders realisieren lassen, durchaus genutzt). Auch die Effekte, mit denen im Studio Aufnahmen bearbeitet werden, lassen sich nicht immer auf der Bühne darstellen. Die Bühne wird damit zu einem empfindlichen Test für die aufgeführte Musik: kann das Studio viele Schwächen der Musiker und der Musik ausbügeln, entfallen auf der Bühne die entsprechenden Hilfsmittel, und die Band muss zeigen, was

¹⁰⁶Einen Überblick über die moderne Tontechnik bietet Görne 2011.

sie kann.

Bühnentechnik

Die *Bühnentechnik* ist heutzutage ähnlich anspruchsvoll wie die Studioteknik, gilt es doch, die Spielstätte adäquat zu beschallen, was nicht immer einfach ist, denn manche Arenen sind als Konzertsäle eigentlich völlig ungeeignet.

Grundsätzlich gibt es drei verschiedene Arten von Tonanlagen im Bühnenbereich.

1. Die *Backline* besteht aus den Mikrofonen, Instrumentenverstärkern und den zugehörigen Effektgeräten und Lautsprechern. Diese Geräte werden – abgesehen natürlich von den Gesangsmikrofonen, die vorn auf der Bühne stehen – soweit möglich hinter den Musikern auf der Bühne aufgebaut (daher die Bezeichnung „Backline“). Bei Konzerten in kleinen Räumen genügt die Backline, um den ganzen Raum zu beschallen, und auf eine separate PA- und Monitoranlage kann verzichtet werden. Umgekehrt kann die Backline auf großen Konzertbühnen, wo PA- und Monitoranlage vorhanden sind, entfallen, zumal die Aufstellung der Backline-Lautsprecher hinter den Musikern, während die Mikrofone vorn stehen, stets die Gefahr von Rückkopplungen beinhaltet, die nicht nur das Hörvergnügen, sondern auch die Geräte selbst zerstören können.
2. Die *PA-Anlage* (abgekürzt für *Public Address*), auch *FoH-Anlage* (abgekürzt für *Front of House*) genannt, dient zur Beschallung des Publikums¹⁰⁷. Dazu sind je nach Größe des Raums große Verstärker- und Lautsprecherleistungen erforderlich. Diese Anlage wird von einem Mischpult aus gesteuert, das in der Mitte des Publikumsbereichs aufgestellt ist; von daher bevorzugen viele erfahrene Konzertgänger Plätze in der Nähe des Mischpults, da

¹⁰⁷Wicke/Ziegenrucker/Ziegenrucker 2007:516f.

dort der Sound so ist, wie ihn der Toningenieur hört und – vermutlich – im ganzen Saal am besten ist. (Ein neuerer Trend besteht in der Steuerung per App auf einem Tablet, so dass der Tontechniker die Tonqualität in verschiedenen Bereichen der Spielstätte überprüfen kann.) Im Lauf der Zeit wurden unterschiedliche Konzepte für PA-Anlagen entwickelt; das Spektrum reicht von zwei massiven Lautsprechertürmen beiderseits der Bühne bis zu einer großen Zahl kleinerer Lautsprechereinheiten, die eine „Wall of Sound“ hinter der Bühne bilden. Derzeit werden *Line Arrays* bevorzugt, Ketten von relativ kleinen aber hochwertigen vertikal angeordneten, gleichphasig arbeitenden Lautsprecherboxen beiderseits der Bühne.

3. Die *Monitoranlage* hingegen beschallt die Bühne, sie dient dazu, dass die Musiker sich selbst und ihre Kollegen gut hören können. Sie besteht konventionell aus Lautsprecherboxen, die am vorderen Bühnenrand stehen und schräg aufwärts abstrahlen. Für die Monitoranlage wird eine spezielle Klangmischung, der *Monitor-mix*, gefahren, denn es kommt hier vor allem auf klangliche Transparenz an. Heutzutage ist im professionellen Bereich das *In-Ear-Monitoring* Stand der Technik, bei dem die Monitorboxen durch Ohrhörer, die die Musiker tragen, ersetzt werden.

Die Bühnentechnik muss vor jedem Konzert neu eingerichtet und eingestellt werden. Da die Raumakustik bis heute eine experimentelle Wissenschaft ist, in der sich kaum etwas im Voraus berechnen lässt, ist dazu ein *Soundcheck* erforderlich, d. h. vor dem eigentlichen Auftritt spielt die Band Teile ihres Programms, um dem Toningenieur die Gelegenheit zu geben, die Anlage richtig einzustellen. Ein grundsätzliches Problem besteht dabei darin, dass die Akustik des Saals, insbesondere bei unbestuhlten Hallen, von der Anzahl der anwesenden Zuhörer abhängig ist: der Soundcheck findet in der Regel im leeren Saal statt, der anders – oftmals viel halliger – klingt als der (hoffentlich) vollbesetzte Saal beim Konzert.

Zur Bühnentechnik gehört weiterhin die *Lichttechnik*, die mehr oder we-

niger viele farbige Scheinwerfer – eine neuere Entwicklung sind digital gesteuerte LED-Scheinwerfer, die in beliebigen Farben leuchten können – sowie Film- bzw. Videoprojektionen umfasst. Die klassischen Progressive-Rock-Bands waren auch hinsichtlich der Lichttechnik Pioniere. Vor allem die frühen Pink Floyd waren um 1967 Vorreiter der Lightshow. Des Weiteren kommen evtl. noch pyrotechnische Effekte, Nebelmaschinen und anderes zum Einsatz. All dies muss vor dem Konzert in wenigen Stunden auf- und nach dem Konzert wieder abgebaut werden.

Kapitel 4: Die Stile des Progressive Rock

Die *Stilkunde* ist ein heikles Geschäft, und viele Leute bezweifeln gänzlich den Sinn dieser „Schubladenmeierei“. Doch sind Stilklassifikationen, so weit sie nach wirklich relevanten Kriterien arbeiten, ein sinnvolles Hilfsmittel für den Musikfreund, in der gewaltigen Flut von Musikveröffentlichungen und Konzertveranstaltungen eine Vorauswahl derjenigen Acts zu treffen, die eine nähere Betrachtung lohnen. Dabei stellt sich natürlich die Frage, *welche* Kriterien relevant sind, und diese unterscheiden sich von Genre zu Genre. Man denke etwa an die fundamentale Bedeutung der BPM (*beats per minute*)-Zahl in der elektronischen Clubmusik, der in den meisten anderen Genres nur eine untergeordnete bis gar keine Bedeutung zukommt, zumal wohl viele Bands Stücke mit ganz unterschiedlichen BPM-Zahlen im Repertoire haben und die Zahl – gerade im Progressive Rock! – sich auch innerhalb eines Stückes ändern kann. Und *subjektiv* ist die Sache ohnehin. Zwar kann man manche Parameter wie die BPM-Zahl oder die Länge eines Stückes, oder die An- oder Abwesenheit bestimmter Instrumente, objektiv bestimmen, doch sind diese Kriterien in der Regel die *am wenigsten relevanten* Merkmale eines Musikstücks, wenn es um die Zuordnung zu einem Genre oder einer Stilrichtung geht.

Im Bezug auf den Progressive Rock ist zunächst einmal vorauszuschieken, dass die Grenzen dieses Genres unscharf sind. Es gibt viel Musik, die in mancher Hinsicht den Kriterien für die Zugehörigkeit zu diesem Genre entspricht, in anderer Hinsicht jedoch völlig anders ist. Aus diesem Grund ist die *Stilkunde* hier zweigeteilt: in *Teil 1* geht es um die Stile des Kern-Genres, also um solche, die eindeutig Progressive Rock sind; in *Teil 2* kommen dann die Randbereiche zur Betrachtung.

Bei der hier angewandten Klassifikation geben *musikalische Merkmale* den Ausschlag, was zugegebenermaßen nicht einfach ist, sind doch die am leichtesten feststellbaren Merkmale, wie oben schon angemerkt, zumeist die am wenigsten relevanten. Und letztlich gibt es keine objektiv

„richtige“ Klassifikation, weil verschiedene Hörer unterschiedliche Merkmale als relevant empfinden.

Stilkunde Teil 1: Stile des Kern-Genres

Progressive Rock ist nicht gleich Progressive Rock. Niemand wird etwa behaupten, Dream Theater würden wie Yes klingen, bei allen Gemeinsamkeiten sind die Unterschiede doch beträchtlich. Es ist von daher sinnvoll, das weite Feld des Progressive Rock in mehrere Stilrichtungen zu gliedern. Dabei soll hier nicht das Klein-Klein der Elektronikszene kopiert werden, wo es über 100 Stilbezeichnungen gibt¹⁰⁸ und man nicht selten den Eindruck hat, es ginge da schon um Nachkommastellen der BPM-Zahl. Ähnlich kleinlich klassifizieren anscheinend viele Metal-Fans. Aber es ist sicher sinnvoll, etwa ein Dutzend Hauptstilrichtungen zu unterscheiden, die freilich alle auch in sich vielfältig – und nicht scharf gegeneinander abgrenzbar – sind. Eine gute Band klingt eben wie *keine* andere, sondern macht ihr eigenes Ding. Das gilt im Progressive Rock ganz besonders!

Proto-Prog

Unter *Proto-Prog* versteht man die ältesten Formen von Rockmusik, die die Merkmale des Progressive Rock aufweisen. Diese frühe Erscheinungsform des Progressive Rock wurde von ca. 1967 bis 1970 von englischen Gruppen wie The Moody Blues, The Nice und Procol Harum gespielt. Auch Pink Floyd von 1968 bis 1970 sind hierzu zu rechnen (davor machten sie Psychedelic Rock, danach klassischen Progressive Rock). Ansätze hierzu finden sich schon im Spätwerk der Beatles, die somit als die „Großväter“ des Progressive Rock gelten können, sowie der Beach Boys („Good Vibrations“, 1966). Die typischen Merkmale des Progressive Rock, wie lange, komplexe Stücke, Konzeptalben und anspruchsvolle Texte, werden im Proto-Prog erstmals ausgeprägt. Der Proto-Prog wurzelt zu einem erheblichen Teil im *Psychedelic Rock* (z. B. die frühen

¹⁰⁸Siehe hierzu Taylor 2019.

Pink Floyd) und anderen Experimenten der musikalisch sehr bunten und kreativen 60er Jahre, und entwickelte sich bald zum klassischen Progressive Rock weiter.

Klassischer Progressive Rock

Als *klassischer Progressive Rock* oder auch *symphonischer Progressive Rock* wird der Progressive Rock der Zeit von ca. 1969 bis ca. 1977 bezeichnet. Es handelt sich um die Blütezeit des Progressive Rock, als diese Musikrichtung sehr populär war und noch von einem Teil der Musikpresse gefeiert und nicht weitestgehend verfemt und totgeschwiegen wurde (es gab aber schon damals viele Rockmusikjournalisten, die am Progressive Rock kein gutes Haar ließen). Der klassische Progressive Rock entwickelte sich Ende der 60er Jahre aus dem Proto-Prog und festigte die Merkmale des Progressive Rock. Der klassische Progressive Rock ist in sich sehr vielfältig: wenn man etwa Yes, King Crimson und Emerson, Lake & Palmer miteinander vergleicht, wird man viele Unterschiede feststellen – die Bands sind ganz und gar nicht miteinander zu verwechseln. Dennoch haben diese Gruppen doch sehr vieles gemeinsam, nämlich jene Züge, die das Wesen des Progressive Rock ausmachen und oben unter „Definition“ zusammengefasst sind.

Der klassische Progressive Rock entstand in England, und die englischen Gruppen sind auch die weltweit bekanntesten, allen voran die „*Big Six*“: Emerson, Lake & Palmer; Genesis; Jethro Tull; King Crimson; Pink Floyd; Yes. Von dort breitete sich der klassische Progressive Rock bald in alle Länder der westlichen Welt und zum Teil darüber hinaus aus. So formierten sich auch unter anderem in Westdeutschland (Hoelderlin, Triumvirat, Eloy, Jane u.a.) und in Italien (u.a. Premiata Forneria Marconi, Banco del Mutuo Soccorso) einige bemerkenswerte Gruppen. Auch in den USA (u.a. Kansas) und Japan (u.a. The Far East Family Band) entstanden Progressive-Rock-Bands. Selbst in Osteuropa und Lateinamerika gab es Progressive-Rock-Gruppen, die den dortigen widrigen politischen und wirtschaftlichen Verhältnissen trotzten.

Canterbury Sound

Unter der Bezeichnung *Canterbury Sound* versteht man eine Nebenlinie des klassischen Progressive Rock, deren bekannteste Vertreter die Bands Soft Machine und Caravan (beide aus Canterbury in der englischen Grafschaft Kent, daher „Canterbury Sound“) sind. Der Canterbury Sound ist durch eine weniger „bombastische“ und stärker jazzorientierte Spielweise geprägt, und stand stets im Schatten der bekannteren klassischen Bands, wird jedoch von Kennern um so höher geschätzt. Einige Canterbury-Musiker entwickelten ihre Musiksprache in den 70er Jahren in Richtung zum Avantgarde-Rock weiter (z. B. die Band Henry Cow).

Neoprog

Als *Neoprog* wird ein Stil des Progressive Rock bezeichnet, der in den späten 70er Jahren in Großbritannien aufkam; seine bedeutendsten Vertreter sind Marillion, IQ und Pendragon. Die Neoprog-Bands orientierten sich vor allem an Genesis, integrierten aber auch damals moderne New-Wave- und Hardrock-Elemente in ihre Musik. Darüber hinaus wirkte sich auf das Klangbild des Neoprogs aus, dass anstelle der „klassischen“ Tasteninstrumente wie Hammondorgel, Mellotron und analoger Synthesizer digitale Synthesizer (z.B. Yamaha DX7) eingesetzt wurden, die einen ganz anderen Klangcharakter aufwiesen. Die Texte sind zum Teil direkter politisch (etwa bei den frühen Marillion), doch kommen auch Science-Fiction- und Fantasy-Thematiken vor (so vor allem bei Pendragon, die sich nach einer Figur der Artussage benannt haben, aber auch bei Marillion, die sich ebenfalls nach einer Fantasy-Geschichte, dem Epos *The Silmarillion* von J. R. R. Tolkien, benannt haben). In den 80er Jahren war der Neoprog ein im Wesentlichen britisches Phänomen, doch zog die europaweite Popularität von Marillion auch in anderen Ländern zahlreiche Bandgründungen nach sich, und heute gibt es Neoprog-Bands in zahlreichen Ländern.

Heavy Prog

Etwas früher als der britische Neoprog formierte sich in den USA und

Kanada der *Heavy Prog* (auch *Hardprog* oder *Powerprog* genannt), eine Synthese aus klassischem Progressive Rock und Hardrock. Als Vorreiter dieser Stilrichtung können Rush gelten. Gegenüber dem klassischen Progressive Rock ist eine „härtere“, stärker gitarrenbetonte Spielweise charakteristisch, während die Sujets besonders gern aus der Science Fiction geschöpft wurden. Dagegen spielt die New Wave keine besondere Rolle im Heavy Prog. Der Stil war in den USA und Kanada populärer als Neoprog, während es sich in Europa umgekehrt verhielt. In den 80er Jahren entwickelte sich ausgehend vom Heavy Prog der Progressive Metal.

Retroprog

Retroprog ist ein merkwürdiges Wort: *retro* heißt ‚rückwärts‘ und *progressiv* heißt ungefähr so viel wie ‚vorwärts‘. Na was denn nun? Jedenfalls ist es eine übliche Bezeichnung für einen Ende der 80er Jahre auf gekommenen Stil des Progressive Rock, der häufig auch „neoklassischer“ oder „neosymphonischer Progressive Rock“ genannt wird. Retroprog steht für eine Rückbesinnung auf den klassischen Progressive Rock in Reaktion auf den Neoprog, wobei der klassische Prog freilich (zumindest von den besseren Bands) nicht kopiert, sondern modern weiterentwickelt wird. Dazu trägt auch bei, dass der technische Fortschritt auf dem Gebiet der Digitalsynthesizer befriedigende Nachbildungen der Klänge der klassischen Tasteninstrumente ermöglicht, obgleich manche Gruppen auf die Originalinstrumente zurückgreifen. Der Retroprog atmet wieder stärker als der „80er-mäßige“ Neoprog den „Spirit“ der 60er und 70er Jahre. Es ist oft nicht leicht, zu erkennen, ob eine unbekannte Band dem klassischen oder dem Retroprog zugehört, wenn man nicht weiß, wann die Band gegründet wurde und wann die Aufnahme entstanden ist. Retroprog war von Anfang an ein internationales Phänomen; bedeutende Bands kommen unter anderem aus Schweden (The Flower Kings) und den USA (Spock's Beard). Auch die britische Band Porcupine Tree lässt sich mit Vorbehalt hier verorten, entwickelte aber bald einen sehr eigenständigen Stil, der sich schwer einordnen lässt.

Progressive Metal

Progressive Metal kam in der Nachfolge des Heavy Prog in den 1980er Jahren in Nordamerika auf, verbreitete sich rasch auch in anderen Weltregionen und ist bis heute sehr lebendig. Es handelt sich um eine Verbindung von Progressive Rock und Heavy Metal (auch wenn es Metal-Puristen gibt, die bezweifeln, dass es sich hierbei noch um Metal handelt, und andererseits Jünger des klassischen Progressive Rock, die ihm das Attribut „Progressive“ streitig machen).

Zu den bekanntesten Vertretern des Progressive Metal gehören Dream Theater, Queensrÿche und Fates Warning. Diese Musik stellt eine Weiterentwicklung des Heavy Prog unter deutlichen Heavy-Metal-Einflüssen dar. Auch auf den klassischen Progressive Rock und den Neoprog kommen Rückgriffe vor. Man kann Progressive Metal kurz und knapp als „Progressive Rock im Heavy-Metal-Gewand“ charakterisieren. Vor allem die Gitarrenspielweise entspricht dem (gemäßigten) Heavy Metal. Die eigentliche musikalische Struktur und mehr noch die Grundhaltung hingegen ist eindeutig die des Progressive Rock, weswegen diese Musik von manchen Metalfans nicht als Metal anerkannt wird. Die Texte behandeln verschiedenste Thematiken aus Literatur, Philosophie und anderen Bereichen. Der härteren Musik entspricht oft eine dunklere Färbung auch der Textinhalte gegenüber dem klassischen Progressive Rock.

Die Bezeichnung „Progressive Metal“ wird in der Metalszene häufig inflationär verwendet und bezeichnet oft Musik, die nur schwache Anklänge an Progressive Rock aufweist. Manchmal reicht schon ein Keyboarder in der Band aus (was viele Metalfans als „Verwässerung“ des hehren Metal ansehen, oftmals die Tatsache verkennend, dass das Keyboardspiel ähnlich anspruchsvoll ist wie das Gitarrenspiel – von wegen „einfach nur ein paar Knöpfe drücken“!), um eine Metalband als „Progressive Metal“ zu bezeichnen. Vor allem dann, wenn von „Progressive Death Metal“, „Progressive Black Metal“ oder ähnlichen Begriffsmonstern die Rede ist, ist mit „Progressive“ oft nur ein schwacher Anklang an den Progressive Rock gemeint, bzw. wird Progressivität mit bloßer Virtuosität verwech-

selt. Oder es genügt, dass die Musiker sich auf Progressive-Metal-Bands berufen, ohne dass sich das in ihrer Musik spiegelt. Mehr dazu weiter unten unter „Randbereiche“.

Deep Prog

In den späten 90er Jahren kamen Bands auf, die Progressive Rock spielen, der sich nicht eindeutig den etablierten Kategorien Neoprogram, Retroprog oder Progressive Metal zuordnen lässt. Bekannte Beispiele sind RPWL und Riverside; auch die späteren Werke von Marillion und Porcupine Tree sowie die Soloarbeiten von Steven Wilson fallen in diese Kategorie. Charakteristisch ist eine tiefsinnig-melancholische Haltung. Eine allgemein übliche Bezeichnung hat sich noch nicht durchsetzen können; diese Richtung soll hier als *Deep Prog* bezeichnet werden.

Epic Prog

Ebenfalls in den späten 90er Jahren bildete sich neben dem Deep Prog eine weitere neue Richtung im Progressive Rock aus, die vor allem auf dem Neoprogram und dem Progressive Metal basiert und durch epische Konzeptalben, ja sogar Zyklen von miteinander im Zusammenhang stehenden Konzeptalben, gekennzeichnet ist. Führende Vertreter dieses Stils, der hier als *Epic Prog* bezeichnet werden soll, sind etwa Ayreon, Coheed and Cambria und Vanden Plas.

Cinematic Prog

Cinematic Prog ist eine eher selten gebrauchte Bezeichnung für eine Richtung im Progressive Rock, die sich irgendwo zwischen Neoprogram, Retroprog und Deep Prog bewegt; vor allem die deutschen Bands RPWL und Frequency Drift werden so klassifiziert. Als Vorläufer unter den klassischen Progressive-Rock-Bands kann Pink Floyd gelten. Es handelt sich hierbei um eine Spielart, bei der statt instrumenteller Virtuosität die Schaffung atmosphärischer Klangwelten im Vordergrund steht. Der Cinematic Prog erfreut sich nicht in „Gefrickel“, sondern liefert mit eher geradliniger Musik Futter für das Kopfkino, stellt damit einen Gegenpol

zu akrobatikverliebten Stilen wie Technical Metal oder Avantgarde-Rock dar.

Green Prog

Die neueste Entwicklung im Progressive Rock sind Gruppen, die sich in ihrer Musik stärker und expliziter mit dem Themenkomplex von *Nachhaltigkeit* und *Erbewusstsein* auseinandersetzen, so etwa die australische Formation Unitopia und die daraus hervorgegangene United Progressive Fraternity. Damit nimmt der *Green Prog* in aktuellerer Form eine Tradition des klassischen Progressive Rock wieder auf. Es handelt sich hier also um eine Kategorie, die auf den Textinhalten basiert und mithin orthogonal zu den oben genannten Stilrichtungen verläuft. Eine Green-Prog-Band kann musikalisch jeder Stilrichtung angehören. Noch ist nicht klar, wie groß die Rolle dieser jungen Bewegung innerhalb des Progressive Rock sein wird, doch in Zeiten, in denen sich immer mehr Menschen Sorgen um Dinge wie Klimakrise und Artensterben machen, steht zu erwarten, dass der Green Prog in den nächsten Jahren eine nicht zu unterschätzende Rolle spielen wird.

Stilkunde Teil 2: Randbereiche

Slipstream Prog

Slipstream Prog ist kein eigenständiger Stil, sondern einfach nur eine Bezeichnung, unter der hier Musik laufen soll, die von Künstlern stammt, die insgesamt gesehen nicht dem Progressive Rock zugehören, aber dennoch Merkmale des Progressive Rock aufweist. (Die Bezeichnung ist angelehnt an „Slipstream SF“, eine Bezeichnung des US-Schriftstellers Bruce Sterling für Literatur, die nicht als Science Fiction publiziert worden ist, aber dennoch den Charakter von Science Fiction hat.) Die bekanntesten Slipstream-Prog-Stücke dürften die *Bohemian Rhapsody* von Queen und *Stairway to Heaven* von Led Zeppelin sein.

Psychedelic Rock

In den späten 1960er Jahren fanden diverse „bewusstseinsweiternde“ oder „psychedelische“ Drogen wie Cannabis und LSD in der Jugend, vor allem aus der Mittelschicht, der westlichen Welt weite Verbreitung, und es kann kaum verwundern, dass es zahlreiche Rockbands gab, die Erfahrungen mit solchen Drogen musikalisch umzusetzen oder zu begleiten versuchten. Hierfür ist die Bezeichnung *Psychedelic Rock* gebräuchlich. Hierunter wird Musik verstanden, die Drogentrips darstellen oder ähnliche Wirkungen aufweisen soll, aber auch Musik, die unter Drogeneinwirkung gespielt wurde oder konsumiert werden sollte. Die Ergebnisse waren sehr vielfältig, auch wenn es eine allgemeine Tendenz zu Klangexperimenten mit Effektgeräten und elektronischen Instrumenten sowie zu ausgedehnten Kollektivimprovisationen gab.

Zu den bedeutendsten Bands des Psychedelic Rock zählen die Grateful Dead und Jefferson Airplane in der Region San Francisco, die Doors in Los Angeles und die frühen Pink Floyd mit ihrem Frontmann Syd Barrett in England. Der Psychedelic Rock entwickelte sich in den einzelnen Ländern und Regionen in unterschiedliche Richtungen: in England führte die Entwicklung zum Proto-Prog, während die amerikanischen Bands sich stärker den Blues- und dem Country Rock zuwandten, und in der Bundesrepublik Deutschland der Krautrock (s.u.) daraus hervorging.

Space Rock

Einen Ableger des Psychedelic Rock stellt der *Space Rock* dar, zu dessen Hauptvertretern die frühen Pink Floyd (mit Stücken wie „Astronomy Domine“, 1967, und „Set the Controls for the Heart of the Sun“, 1968) und vor allem die britische Band Hawkwind zählen. Der Space Rock hat generell eine Science-Fiction-Thematik und versucht v. a. Weltraumreisen musikalisch darzustellen. Die Stücke des Space Rock sind zumeist lang und repetitiv; es wird intensiv mit Effektgeräten (v.a. Hall und Verzerrer) und mit elektronischen Instrumenten (Synthesizer, elektronische Orgel) gearbeitet, um den Eindruck unendlicher Weite und ein futuristisches Ambiente hervorzurufen. Die Abgrenzung zum Psychedelic Rock

ist schwierig, da nicht immer klar ist, ob ein Stück eine Reise in den „äußeren“ oder in den „inneren Kosmos“ darstellt. Ob eine Weltraumreise oder ein Drogentrip dargestellt werden soll, ist an der Musik oft nicht zu erkennen, und man muss auf den Titel und den (nicht immer vorhandenen oder oft eh unverständlichen) Text zurückgreifen, um zu erkennen, worum es geht, und selbst dann sind noch Zweifel angebracht, war doch die Reise in einem Raumschiff in den 60er und 70er Jahren (und ist sie noch heute) eine beliebte Metapher für eine Drogenrauscherfahrung. Mitte der 70er Jahre nahm die Popularität des Space Rock ab, doch erlebte er in den 90er Jahren eine Renaissance, auch mit neuen Bands wie Ozric Tentacles, und ist bis heute abseits des Mainstreams lebendig.

Jazzrock / Fusion Music

Jazzrock bzw. *Fusion Music* ist ein in den späten 1960er Jahre aufgekommenes Genre, das die Traditionen des modernen Jazz und der Rockmusik zusammenführt und mit dem Progressive Rock verwandt ist. Die Verwendung der beiden Genrebezeichnungen hängt davon ab, ob die Musiker vom Jazz (in diesem Fall spricht man von „Fusion Music“ oder seltener auch von „Rockjazz“) oder von der Rockmusik (hier ist dann von „Jazzrock“ die Rede) kommen, doch wird dies nicht konsistent gehandhabt, zumal die Grenzen oft schwer zu ziehen sind und nicht wenige Jazzrock-Bands sich sowohl aus Jazz- als auch aus Rockmusikern zusammensetzten. Es ist von daher sinnvoll, hier von *einem* Genre zu sprechen, zumal in der Musik oft nicht zu erkennen ist, von welcher „Seite“ sie kommt. Jazz und Rock sind sich eben doch in vielen Punkten (und nicht nur in der Herkunft) ähnlich und miteinander verwandt, so dass man keine scharfe Grenze zwischen den beiden Genres ziehen kann.

Die meisten Größen des Fusion-Genres kamen vom Jazz. Ende der 60er Jahre hatte sich der *Free Jazz*, in dem alle traditionellen Regeln des Jazz in Frage gestellt worden waren, als Sackgasse erwiesen, und viele Jazzmusiker suchten nach neuen musikalischen Möglichkeiten. Musiker wie Miles Davis, Chick Corea oder John McLaughlin entdeckten in dieser Situation die damals boomende Rockmusik als eine neue Einflussquelle

und verbanden beide Genres miteinander, wofür die Bezeichnung *Fusion Music* (engl. *fusion* = Verschmelzung) aufkam. Zugleich suchten Rockmusiker die Ausdrucksfähigkeiten ihrer Musik zu erweitern und die engen Grenzen des traditionellen, bluesbasierten Rock'n'Roll zu überwinden (woraus ja gerade der Progressive Rock entstand) – und viele davon, vor allem in den USA, aber auch in Europa, wandten sich hierbei dem Jazz zu, was angesichts der Verwandtschaft beider Genres nahe lag. Vor allem beim *Canterbury Sound* mit den Hauptvertretern Soft Machine, Caravan und Gong und anderen kann man von einem veritablen Jazzrock sprechen (eher jedenfalls als bei kommerziell ausgerichteten Bands wie Chicago oder Blood, Sweat and Tears, die von den Plattenfirmen als „Jazzrock“ beworben wurden, aber eigentlich nur konventionellen Pop-Rock mit Big-Band-Bläusersätzen zu bieten hatten); zugleich gilt der Canterbury Sound aber auch als Teil des Progressive Rock. Die Grenzen zwischen Jazzrock und Progressive Rock sind eben fließend.

Avantgarde-Rock (Avant-Prog)

Eine Nebenlinie des Progressive Rock ist der *Avantgarde-Rock* (auch als *Avant-Prog* bezeichnet), der Anleihen an der akademischen musikalischen Avantgarde nimmt oder auf sonstige Weise alle Grenzen sprengt. Bedeutendste Vertreter sind Henry Cow, Univers Zéro und Magma, von denen die letztgenannte eine Kunstsprache, das „Kobaianische“, verwendet (dem Gesamtwerk von Magma liegt eine Science-Fiction-Geschichte um den Planeten Kobaia zugrunde, wo diese Sprache gesprochen wird). Auch die späteren Werke von King Crimson tendieren in diese Richtung.

Häufig findet man für solche Musik die Bezeichnung *RIO*, was für „Rock in Opposition“ steht und eigentlich eine bestimmte, politisch radikal links stehende, antikommerzielle Bewegung innerhalb der Avantgarde-Rock-Szene bezeichnet, zu deren bedeutendsten Vertretern Henry Cow zählen. Eine weitere Avantgarde-Rock-Strömung ist *Zeuhl* (gesprochen „söhl“, mit stimmhaftem S, kobaianisch für „himmlisch“), worunter man die Musik von Magma und einigen ähnlichen, von diesen beein-

flussten Bands versteht.

Der Publikumserfolg dieses ziemlich sperrigen Stils war stets eher gering, aber er hat bis heute seine Fangemeinde, die diese Musik – nicht ganz zu Unrecht – als interessanter empfindet als den Prog-Mainstream vom klassischen Progressive Rock über den Neoprogramm zum Progressive Metal und Retroprog. Leider begegnen nicht wenige Avantgarde-Rock-Fans dem „normalen“ Progressive Rock mit einer Hochnäsigkeit, wie man sie von vielen Klassik- und Jazzliebhabern kennt. Während die meisten „normalen“ Progressive-Rock-Fans die Unterscheidung zwischen E- und U-Musik zu Recht ablehnen, sind manche Freunde des Avantgarde-Rocks davon überzeugt, dass ihre Musik E-Musik sei. Allenfalls der klassische Progressive Rock wird als ein „Schritt in die richtige Richtung“ gewürdigt, der allerdings nicht weit genug gegangen sei, während man für die Zeit nach 1975 nur den Avantgarde-Rock gelten lässt (man vergleiche dies mit der Darstellung der SPD in der Geschichtsschreibung der DDR: bis etwa zum Ersten Weltkrieg eine „fortschrittliche“ Kraft, die dann aber „opportunistisch“ wurde und „Verrat“ an der Arbeiterklasse verübte).

Krautrock

In der Bundesrepublik Deutschland entstanden in den späten 1960er Jahren zahlreiche Rockbands, die in ähnlicher Weise wie die britischen klassischen Progressive-Rock-Bands die Grenzen der Rockmusik zu erweitern suchten. Nach der Katastrophe des Nationalsozialismus war in den Augen und Ohren der jungen Generationen alles traditionell Deutsche kompromittiert; die deutsche Musiklandschaft lag 1945 ebenso in Trümmern wie die deutschen Städte. Viele westdeutsche Jugendliche wandten sich angloamerikanischer Rockmusik zu, wie sie die alliierten Militärsender BFBS (britisch, in Norddeutschland) und AFN (amerikanisch, in Süddeutschland) spielten, während der musikalische Horizont der deutschen, damals ausschließlich öffentlich-rechtlichen, Sender noch kaum über Klassik, Schlager und etwas Jazz zu nachtschlafender Zeit hinausging (es wurde aber auch, etwa vom WDR mit seinem von Karl-

heinz Stockhausen geleiteten Studio für Elektronische Musik, wenn auch nur tief in der Nacht, bisweilen Neue Musik gesendet). Es entstanden bald auch deutsche Rock-Bands, wobei entsprechend der Sendegebiete der alliierten Sender die Haupteinflussquelle im Norden der Republik der britische Beat, im Süden hingegen der amerikanische Rhythm & Blues war¹⁰⁹. In den späten 60er Jahren aber begannen deutsche Rockmusiker, auch unter dem Einfluss des Free Jazz und der neuen „psychedelischen“ Musik aus den englischsprachigen Ländern, aus dem Schatten der britischen und amerikanischen Vorbilder heraus zu treten und ihr eigenes Ding zu machen¹¹⁰.

Grundsätzlich gab es für (west)deutsche Rockmusiker drei Möglichkeiten, auf die Vorherrschaft der Musik aus den englischsprachigen Ländern zu reagieren. Die erste bestand darin, sich an den internationalen Rockstilen zu orientieren, einschließlich Texten in englischer Sprache, woran sich in der Regel auch die Hoffnung auf eine internationale Karriere knüpfte. Dazu gehörten auch deutsche Progressive-Rock-Bands wie Eloy, Hoelderlin oder Triumvirat. Jedoch gelang es nur wenigen solchen Bands, international Fuß zu fassen, da die Musik oft eine wenig einfallreiche Kopie britischer oder amerikanischer Rockmusik war und die Englischkenntnisse in vielen Fällen unzureichend waren. Eine Alternative (in der DDR die einzige, die die SED-Kulturbürokratie erlaubte) bot *Deutschrock*, also Rock mit deutschen Texten, wobei die musikalische Palette von deutschem Liedgut mit E-Gitarren über simplen Garagenrock bis hin zu gelungenen Eigeninterpretationen internationaler Rockstile reichte; die Grenzen zum deutschen Schlager und zum Liedermachertum waren dabei durchaus fließend. Es gab auch (wenige) Beispiele deutschsprachigen Progressive Rocks, wie etwa die Hamburger Band Novalis, die auch Gedichte des gleichnamigen Dichters vertonte. Damit blieb man zwar auf den deutschsprachigen Raum beschränkt, aber über den kamen auch die meisten „internationalen“ deutschen Rock-Bands kaum hinaus, und weil man sich der Muttersprache und nicht einer in der Schule gelernten Fremdsprache bediente, waren die Texte oft von höhe-

109Dedekind 2008:27ff.

110Dedekind 2008:39.

rer Qualität als die der englisch singenden Landsleute. Manche Bands nahmen auch sowohl deutsche als auch englische Fassungen zumindest mancher Stücke auf (so erschien etwa das Album *Jumbo* von Grobschnitt 1975/76 in zwei Sprachfassungen). Die dritte Möglichkeit bestand darin, dem internationalen Rock einen eigenen Sound entgegen zu setzen, der sich sowohl von der internationalen Rockmusik als auch von der deutschen Musiktradition absetzte. Der Sprachenfrage ging man dabei oft aus dem Weg, indem man sich auf Instrumentalmusik verlegte, was auch den Vorteil bot, freier improvisieren zu können, als wenn man an einen Text, gleich welcher Sprache, gebunden gewesen wäre. So sind etwa die meisten Aufnahmen der frühen Kraftwerk oder von Ash Ra Tempel instrumental. Die Band Can arbeitete zwar teilweise mit Gesang, doch wurde die Singstimme „wie ein Instrument“ eingesetzt, ohne einen sinnvollen Text in irgendeiner Sprache.

In der englischsprachigen Presse wurde hierfür die Bezeichnung *Krautrock* (nach *kraut*, einem englischen Spitz- bzw. Schimpfnamen für Deutsche, insbesondere deutsche Soldaten aus den Weltkriegen, der wiederum auf die angebliche deutsche Vorliebe für Sauerkraut zurückgeht) geprägt. Diese Bezeichnung wurde in Deutschland selbst meistens abgelehnt, denn man wollte sich ja sowohl von den Wehrmachtssoldaten als auch von der anglo-amerikanischen Rockmusik absetzen, also weder „Kraut“ noch „Rock“ sein. Stattdessen sprach man meistens von „progressiver Musik“. Die genaue Herkunft dieser Bezeichnung lässt sich nicht abschließend klären, die häufig genannte Zuschreibung zu dem legendären Radio-DJ John Peel scheint nicht zu stimmen¹¹¹, auch wenn dieser maßgeblich zur Popularisierung der Bezeichnung beigetragen haben dürfte. Möglicherweise spielte hier auch der Titel eines der ersten Krautrock-Stücke „Mama Düül und ihre Sauerkrautband spielt auf“ von Amon Düül (auf der LP *Psychedelic Underground*, 1969) eine Rolle.

Die Krautrock-Bands waren im Vergleich zum klassischen Progressive Rock experimenteller, avantgardistischer und psychedelischer. Lange Stücke basieren eher auf ausgedehnten Kollektivimprovisationen als auf

¹¹¹Dedekind 2008:16.

mehrteiligen komponierten Formen; sie sind im Gegenteil oft sehr einfach und repetitiv strukturiert¹¹². Klassik-Zitate und -Adaptionen gibt es praktisch nicht. Stattdessen bleibt die Musik oft minutenlang auf einem einzigen Akkord stehen, als würden die Musiker über diesen Akkord meditieren. Statt musikalischer Formen und Strukturen stand die Gestaltung von Klangfarben im Mittelpunkt des Interesses der Musiker. Dazu wäre der Synthesizer das geeignetste Instrument gewesen, doch weil Synthesizer damals noch sehr teuer und wenig Bühnentauglich waren, und weil die Musiker zumeist aus der Rockmusik kamen, griff man stattdessen auf das übliche Rock-Instrumentarium zurück, zumal auch E-Gitarren mit Effektgeräten sowie elektronische Orgeln relativ reiche Klangfarbenpaletten boten. Mit der Weiterentwicklung der Synthesizer-Technologie, in deren Verlauf diese Instrumente billiger und Bühnentauglicher wurden, stiegen viele Krautrock-Musiker auf diese um und vollzogen so den Schritt zur elektronischen Musik.

Bedeutende Vertreter waren Amon Düül II, Ash Ra Tempel, Can, Cluster, Faust, Guru Guru, Harmonia, NEU!, Popol Vuh und einige weitere. Auch die später mit elektronischer Musik bekannt gewordenen Bands Kraftwerk und Tangerine Dream fingen als Krautrock-Gruppen an. Die Grenzen zu deutschem klassischem Progressive Rock (wie etwa Eloy oder Gobschnitt) sind fließend, obwohl viele Krautrockfans „ihre“ Musik als eine *Gegenbewegung* zum klassischen Progressive Rock ansehen¹¹³. Insgesamt gesehen ist „Krautrock“ aber ein ziemlich schwammiger Begriff, der oft generell für Rockmusik aus Deutschland verwendet wird. Im Folgenden soll unter „Krautrock“ eine spezifisch westdeutsche (die DDR hatte hieran soweit bekannt keinen Anteil, da die dortige Zensur und das Monopol des Amiga-Labels derartigen Experimenten sehr wenig Raum boten; doch gibt es auch Krautrock aus Österreich und der Schweiz) Musiktradition verstanden werden, die im Psychedelic Rock und der Avantgarde wurzelt.

Es ist eine interessante Frage, warum der Krautrock so anders ist als sein

112Dedekind 2008:58.

113So zum Beispiel Cope 1996.

englisches Pendant, der klassische Progressive Rock. Die Milieus, denen die Musiker und auch die Fans entstammten, waren nämlich im Wesentlichen die gleichen. Hier wie dort handelte es sich vornehmlich um politisch-kulturell progressiv eingestellte, gebildete junge Menschen aus der Mittelschicht. Die Ursachen für die Unterschiede zwischen den resultierenden Musikrichtungen sind wohl in der jüngeren Vergangenheit beider Länder zu suchen. In Deutschland war alles Traditionelle durch seine Vereinnahmung seitens des Nationalsozialismus nachhaltig diskreditiert, aber auch Jazz und Rock boten keinen befriedigenden Ausweg, da sie Importwaren aus der englischsprachigen Welt darstellten. Die einzige Lösung bestand für die so empfindenden jungen westdeutschen Musiker darin, eine vollkommen neue Musik zu erschaffen, die sowohl mit den deutschen als auch mit den angelsächsischen Traditionen radikal brach.

In England hingegen war die klassische Tradition weniger belastet (auch wenn das Land am Erbe des Kolonialismus zu tragen hatte, das ähnlich zögerlich aufgearbeitet wurde wie der Nationalsozialismus in Deutschland), Jazz immerhin ein Produkt eines Landes, das die gleiche Sprache sprach und mit dem man traditionell befreundet war, und Rock zu einem gewissen Grad etwas im eigenen Land Gewachsenes, was es den jungen englischen progressiven Musikern ermöglichte, mit weniger Bauchgrimmen an diese Traditionen anzuknüpfen. Für diese These spricht auch, dass sich die Szenen in den anderen westeuropäischen Ländern, deren Positionen im Zweiten Weltkrieg weniger eindeutig waren als die deutsche auf der einen und die britische auf der anderen, irgendwo zwischen diesen Extremen entwickelten, und in Japan, dessen jüngere Geschichte der deutschen ähnelt, dem Krautrock vergleichbare Musik entstand.

Es fällt auch auf, dass es im Süden der Republik, im Sendegebiet von AFN, eine stärkere Krautrockszene gab als im Norden, wo stattdessen BFBS empfangen werden konnte, und es mehr Progressive-Rock-Bands im britisch-internationalen Stil gab. Der britische Einfluss im Norden ist leicht zu erklären, zumal es in Norddeutschland, vor allem in der Metropole Hamburg, eine anglophile Tradition gab¹¹⁴ (mancher Norddeutsche

114Reetze 2020:367ff.

sah und sieht in den Engländern „sächsische Stammesbrüder“, auch wenn sich die Wege der beiden Völker schon vor 15 Jahrhunderten getrennt hatten); dagegen ist das weitgehende *Fehlen* des US-amerikanischen Einflusses auf die „progressive“ Musik im Süden (denn Krautrock klingt ja *überhaupt nicht* „amerikanisch“) bemerkenswert. Wahrscheinlich lag das daran, dass es in der westdeutschen Gegenkultur eine weit verbreitete ablehnende Haltung gegenüber den USA aufgrund von Vietnamkrieg und Rassendiskriminierung, vor allem in den Südstaaten, gab, wohingegen es kaum vergleichbare anti-britische Ressentiments in gegenkulturellen Kreisen gab. Von daher war das Bedürfnis, sich von der Importmusik abzugrenzen, in Süddeutschland wahrscheinlich stärker als in Norddeutschland. Es wundert von daher nicht, dass München als die größte Stadt des Südens das größte Krautrock-Zentrum in der Republik war¹¹⁵, während aus der Nordmetropole Hamburg eher Musik kam, die sich an englischen Vorbildern orientierte. Es gab aber auch Krautrock in Norddeutschland und Progressive Rock im britisch-internationalen Stil (sowie Hardrock und andere britisch beeinflusste Stilrichtungen) in Süddeutschland; und das geographisch isolierte West-Berlin stellt einen Sonderfall dar, zumal die jungen Musiker dort schon früh zur elektronischen Musik (siehe unten) übergingen¹¹⁶.

Krautrock war aber nie ein Massenphänomen. Im Jahr 1973 lag der Marktanteil deutscher Rockmusik bei den Schallplattenverkäufen in der Bundesrepublik bei einem halben Prozent¹¹⁷ – und längst nicht alles davon war Krautrock, da waren Deutschrock, Politrock und deutsche Rock-Produktionen in internationalen Stilen mit drin. Es war also nur eine kleine Minderheit des deutschen Publikums, die die Krautrock-Bands mit ihrer experimentellen Musik erreichten.

In der DDR hingegen entwickelte sich die Rockmusik in eine andere Richtung, die am ehesten dem oben genannten Deutschrock vergleichbar war. Es sind bislang keine Aufnahmen bekannt geworden, die dem west-

115Reetze 2020:142ff.

116Reetze 2020:314ff.

117Reetze 2020:227ff.

deutschen Krautrock vergleichbar wären. Dies liegt zum einen an der in der DDR herrschenden Zensur: jede Band, die öffentlich auftreten wollte, benötigte eine Spielerlaubnis, für die die Musiker vor einer Kommission von Kulturbürokraten auf Kreisebene vorspielen mussten, deren musikalischer Horizont in der Regel auf etablierte Musikrichtungen wie Klassik, Schlager, Volks- und Arbeiterlied und eventuell noch Dixieland beschränkt war. Klangexperimente nach Art des Krautrock waren kaum geeignet, diese grauen Herren von künstlerischer Reife zu überzeugen. Auf der anderen Seite konnte man oftmals mit der gekonnten Anwendung klassischer Kompositionsweisen diese Kulturbürokraten für sich gewinnen. Auch die Texte hatten sich der Parteilinie zu fügen, und englische Texte waren kaum zulassungsfähig. Es gab in der DDR auch nur eine einzige (selbstverständlich „volkseigene“) Plattenfirma (den VEB Deutsche Schallplatten mit dem Amiga-Label), die natürlich ebenfalls vom SED-Regime kontrolliert wurde, so dass es für oppositionelle Musiker praktisch unmöglich war, Schallplatten zu veröffentlichen; entsprechendes galt für Rundfunk und Fernsehen sowie für die Musikpresse. Nur die Kirchen boten einen gewissen Spielraum für oppositionelle Musik. Zum anderen waren in der DDR weit weniger junge Menschen der angloamerikanischen Rockmusik überdrüssig als in der Alten Bundesrepublik, da Rockmusik in der DDR anders als im Westen Mangelware war. Das Ergebnis war eine „liedhafte“, aber teilweise auch klassizistische Rockmusik mit deutschsprachigen Texten, die oft mit raffinierter Doppelbödigkeit die Zensur umschifften.

Elektronische Rockmusik

Einige Rockmusiker und -gruppen gingen in den 70er Jahren zu einer gänzlich elektronischen Instrumentierung über, ohne das Terrain der Rockmusik wirklich zu verlassen. Sie ersetzten lediglich Gitarreninstrumente durch Synthesizer und das herkömmliche durch ein elektronisches Schlagzeug. Diese Richtung war vor allem in Westdeutschland (u. a. Kraftwerk, Tangerine Dream) von Bedeutung, wo sie im Krautrock wurzelt (sowohl Kraftwerk als auch Tangerine Dream waren anfangs Krau-

trockbands, die nicht nur Synthesizer, sondern auch Gitarren und Schlagzeug benutzten), es gibt aber auch Beispiele aus anderen Ländern (z. B. Jean-Michel Jarre in Frankreich oder diverse japanische Künstler). Hier spielte West-Berlin eine Vorreiterrolle, wozu vor allem das vom Schweizer Komponisten Thomas Kessler in einer Musikschule eingerichtete *Electronic Beat Studio*, das erste derartige Studio, das auch Amateurmusikern offen stand, von großer Bedeutung war. So lange die elektronischen Instrumente manuell gespielt werden, stellt dies keinen Bruch mit dem Prinzip der handgemachten Musik dar. Man kann diese *elektronische Rockmusik* durchaus in die Nähe zum Progressive Rock stellen, zumal die musikalischen Strukturen denen des klassischen Progressive Rock vielfach sehr ähnlich sind.

Um 1980 entwickelte sich aus der elektronischen Rockmusik der *Synthie-Pop*, der sich aber von der elektronischen Rockmusik durch einfachere Strukturen und den häufigen Einsatz von Sequencern und Drumcomputern unterscheidet. Noch weiter von der Rockmusik entfernt sind die seit 1985 aufgekommenen vielfältigen Stilrichtungen der *elektronischen Tanzmusik* wie Techno und House, die zu 100% automatisiert und in ihrer musikalischen Struktur zumeist äußerst simpel sind. Zwar gibt es auch hier die Bezeichnung „progressive“ für eine bestimmte Richtung, die aber nichts mit Progressive Rock zu tun hat, siehe unter „Andere Verwendungen“ im Kapitel „Definition: Was ist Progressive Rock?“. Synthie-Pop und elektronische Tanzmusik sind keine Rockmusik mehr und schon gar kein Progressive Rock.

Artpop

Artpop oder *Art-Pop* ist eine mit vielen unterschiedlichen Bedeutungen verwendete Bezeichnung. Eine allgemeine Charakterisierung dieses „Genres“ ist daher nicht möglich. Meistens werden darunter Formen der Popmusik verstanden, die einen irgendwie gearteten Kunstanspruch erheben, ohne Rockmusik zu sein. Die Grenzen zum Progressive Rock, aber auch zum Glam-Rock, zum Postrock (s.u.) oder zur Avantgarde sind fließend. Häufig dem Artpop zugeordnete Künstler (zumeist Solo-

künstler, Bands sind hier seltener) sind beispielsweise Tori Amos, Björk, David Bowie, Kate Bush, Brian Eno, Bryan Ferry, Peter Gabriel, St. Vincent und die Talking Heads.

New Age

Ein wichtiger Bestandteil der Gegenkultur war die Suche nach spirituellen Wahrheiten jenseits der materiellen Welt der wissenschaftlichen Fakten. Für diese Strömung bürgerte sich die Bezeichnung „New Age“ (engl.: „Neues Zeitalter“) ein, und sie brachte eine eigene Musikrichtung hervor, die ebenfalls als *New Age* oder auch als „meditative Musik“ bezeichnet wird. New-Age-Musik ist typischerweise eine sanfte, spannungsarme Musik, in dieser Hinsicht dem Minimalismus in der „ernsten“ Musik nahestehend, mit fließenden Grenzen zum Progressive Rock (z. B. Mike Oldfield). Sie weist häufig Einflüsse aus außereuropäischen, z. B. indischen oder indigenen amerikanischen Musikkulturen auf. Die Instrumentierung ist eigentümlich polarisiert: einerseits werden Synthesizer, andererseits akustische Instrumente, oft aus nichtwestlichen Musikkulturen von der Sitar bis zum Didjeridoo, verwendet, während die zwischen diesen beiden Polen stehenden typischen Rock-Instrumente, wie elektrische Gitarren, zumeist keine nennenswerte Rolle spielen.

Postrock, New Artrock, Nu Prog, Post-Prog

In den 1990er Jahren begannen einige Rockbands in verschiedenen Ländern, vor allem aber in Nordamerika, die Möglichkeiten der Rockmusik in verschiedener Weise zu erweitern. Hierfür kam in der Musikpresse die Bezeichnung *Postrock* (von lateinisch *post* = nach) auf. Dies erfolgte weitgehend unabhängig vom nach wie vor verfemten Progressive Rock, auch wenn es bisweilen zu Parallelentwicklungen zu letzterem kam. Was im einzelnen zum Postrock zählt und was nicht, ist aber sehr umstritten. Diese Musikrichtung ist beispielsweise kaum vom „*Shoegazing*“ abzugrenzen, einer vornehmlich britischen Musikrichtung, die ironisch nach der introvertierten Spielhaltung der Musiker benannt wurde, die den Eindruck erweckte, sie würden auf ihre eigenen Schuhe starren.

Für Musikformen, die dem Postrock nahe stehen, aber auch Berührungen zum „Artrock“ bzw. Progressive Rock aufweisen, kam Ende der 90er Jahre die Bezeichnung „*New Artrock*“ auf, die aber so unscharf definiert ist, dass sie sich als Genre-Bezeichnung kaum eignet. Insbesondere die Abgrenzung zum Postrock ist schwierig, abgesehen davon, dass Postrock in erster Linie ein US-amerikanisches, New Artrock eher ein britisches Phänomen ist. Als bedeutende Vertreter des New Artrock gelten u.a. Radiohead, Muse und teilweise auch Porcupine Tree.

In den letzten Jahrzehnten sind einige Bands im Grenzbereich zwischen Progressive Rock, Metal und Alternative Rock auf den Plan getreten, deren Musik oft als *Nu Prog* oder *Post Prog* bezeichnet wird. Die Musik dieser Künstler, wie etwa Amplifier, Motorpsycho oder Pure Reason Revolution, wurzelt zwar zu einem erheblichen Teil im Progressive Rock (so stammt der Titel des Stücks „A Million Bright Ambassadors of Morning“ von Pure Reason Revolution aus dem Text des Stücks „Echoes“ von Pink Floyd), weist aber die definierenden Merkmale des letzteren nur noch zum Teil auf. Dazu passen die Stilbezeichnungen „Nu Prog“ und „Post Prog“ durchaus. „Nu“ lässt sich als „New“ oder auch als „No“ deuten (man vergleiche die Diskussionen, ob Nu Metal noch Metal und ob Nu Jazz noch Jazz ist), während „Post Prog“ so viel heißt wie „Musik, die nach dem Prog kam“, also vom Progressive Rock her kommt, aber eigentlich keiner mehr ist. Gleichwohl findet diese Musik in die Kataloge von Progressive-Rock-Labels und die Programme von Progressive-Rock-Festivals Eingang, zumal das Kerngenre Nachwuchssorgen hat (mehr dazu im Kapitel „Die Zukunft des Progressive Rock“).

Epic, Symphonic und Power Metal

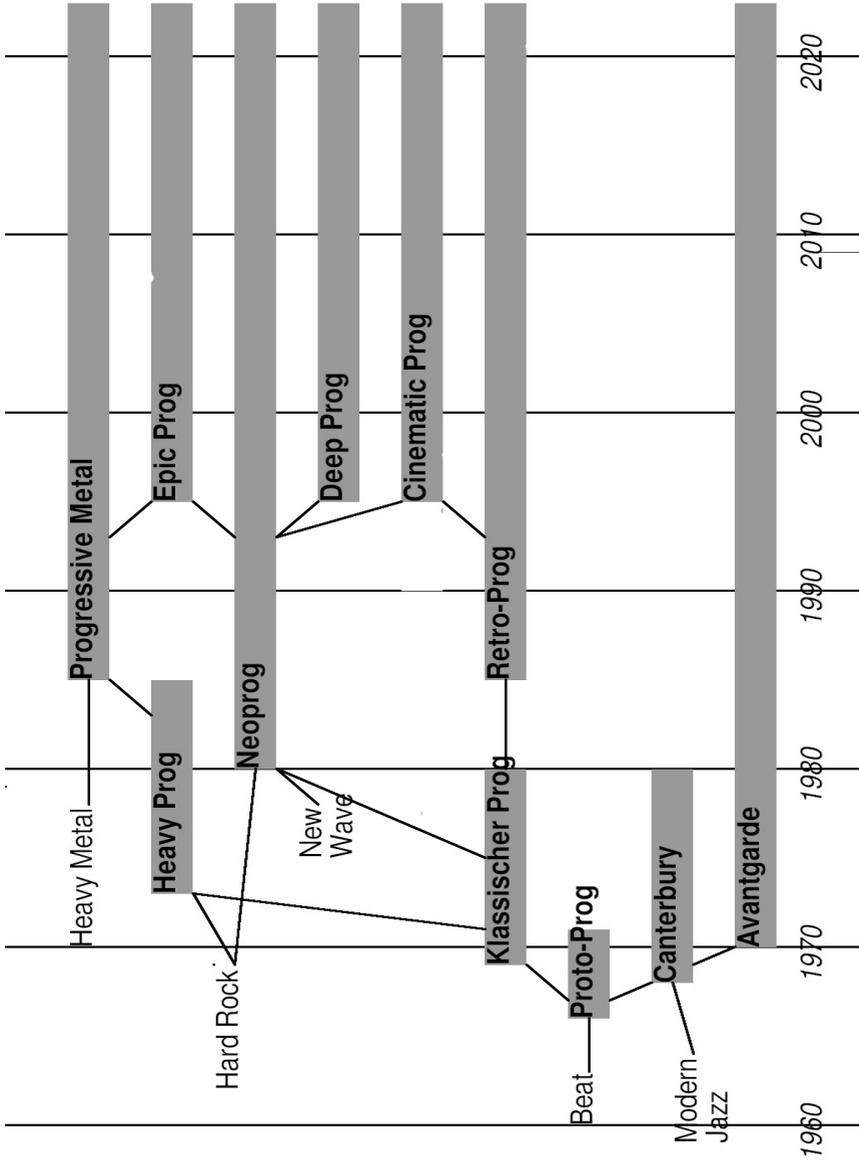
Die Stile *Epic Metal*, *Symphonic Metal* und *Power Metal* sind schwer gegeneinander abzugrenzen und weisen Berührungspunkte mit dem Progressive Metal und dem Epic Prog auf. Es handelt sich in der Mehrzahl um kontinentaleuropäische, vor allem deutsche und skandinavische Formationen. *Epic Metal* bedeutet, dass es sich bei der so bezeichneten Musik um Konzeptalben mit epischen Inhalten, meistens aus den Bereichen

Fantasy, Science Fiction oder Horror, manchmal aber auch historischen Stoffen, handelt. *Symphonic Metal* bezeichnet Heavy Metal mit einer „symphonischen“ Klanganmutung, oft mit einem echten Orchester, manchmal aber auch „nur“ mittels Keyboards. *Power Metal* ist eine unscharf definierte Bezeichnung, die als Oberbegriff der hier besprochenen Metal-Stile gelten kann. Als prominente Beispiele von Bands in diesem Bereich können beispielsweise Blind Guardian, Edguy, Helloween, Nightwish und Sabaton gelten. Die Musik dieser Bands weist deutliche Berührungspunkte zu der von Progressive-Metal- und Epic-Prog-Bands wie Ayreon oder Vanden Plas auf, und eine scharfe Grenze ist hier nicht zu ziehen, auch wenn Power Metal meist einfacher gestrickt ist als Progressive Metal, und bei einem insgesamt ähnlichen Klangbild, meistens mit Keyboards oder Orchestereinspielungen, kürzere Stücke mit konventionellem Songaufbau überwiegen, die aber oft in den Kontext eines Konzeptalbums gestellt werden. Die Tendenz zu vermehrtem Orchestereinsatz gipfelt in dem Blind-Guardian-Album *Twilight Orchestra: Legacy of the Dark Lands* (2019), auf dem von den Bandmitgliedern nur noch der Sänger Hansi Kürsch zu hören ist – der Rest ist reine Orchestermusik, wenngleich von Bandmitgliedern komponiert. (Auf dem darauf folgenden Album *The God Machine* (2022) kehrte die Band hingegen wieder zu ihren Wurzeln zurück.)

Technical Extreme Metal

Als *Extreme Metal* werden besonders radikale Erscheinungsformen des Heavy Metal bezeichnet, vor allem Thrash Metal, Speed Metal, Doom Metal, Black Metal und Death Metal. In den 90er Jahren begannen einige Extreme-Metal-, insbesondere Death-Metal-Gruppen, Elemente des Progressive Metal in ihre Musik einfließen zu lassen; vor allem Dream Theater sind eine häufig genannte Einflussquelle (die große Beliebtheit von Dream Theater in der Extreme-Metal-Szene spiegelt sich auch darin, dass man im Publikum von Dream-Theater-Konzerten viele Träger von T-Shirts mit Logos von Extreme-Metal-Bands sieht). Das Resultat wird dann mit dem Attribut „Progressive“ belegt, etwa „Progressive Death

Metal“, was einerseits folgerichtig ist, andererseits übernahmen Bands wie Opeth, Cynic, Mastodon oder Tool aber zumeist nur äußerliche Merkmale des Progressive Rock, vor allem die virtuose Spieltechnik, von Bands wie Dream Theater, so dass es sinnvoller ist, hier von *Technical Extreme Metal* zu sprechen; die Haltung dieser Bands ist ebenso zynisch-nihilistisch wie die ihrer Kollegen ohne „Progressive“-Anspruch und von der progressiven Haltung des eigentlichen Progressive Rock völlig verschieden. Diese Musikrichtung mag zwar vom Progressive Rock *abstammen*, doch ist zweifelhaft, ob es sich dabei noch um solchen handelt.



Kapitel 5: Einflussquellen

Progressive Rock war immer schon offen für Einflüsse aus anderen Musikrichtungen. Besonders klassische Musik, Jazz und Folk Music, aber auch andere Formen der Rockmusik bis hin zum Heavy Metal sowie außereuropäische Musik und Avantgarde haben in unterschiedlichem Maße auf den Progressive Rock eingewirkt.

Klassische Musik

Unter „*klassischer Musik*“ soll hier, wie in der Umgangssprache, die westliche Kunstmusik vom Barock bis zur klassischen Moderne verstanden werden (wobei die Musik des Barocks oft auch zur Alten Musik gerechnet wird, siehe unten). Die Neue Musik von Schönberg bis Stockhausen sei hier hingegen ausgeklammert; auf diese soll später die Sprache kommen, da sie für den Großteil des Progressive Rock nur von geringer Bedeutung ist und nur im Avantgarde-Rock eine nennenswerte Rolle spielt.

Einem weit verbreiteten Klischee zufolge ist Progressive Rock stark von der klassischen Musik beeinflusst oder gar „klassische Musik im Rock-Gewand“. Tatsächlich spielt der Einfluss der klassischen Musik eine bedeutende Rolle, aber er wird oft maßlos überschätzt.

Grundsätzlich gibt es zwei gewissermaßen entgegengesetzte Arten, wie Rock und Klassik zusammenkommen können. Zum einen besteht die Möglichkeit, die Rockband um *klassische Instrumente* zu erweitern, bis hin zum Einsatz eines kompletten Sinfonieorchesters. Also gewissermaßen Rockmusik im Klassik-Gewand. Zum anderen lassen sich *Strukturformen* der klassischen Musik auf Rockmusik übertragen (oder gar Klassikwerke für Rockband adaptieren; bekanntestes Beispiel: *Pictures at an Exhibition* von Emerson, Lake & Palmer, nach M. Mussorgski). Das wäre dann klassische Musik im Rock-Gewand. Beides ist hier und dort im Progressive Rock geschehen (bisweilen auch beides zusammen).

Zwar haben manche Progressive-Rock-Gruppen das herkömmliche Rock-Instrumentarium um Instrumente aus dem Orchestergraben erweitert, aber die Regel ist dies nicht. Die meisten Bands sind wie herkömmliche Rockbands zusammengesetzt, orchestrale Klangwirkungen werden eher durch Hammondorgel, Mellotron und analogen Synthesizer (in der klassischen Ära) oder digitale Synthesizer und Sampler (in der heutigen Zeit) nachgebildet (was ja auch viel billiger und auf der Bühne leichter zu realisieren ist als ein echtes Orchester). Andererseits ist das Auffahren von ganzen Sinfonieorchestern zeitweilig eine Mode gewesen, die keineswegs auf den Progressive Rock beschränkt blieb, sondern im Mainstream fröhliche Urständ gefeiert hat. Heute gibt es viele Konzertveranstaltungen, auf denen unter Titeln wie „Pop meets Classic“ bekannte Rock- und Popsongs mit Orchestern „veredelt“ werden. Selbst die „MTV-Unplugged“-Konzertreihe kommt nicht mehr ohne Orchester aus. Das ist zwar immer noch „unplugged“ im eigentlichen Wortsinn (da das Orchester ja akustische Instrumente spielt), verkehrt aber den ursprünglichen Gedanken hinter der Reihe, die Musik durch Verzicht auf elektrische Verstärkung und Effekte aufs Wesentliche zu reduzieren, ins Gegenteil. Mit Progressive Rock hat all das nichts zu tun.

Man kann aber nicht bezweifeln, dass die Pioniere solchen Orchester-Rocks in der Progressive-Rock-Szene zu suchen sind. 1967 verwendeten The Moody Blues auf dem Album *Days of Future Passed* bereits ein Sinfonieorchester¹¹⁸. Die bekanntesten frühen Werke für Rockband und Orchester sind die *Five Bridges Suite* von Keith Emerson (damals The Nice) und das *Concerto for Group and Orchestra* von Jon Lord (Deep Purple), beide 1969 uraufgeführt¹¹⁹. Sie haben zahlreiche Nachahmer gefunden. Vor allem am letztgenannten Werk wird aber auch die Problematik solcher Musik deutlich. Rockband und Orchester sind sehr unterschiedliche Klangkörper, die nicht ohne weiteres zusammenpassen. Es liegt nahe, wie Lord es getan hat, die Form des *Konzerts* zu wählen, in dem die bei-

118Herold 1999:106.

119Zu Lords Komposition siehe Herold 1999:119-136.

den Klangkörper, klar voneinander abgegrenzt, miteinander in Dialog treten. Aber auch das ist nicht unproblematisch. Der Reiz des klassischen Konzerts, etwa eines Violinkonzerts, besteht gerade in dem Kontrast zwischen dem filigranen Klang des Solisten und dem fülligen Klang des Orchesters. Nun entwickelt aber eine Rockband mit ihren elektrisch verstärkten Instrumenten selbst ein erhebliches Klangvolumen, insbesondere wenn Tasteninstrumente im Spiel sind. In Lords Konzert übertönt die Rockband bisweilen das Orchester und stellt damit das Prinzip des Konzerts auf den Kopf. Erst im Laufe des Stücks finden beide Klangkörper wirklich zusammen. Es handelt sich wohl um ein „Learning by doing“ des Komponisten, der nicht auf Anhieb die richtige Balance fand, aber im Laufe des Kompositionsprozesses das Problem in den Griff bekam.

Von größerer Bedeutung für den Progressive Rock dürfte jedoch die *Übernahme von Formprinzipien der klassischen Musik* in die Rockmusik sein, aber auch hier wird der Klassikeinfluss überschätzt. Es ist in der Tat viel von „Rock-Sinfonien“ und „Rock-Opern“ geschrieben worden, obwohl die so titulierten Werke selten den Formschemata der genannten Gattungen entsprechen. Die meisten „Rock-Opern“ beispielsweise sind eher als Musicals oder gar nur als erzählerische Songzyklen mit verteilten Rollen einzustufen; szenische Aufführungen solcher Werke sind selten. Ebenso lassen sich „Rock-Sinfonien“ wie *Tubular Bells* (Mike Oldfield, 1973) oder *Tales from Topographic Oceans* (Yes, 1973) nicht ohne Vorbehalt als Sinfonien im klassischen Sinn bezeichnen, zumal die Sinfonie eine Gattung der Orchestermusik und eine Rockband eben kein Orchester ist. Auch in ihrem formalen Aufbau unterscheiden sich die meisten „Rock-Sinfonien“ von klassischen Sinfonien.

Von den Formen der klassischen Musik sind *Reihungsformen* aus dem Bereich der *Programm Musik*, also von Musik, die konkrete außermusikalische Inhalte klanglich darstellt, im Progressive Rock am häufigsten anzutreffen. Man findet dementsprechend zahlreiche Songzyklen und suiten- oder rhapsodieartige Formen. Die vorherrschende Großform des Progressive Rock ist das *Konzeptalbum*, das in den Begrifflichkeiten der

klassischen Musik in den meisten Fällen eine Suite oder ein Zyklus ist.

Das schließt nicht aus, dass hier und dort auch andere, „geschlossenerere“ Formen der klassischen Musik von Progressive-Rock-Gruppen verwendet wurden. Das meistzitierte Beispiel ist wohl die *Sonatenhauptsatzform*, die sich in angenäherter Form in dem Stück „Close to the Edge“ von Yes (1972) wiederfindet. Über die Frage, ob dies aber wirklich eine Sonatenhauptsatzform darstellt, ist freilich viel gestritten worden. In einem wesentlichen Punkt weicht „Close to the Edge“ nicht unwesentlich von der Sonatenhauptsatzform ab: das Yes-Stück ist Vokalmusik, die Sonatenhauptsatzform hingegen eine Form der Instrumentalmusik (was der Anwendung dieser Form auf Vokalmusik freilich nicht entgegensteht).

Rock-Versionen klassischer Kompositionen (bzw. von Ausschnitten davon) sind im Progressive Rock keine Seltenheit, aber es gibt nur wenige Bearbeitungen kompletter Großkompositionen. Selbst Emerson, Lake & Palmer haben von Mussorgskis *Bildern einer Ausstellung* nur vier von insgesamt zehn Bildern sowie einige Promenaden bearbeitet, der Rest des Albums *Pictures at an Exhibition* besteht aus Eigenkompositionen und sonstigem Material (u.a. einem Fragment aus dem *Nussknacker* von Tschaikowski). Häufiger sind *Zitate* bekannter Stellen, sowie *Stilzitate*, die lediglich an Originalkompositionen angelehnt sind, aber kein originales klassisches Material enthalten. Das bekannteste Stilzitat ist wohl das Orgelmotiv mit absteigendem Bass am Anfang von „A Whiter Shade of Pale“ von Procol Harum, das an eine Bach-Air erinnert, aber nicht von Bach stammt.

Als besonders geeignet für die Adaption erwiesen sich Kompositionen des *Barock*, die mit ihrem transparent polyphonen Stimmengeflecht und vor allem ihrem Generalbass, der sich gut auf Bassgitarre und Keyboard darstellen lässt, der Vertikalstruktur der Rockmusik ähneln, und sich so besser von einer Rockband adaptieren lassen als eine Sinfonie oder ein Streichquartett der klassisch-romantischen Ära¹²⁰.

Grundsätzlich ist bei der Begegnung von Klassik und Rock festzuhalten,

¹²⁰Siehe hierzu Kneif 1977a:132ff.

dass hier Gegensätze aufeinander treffen. Der Legatoklang der Streicher und Bläser eines klassischen Orchesters unterscheidet sich erheblich von dem perkussiven Klang der Gitarreninstrumente und des Schlagzeugs, auf denen die Rockmusik basiert (Hammondorgel, Mellotron und Synthesizer hingegen ähneln in dieser Hinsicht dem Orchesterklang eher, und werden im Progressive Rock dementsprechend auch ausgiebig dazu benutzt, orchester- oder orgelartige Klangwirkungen hervorzurufen). In der Klassik geht nichts ohne eine *Partitur*, in der alle Stimmen sorgfältig notiert sind; dagegen schreiben Rockmusiker nur selten Partituren, bekanntlich können viele gar keine Noten lesen (was aber im Progressive Rock gerade weniger vorkommt). Auch die Trennung von Komponist und Interpreten, die in der klassischen Musik vorherrscht, entspricht nicht den Gepflogenheiten der Rockmusik. Bei all diesen Gegensätzen wundert es nicht, dass diese Musikrichtungen schwierig unter einen Hut zu bringen sind und die Ergebnisse einer Verbindung beider oft zum Missfallen beider Seiten ausfallen.

Alte Musik

Unter *Alter Musik* versteht man die europäische Musik vor der oben besprochenen klassischen Musik. Sie umfasst die Musik des *Mittelalters*, der *Renaissance* und oft auch des *Barocks*. Barockmusik ist durchaus Bestandteil des „klassischen“ Musikbetriebs (s.o.), während Musik des Mittelalters und der Renaissance eine Sache spezialisierter Ensembles und Konzerte sind. Der Grund dafür ist nicht schwer zu verstehen: im Mittelalter und in der Renaissance wurden andere Instrumente verwendet als in der Klassik, z. B. Lauten, Gamben (eine Familie von Streichinstrumenten), Schalmeien, Krummhörner und viele andere, die spätestens im 18. Jahrhundert außer Gebrauch kamen, und auch im Barock unterschieden sich viele Instrumente mehr oder weniger deutlich von den heute üblichen, so hatten Blechblasinstrumente noch keine Ventile, und statt des Pianoforte wurde das Cembalo gespielt. Selbst bei den Streichinstrumenten der Violinenfamilie gibt es subtile Veränderungen, wodurch sich beispielsweise eine Stradivari-Violine von einem modernen Instrument un-

terscheidet. Auch die Kompositionsweisen waren andere. Das heute übliche Dur-Moll-System kam erst in der Barockzeit auf, davor wurden die sogenannten „*Kirchentonarten*“ verwendet (deren Bezeichnung aus dem 17. Jahrhundert stammt, als die Kirchenmusik länger als die weltliche Musik an den alten Tonarten festhielt – es ist in allen Musikepochen zu beobachten, dass die Kirchenmusik von der Tendenz her konservativer ist als die weltliche Musik). Typisch für die Musik der Renaissance und des Barock war der *Kontrapunkt*, die kunstvolle Verflechtung mehrerer selbstständiger Stimmen zu einem harmonischen Ganzen.

Aus dem Mittelalter und der Renaissance ist vor allem Kirchenmusik überliefert, doch sind auch weltliche Kompositionen bekannt. Anders als in der Klassik stand die *Vokalmusik* im Vordergrund, zum Teil *a cappella*, d.h. ohne instrumentale Begleitung. Geistliche Gesänge waren im Mittelalter, in katholischen Ländern auch danach, in lateinischer Sprache, wogegen für weltliche Kompositionen auch die jeweilige Volkssprache verwendet wurde (das *Madrigal*, eine Gattung mehrstimmiger weltlicher Vokalmusik der Renaissance, hat seinen Namen daher, denn *madrigale* bedeutet auf italienisch ‚muttersprachlich‘). Die Grenze zwischen Kunst- und Volksmusik ist in der Alten Musik noch nicht so scharf zu ziehen wie in der klassischen Musik. Adaptionen und Zitate mittelalterlicher und renaissancezeitlicher Musik sind im Progressive Rock nicht häufig, doch haben Bands wie Gentle Giant und Renaissance (der Name der letzteren Gruppe ist programmatisch) durchaus auf die Alte Musik zurückgegriffen.

Jazz

Viele Progressive-Rock-Bands ließen sich auch vom *Jazz* beeinflussen, vor allem vom *Modernen Jazz* etwa der Zeit von 1945 bis 1965, während der Einfluss des Free Jazz geringer ist und der traditionelle Jazz für den Progressive Rock praktisch keine Rolle spielt. Vor allem in der Canterbury-Schule und in Teilen des Avantgarde-Rocks ist der Jazz-Einfluss sehr stark; beim Canterbury-Sound kann man gar von regelrechtem Jazz-

Rock sprechen (mit größerer Berechtigung allemal als bei oft als „Jazz-Rock“ bezeichneten Bands wie Chicago oder Blood, Sweat & Tears, die mit Bläsersektionen angereicherten Mainstream-Pop-Rock bieten). Unter den großen klassischen Progressive-Rock-Bands weisen vor allem King Crimson, Gentle Giant, Jethro Tull und Van der Graaf Generator einen bedeutenden Jazz-Einfluss auf.

Jazz und Rock sind nahe Verwandte: beide gehen auf den Blues zurück. Dennoch gibt es nicht wenige Unterschiede, und viele Jazzmusiker und Fans fühlen sich ihren Kollegen aus der Rockmusik überlegen. Man findet unter Jazzern heute oft ähnliche Dünkel, wie sie seit eh und je in der Klassikszene gang und gäbe sind. Unter solchen Umständen wundert es niemanden mehr, dass viele Rockmusiker und -fans die Jazzer für Snobs halten. Wie sinnlos solche Abgrenzungshaltungen indes sind, hat der Jazzrockmusiker Volker Kriegel mit folgendem Satz auf den Punkt gebracht:

„Die Abgrenzungsgefechte klangen manchmal wie der müßige Streit zwischen Mulatten und Eurasiern, wer denn nun reinrassiger sei.“¹²¹

Recht hatte er (auch wenn Formulierungen wie „Mulatten“ oder „reinrassig“ heutzutage nicht mehr als angemessen gelten). Jazz und Rock sind beides Mischlinge in der Welt der Musik, in denen sich afro- und anglo-amerikanische Traditionen gegenseitig befruchtet haben, und gegen eine Mischung beider Musikrichtungen ist trotz aller Unterschiede grundsätzlich nichts einzuwenden.

Unterschiede finden sich schon in der Instrumentierung, wo im Jazz Blasinstrumente, Klavier und Kontrabass gebräuchlich sind, und die für den Rock typischen elektrischen und elektronischen Instrumente im Jazz eher untypisch sind. Allerdings findet sich gerade im modernen Jazz eine solche Vielfalt von Besetzungstypen, dass allgemeine Aussagen kaum möglich sind; es gibt auch einen bedeutenden Bereich von Mischformen („*Fusion Music*“, „*Electric Jazz*“ u. ä.), die musikalische Strukturen des Jazz mit dem Instrumentarium des Rock verbinden. Wobei aber viele

121 Volker Kriegel in König (Hg.) 1983:39.

Jazz-Musiker, -Fans und -Experten darauf verweisen, dass der größte Teil des Rock-Instrumentariums, selbst etwa die E-Gitarre oder die diversen elektrischen und elektronischen Keyboards, ursprünglich aus dem Jazz übernommen worden ist¹²² (sich dort freilich nicht auf breiter Front durchsetzen konnte, wie das im Rock der Fall ist).

Andererseits sind sich Jazz und Rock auch in vielen Punkten sehr ähnlich, was nicht zuletzt auf ihre gemeinsamen Blues-Wurzeln zurückzuführen ist. Im Gegensatz zur klassischen Musik sind Jazz und Rock Musikkulturen, in denen eine detaillierte Notation ungebräuchlich ist. Die Arrangements werden vielmehr in der Gruppe mündlich besprochen und können von Aufführung zu Aufführung variieren; in beiden Musikrichtungen hat die Improvisation ihren etablierten Platz (im Jazz noch mehr als im Rock). Das Spiel des einzelnen Musikers orientiert sich weniger (wie in der Klassik) an einem abstrakten Schönheitsideal, sondern dient dem individuellen Ausdruck. Die gebräuchliche Form der Notation ist in Jazz und Rock gleichermaßen das *Leadsheet*, das die Melodie des Stücks, die dazugehörigen Akkorde und gegebenenfalls den zu singenden Text angibt.

Die vertikale Struktur eines Jazzstücks ist der eines Rockstücks ebenfalls ähnlich. Es gibt einen Beat, der vom Schlagzeug gelegt wird, eine Basslinie, gespielt vom Kontrabass oder manchmal auch der elektrischen Bassgitarre, eine harmonische Füllung, für die im modernen Jazz meistens das Klavier zuständig ist, und eine Melodie, die von Blasinstrumenten (oder auch von anderen Instrumenten, wie der E-Gitarre oder dem Klavier) vorgetragen oder gesungen sein kann (Jazz ist viel häufiger als Rock Instrumentalmusik). Alles im Prinzip nicht anders als in der Rockmusik, auch wenn die Instrumente, die diese Funktionen übernehmen, nicht die gleichen sind (und das Schlagzeug in den beiden Genres sehr unterschiedlich gespielt wird).

In ihrer Länge können Jazz-Stücke stark variieren; allerdings sind mehrteilige Formen mit abwechslungsreicher Dramaturgie im Jazz, auch im

¹²²Berendt/Huesmann 2005:47f.

modernen Jazz, keineswegs die Regel. Die Länge der Stücke kommt vielmehr durch eine Abfolge von Solo-Improvisationen („Choruses“) über ein am Anfang des Stückes vorgestelltes Thema, das am Ende des Stückes wiederholt wird, zustande. Es ergibt sich dadurch eine Art Variationsatz. Im Repertoire der meisten Jazzmusiker spielen *Standards*, d. h. seit Jahrzehnten in Gebrauch befindliche und von vielen Musikern gespielte Stücke, eine große Rolle, während die meisten Progressive-Rock-Bands vorrangig Eigenkompositionen spielen.

Der moderne Jazz lebt von den instrumentalen Fähigkeiten der Musiker, nicht selten bis zu dem Punkt, an dem er zu einem bloßen Schaulaufen für Instrumental-Virtuosen degeneriert und sich beim Hörer eher gepflegte Langeweile einstellt. Man kann sich des Eindrucks einer Stagnation kaum erwehren; in dieser Hinsicht, aber auch was die Haltung des Jazzpublikums betrifft, das Rockmusik – auch Progressive Rock – oftmals mit Arroganz entgegen tritt, ist der Jazz der klassischen Musik ähnlich geworden.

Neue Musik

Nur gering ist der Einfluss der *Neuen Musik* bzw. der akademischen *Avantgarde* auf den Progressive Rock, wenn man vom Bereich des Avantgarde-Rocks absieht. (Zum Einfluss des Minimalismus und anderer neuerer Entwicklungen in der akademischen Musik, die ab ca. 1960 das serielle Paradigma der Avantgarde überwandern und zu einer tonalen Tonsprache zurückfanden, weiter unten.) Unter Neuer Musik sollen hier diejenigen Entwicklungen in der westlichen Kunstmusik des 20. Jahrhunderts verstanden werden, die die Konventionen der klassischen Musik über Bord warfen.

Die Neue Musik beginnt mit den ersten atonalen Kompositionen von Arnold Schönberg und anderen um 1908. Die ersten dieser Kompositionen waren in *freier Atonalität* (z. B. *Pierrot Lunaire* von Schönberg, 1912) verfasst, was sich auf Dauer als wenig tragfähig erwies: durch die Preisgabe der Tonalität waren die Bindungskräfte aufgehoben, die die klassi-

schen Formen zusammen hielten (wie etwa soll ein Seitensatz in einer Sonatenhauptsatzform in der Dominanttonart stehen, wenn es gar keine Tonika mehr gibt, zu der man die Dominante bestimmen könnte?). Bezeichnend ist eine Panne, die sich bei Aufführungen des *Pierrot Lunaire* mehrfach ereignete: der Klarinetrist griff statt zur B- zur A-Klarinette, spielte also seinen Part im Ganzen einen Halbton zu tief, ohne dass dies sofort auffiel¹²³.

Schönberg entwickelte daraufhin nach dem Ersten Weltkrieg die *Zwölftontechnik*, die nicht nur eine neue Ordnung im Tonraum schaffen, sondern auch sicherstellen sollte, dass kein Ton bevorzugt wurde (wozu? Sind Töne empfindungsfähige Wesen, die einen ethisch begründbaren Anspruch auf Gleichbehandlung hätten?). Wie ein Experiment mit einem Streichquartett von Anton Webern gezeigt hat, fällt aber auch in der Zwölftonmusik eine um einen Halbton zu hoch oder zu tief gespielte Stimme selbst einem musikalisch geschulten Hörer nicht sofort auf, sofern er nicht mit dem konkreten Werk vertraut ist¹²⁴. Überhaupt haben sich die in die Zwölftontechnik gesteckten Erwartungen hinsichtlich der musikalischen Klarheit und Fasslichkeit nicht erfüllt¹²⁵.

Die weitere Entwicklung ging dann nach dem Zweiten Weltkrieg zur *seriellen Musik*, die auch die anderen musikalischen Parameter wie Tondauer, Lautstärke und Artikulation Reihenbildungen unterwarf (erstmalig in den 30er Jahren bei Schönbergs Schüler Anton Webern). Von dort ging es in den 50er Jahren zur *Elektronischen Musik* (mit großem „E“) weiter, die die klassischen Instrumente durch elektronisch erzeugte Klänge ersetzte, die auf Tonband fixiert wurden. Damit wollte man den bis dahin „widerspenstigen“, durch die herkömmlichen Instrumente eingeschränkten Parameter Klangfarbe ebenfalls voll der Reihenbildung unterwerfen können. Zugleich wurde dadurch auch der Unsicherheitsfaktor „Interpret“ (serielle Musik erwies sich als ausgesprochen schwierig zu spielen, und es gab kaum Musiker, die die seriellen Kompositionen zur

123 Petrik 2008: 80f.

124 Petrik 2008:103f.

125 Petrik 2008: 92ff.

Zufriedenheit der Komponisten aufzuführen imstande waren) ausgeschlossen (bedeutendster Vertreter: Karlheinz Stockhausen).

In den 60er Jahren freilich hatte sich auch die serielle Kompositionsweise erschöpft. An die Stelle der Reihen traten verschiedene andere, freilich nicht minder „verkopfte“ musikalische Konstruktionsverfahren, gerne mit Computerunterstützung (wie etwa bei dem in Paris lebenden und wirkenden griechischen Komponisten Iannis Xenakis)¹²⁶. Andere Komponisten überwandern hingegen diesen kalten Konstruktivismus und kehrten mit Minimalismus und Neuer Einfachheit zu „menschlicheren“ musikalischen Sprachen zurück, wobei sie sich oftmals für Einflüsse aus der Rockmusik offen zeigten (siehe unten).

Mit diesen Fisimatenten freilich provozierten die Avantgarde-Komponisten einen Skandal nach dem anderen. Das Publikum war einfach nicht gewillt, sich auf die bizarren Klanggebilde einzulassen¹²⁷. Schon 1918 gründete Schönberg deshalb die „Gesellschaft für musikalische Privat-aufführungen“, in deren Konzerten Beifalls- und Missfallensbekundungen verboten waren und insbesondere die Presse ausgeschlossen war. Snobismus pur! Hierzu passt auch, dass Schönberg später schrieb: „Wenn es Kunst ist, ist es nicht für alle; und wenn es für alle ist, ist es keine Kunst.“¹²⁸ Die Avantgarde blieb eine Musikrichtung, die zwar in der akademischen Musikwelt prestigeträchtig war, aber nie Popularität erlangen konnte. Bis 1945 waren die atonalen Komponisten Sektierer, während die meisten Komponisten weiter tonal arbeiteten; erst nach dem Zweiten Weltkrieg konnte diese Art von Musik – durch Verbote im „Dritten Reich“ und in der Sowjetunion „geadelt“ – zur dominierenden Richtung in der akademischen Musik in der westlichen Welt aufsteigen. Tonale Musik galt fortan als „reaktionär“.

Heute hat sich die Avantgarde weitgehend totgelaufen, weil fast alles, was man überhaupt ausprobieren kann, schon ausprobiert worden ist (wie soll man auch ein Stück wie 4'33" von John Cage, in dem kein ein-

126Zur Geschichte der akademischen Computer-Musik siehe Dean 2009.

127Hierzu polemisch Dobberstein 2007, sachlicher Petrik 2008.

128Zitiert nach Ross 2009:56.

ziger Ton erklingt, noch überbieten?), und die nach dem Zweiten Weltkrieg geborenen Komponisten komponieren wieder in einer Weise, die an die klassische Moderne des frühen 20. Jahrhunderts sowie an Entwicklungen in der populären Musik – auch übrigens im Progressive Rock! – anschließt. Die Grenze zwischen „E-“ und „U-Musik“ wird zunehmend durchlässiger.

Echte Avantgarde-Einflüsse sind im Progressive Rock, von einigen Avantgarde-Rock-Ensembles abgesehen, selten. Zwar wird – häufiger von Fans oder Journalisten als von den Musikern selbst – immer wieder behauptet, vor allem Krautrock- und Elektronikmusiker seien nachhaltig von Stockhausen geprägt worden, doch kann man sich kaum des Eindrucks erwehren, dass dieser Stockhausen-Kult weniger auf Hörerfahrung mit seinen Werken als auf Lexikonwissen („bedeutendster Komponist der Gegenwart“, „Pionier der elektronischen Musik“) beruht. Die Musik der angeblichen Stockhausen-Epigonen zeigt meistens wenig Ähnlichkeit mit der des Kölner Avantgardisten; nur bei wenigen Gruppen wie Can, deren Gründer Irmin Schmidt und Holger Czukay bei Stockhausen studiert hatten, kann man einen echten Einfluss vermuten, der aber auch hier schwer nachzuweisen sein dürfte. Tatsächlich distanzierte sich Can-Gitarrist Michael Karoli in einer Interviewäußerung von der Stockhausenschen Avantgarde, bemängelte an ihr,

„dass es Musik für eine Elite war, die aus gebildeten Leuten bestand, die eine Spezialausbildung für diese Musik hatten, ohne die diese Musik überhaupt nicht verständlich war. Was bei dem größten Teil dieser Musik der Fall ist. Also ein gewisses Fachidiotentum, das Leute wie Holger und Irmin abschrecken musste. Wir haben immer Wert darauf gelegt, dass unsere Musik beim Neandertaler losgeht.“¹²⁹

Man darf hier nicht vergessen, dass gerade im Krautrock die Improvisation eine sehr große Rolle spielte, während Stockhausen, der im Ruf stand, ein Pedant zu sein, alles minutiös durchzuplanen pflegte.

Mögen akademische Musikkritiker deshalb dem Progressive Rock vor-

129Zitiert nach Trenkler 1999:116.

halten, er sei kompositorisch auf dem Stand des späten 19. Jahrhunderts stehen geblieben, so kann man doch festhalten, dass der große Erfolg des Progressive Rock in den 70er Jahren kaum möglich gewesen wäre, hätten sich die Musiker an die Techniken der akademischen Avantgarde gehalten – die zu diesem Zeitpunkt ohnehin bereits ihren Zenit überschritten und sich in eine Sackgasse verrannt hatte. Die wenigen Gruppen, die an die Avantgarde anknüpften, blieben jedenfalls obskur und fanden nur einen kleinen und exklusiven Hörerkreis.

Minimalismus und „Neue Einfachheit“

In den 1960er Jahren begannen junge akademisch gebildete Komponisten zu erkennen, dass die Avantgarde sich in eine Sackgasse manövriert hatte. Sie gaben die radikale Abkehr der Avantgarde von der Tonalität auf und kehrten zu musikalischen Idiomen zurück, die wieder auf tonale Strukturen zurückgriffen. Von besonderer Bedeutung war hier der *Minimalismus*, der um 1960 von den (damals) jungen US-amerikanischen Komponisten LaMonte Young, Steve Reich, Terry Riley und Philip Glass begründet wurde¹³⁰. Damit wehte endlich wieder ein frischer Wind durch die Opernhäuser und Konzertsäle. Die Minimalisten sahen sich als Überwinder der akademischen Avantgarde; Philip Glass sollte später sagen, die Neue Musik sei „ein wüstes Land, beherrscht von Wahnsinnigen, von kranken Gestalten, die alle anderen zwingen wollten, ebenso kranke wahnsinnige Musik zu schreiben“¹³¹. Indes, die Minimalisten kamen zu spät, um die altherwürdige Orchester- und Kammermusiktradition zu retten; in den 60er Jahren hatte sich längst in den Köpfen all zu vieler Musikfreunde das Vorurteil festgesetzt, dass zeitgenössische „klassische“ Musik grundsätzlich bizarr und unanhörlich sei. Allein Glass konnte einen gewissen Publikumserfolg verbuchen – ein Superstar wurde aber auch er nicht. Auch jüngere Komponisten wie John Adams oder Michael Nyman gewannen zwar viele Anhänger, sind aber keine Superstars geworden.

¹³⁰Siehe hierzu Lovisa 1996 und Götte 2000.

¹³¹Zitiert nach Ross 2009:554.

Charakteristisch für den Minimalismus sind einfache Strukturen, die sich wiederholen und allmählich verändern. Das Ergebnis ist eine eingängige, stimmungsvolle, wenn auch etwas eintönige, in vielen (aber nicht allen!) Fällen „entspannend“ wirkende Musik. Auch in Europa wandten sich junge Komponisten einer einfacheren, leichter durchhörbaren Tonsprache zu, für die die Bezeichnung „*Neue Einfachheit*“ geprägt wurde. Die bekanntesten Vertreter – „bekannt“ ist eine sehr relative Größe hier! – sind unter anderen Michael Nyman, Peter Michael Hamel, Wolfgang Rihm und Jörg Widmann.

Minimalismus und Neue Einfachheit werden im Progressive Rock bisweilen aufgegriffen. So ist das Album *Tubular Bells* von Mike Oldfield deutlich vom Minimalismus beeinflusst. Der Einfluss ist hier gegenseitig; manche Komponisten der Neuen Einfachheit lassen sich von der Rockmusik beeinflussen¹³², und einige Komponisten neu-einfacher Musik kommen gar vom Progressive Rock (z. B. Karl Jenkins, ehemals Mitglied von Soft Machine). Merkmale der Rockmusik, die sich in vielen (nicht allen) Kompositionen der Neuen Einfachheit wiederfinden, sind vor allem das Vorhandensein eines durchgehenden Beats, die Verwendung von Dreiklängen, ohne dass eine Rückkehr zur klassischen Funktionsharmonik stattfindet, und die Einbeziehung von Rock-Instrumenten wie E-Gitarre und Synthesizer¹³³. Die Grenzen zwischen „Klassik“ und „Rock“ bzw. zwischen „E“ und „U“ verfließen hier, und beide Seiten nähern sich einer „mittleren“ Musik zwischen Pop und Avantgarde an: die Neue Einfachheit von der klassischen, der Progressive Rock von der populären Seite her.

Volksmusik (Folk Music)

Auch die *Volksmusik* stellt eine bedeutende Einflussquelle für den Progressive Rock dar. Nein, natürlich nicht das kitschige und verlogene Zeug aus dem mittlerweile gnädigerweise abgesetzten *Musikantenstadl*

¹³²Siehe hierzu Bedford 1984.

¹³³Bedford 1984:54.

und ähnlichen Sendungen (das richtigerweise *Volkstümliche Musik* heißt), sondern authentische im einfachen Volk überlieferte Musik, wofür sich im deutschsprachigen Bereich der englische Ausdruck *Folk Music* eingebürgert hat. Von dieser echten Volksmusik soll hier die Rede sein.

Jedes Land hat seine eigene Volksmusiktradition, die darüber hinaus noch von Region zu Region unterschiedlich ist. Für den klassischen Progressive Rock waren vor allem die englische und die Traditionen der keltischen Länder (Wales, Schottland, Irland) von Bedeutung. Das nimmt nicht Wunder, denn die Wiege des Progressive Rock stand nun mal auf den Britischen Inseln. Viele Gruppen aus anderen Ländern haben in den Fundus der Volksmusiktradition ihres Heimatlandes gegriffen und so landesspezifische Progressive-Rock-Stile geschaffen.

Das Ausmaß des Folk-Einflusses variiert im Einzelfall stark. Unter den großen klassischen Bands ist Jethro Tull wahrscheinlich diejenige, die am stärksten von der Volksmusik geprägt ist; von den jüngeren sind hier unter anderem Iona erwähnenswert, die Folk- und Rock-Instrumente kombinieren. Aber auch in weniger offensichtlich „folkiger“ Musik ist oft der Einfluss der Volksmusik nachweisbar. So gehen die im Progressive Rock häufig verwendeten modalen Tonskalen (siehe Abschnitt „Tonalität“ im Kapitel „Musikalische Struktur“) auf die Volksmusiktradition zurück. Nicht zuletzt war es das Folk Revival der 50er und 60er Jahre, das der Verwendung literarisch anspruchsvoller, politisch engagierter Texte – eine nicht zu unterschätzende Komponente im Progressive Rock – in der Rockmusik den Weg ebnete.

Außereuropäische Musik („Weltmusik“)

Die Suche der Gegenkultur nach Weisheiten fremder Kulturen begründete auch ein Interesse an deren Musik. Man schaute dabei meistens nach Osten – nach Indien, Südostasien, China und Japan – aber auch nach Afrika und zu den indigenen Völkern Amerikas. Dementsprechend finden sich im Progressive Rock hier und dort Einflüsse süd- und ostasiatischer Musik, und sei es nur, dass einer der Musiker (meist der Gitar-

rist) zur Sitar greift (oder deren Klang zu imitieren versucht). Auch afrikanische Musik (z. B. auf dem Album *Amarok* von Mike Oldfield), nahöstliche Musik und Musik der indigenen Amerikaner und der australischen Aborigines haben hier und dort ihre Spuren hinterlassen. Insgesamt gesehen ist der Einfluss außereuropäischer Musik auf den Progressive Rock aber sehr begrenzt. Es ist nun mal nicht einfach, Musik, die auf gänzlich anderen Skalen und Rhythmen basiert, in die im Wesentlichen europäisch geprägte Rockmusik zu integrieren. Nicht selten erschöpft sich der Einfluss in der Verwendung einzelner „exotischer“ Instrumente, bisweilen gar nur als Klangimitat aus dem Synthesizer.

Hardrock und Heavy Metal

In den späten 60er Jahren war *Hardrock* (auch Hard Rock geschrieben) der Gegenpol zu den Musikrichtungen der Gegenkultur, und somit auch zum Progressive Rock¹³⁴. Hardrock war die Musik der Arbeiterjugend, die den intellektuellen Idealen der Gegenkultur nichts abgewinnen konnte, sondern mit anderen Problemen, vor allem dem Strukturwandel in den hochindustrialisierten Volkswirtschaften mit dem dadurch verursachten zunehmenden Mangel an Arbeitsplätzen für gering qualifizierte Arbeitnehmer, konfrontiert war.

Dennoch waren die Grenzen zwischen Progressive Rock und Hardrock von Anfang an durchlässig. Die beiden Hardrock-Flaggschiffe Deep Purple und Led Zeppelin brachten eine Reihe von Werken hervor, die man getrost zum Progressive Rock, und sei es zum „Slipstream Prog“, rechnen kann. Aber es waren vor allem nordamerikanische Bands wie Rush, die eine organische Verbindung beider Welten zustande brachten und damit den Heavy Prog begründeten. Auch im Neoprog der 80er Jahre ist ein Hardrock-Einfluss erkennbar. Vor allem die frühen Marillion erinnern in ihrer Musik, der Covergestaltung und ihrem Gestus stark an die Hardrock-Gruppen ihrer Zeit.

¹³⁴Wicke/Ziegenrucker/Ziegenrucker 2007:305f.

Eine Steigerung des Hardrock stellt *Heavy Metal* dar¹³⁵. Als Erfinder des Heavy Metal gilt die britische Band Black Sabbath, die schon um 1970 alle Merkmale einer Heavy-Metal-Band zeigte (die Stilbezeichnung kam aber erst in den späten 70er Jahren auf); eine scharfe Grenze zwischen klassischem Hardrock und Heavy Metal ist aber nicht zu ziehen. Seither hat sich Heavy Metal in Dutzende von Stilrichtungen aufgefächert. Um die Mitte der 80er Jahre schlug der Einfluss des Heavy Metal auch auf den Progressive Rock durch, und es kam, vor allem in Nordamerika, zur Ausbildung des Progressive Metal, der heute einen der lebenskräftigsten Zweige des Progressive Rock darstellt. Bei allen Gegensätzen zwischen Progressive Rock und Heavy Metal gibt es Gemeinsamkeiten zwischen beiden Musikrichtungen. Beide weisen eine Vorliebe für epische Sujets auf, was sich nicht selten in Konzeptalben niederschlägt, die es im Heavy Metal häufiger gibt als in den meisten anderen Rockstilen. Beide erfordern von den Musikern eine gute handwerkliche Beherrschung der Instrumente, wobei im Heavy Metal aber meistens weniger Ausdrucksstärke als Schnelligkeit und „Härte“ gefragt sind. Hinsichtlich der Grundhaltung und der daraus erwachsenden Stimmung sind die Unterschiede erheblich, denn Heavy Metal ist hier deutlich düsterer und häufig (aber keineswegs immer!) zynisch und nihilistisch gefärbt. Bei manchen Progressive-Metal-Gruppen ist daher von der positiv-progressiven Geisteshaltung des klassischen Progressive Rock nicht mehr viel zu erkennen.

New Wave

Unter *New Wave* versteht man ein uneinheitliches Konglomerat aus Rock- und Pop-Stilen, die in den späten 70er Jahren aufkamen und rasch die Charts eroberten. Das Phänomen New Wave steht im Zusammenhang mit der Punk-„Revolution“, ist aber musikalisch wesentlich differenzierter. Manche New-Wave-Musiker, wie z. B. die Talking Heads, können für sich in Anspruch nehmen, *Kunst* und nicht bloß Unterhaltung geschaffen zu haben. Die New Wave lässt sich nicht einheitlich charakterisieren, doch ist hier eine beträchtliche Experimentierfreude zu kon-

¹³⁵Wicke/Ziegenrucker/Ziegenrucker 2007:312ff.

statieren, was Tibor Kneif gar zu der Einschätzung verleitete, Teile der New Wave seien sogar Avantgarde – zwar „nachgeholte“ Avantgarde, aber „heute die einzige“¹³⁶ (wie war das noch mit der „Unteilbarkeit des Avantgarde-Begriffs“?). Darüber mag man streiten, aber zweifellos nutzen die New-Wave-Musiker die Fortschritte der Technik, vor allem bei den Synthesizern, um neue Klangwelten zu konstruieren. (Bezüglich des Einsatzes von Synthesizern unterscheidet sich die New Wave stark vom Punk, der solche Instrumente fast durchweg als „Plastikmusik“ ablehnte.)

Diese neuen Klangwelten beeinflussten auch den Progressive Rock der späten 70er und frühen 80er Jahre, und vor allem bei den britischen Neoprog-Bands dieser Zeit sind Affinitäten zur New Wave erkennbar, unter anderem aber nicht nur in der Verwendung digitaler Synthesizer. Man kann vielleicht sagen, dass Neoprog „Progressive Rock im New-Wave-Gewand“ sei, auch wenn neben der New Wave auch andere Einflüsse, vor allem aus dem Hardrock (s. o.), im Neoprog eine bedeutende Rolle spielen.

Alternative Rock

Alternative Rock ist eine in den späten 1980er Jahren aufgekommene unscharfe Bezeichnung für Formen der Rockmusik abseits des Rock-Mainstreams, sofern sie auch nicht zum Bereich Heavy Metal zu zählen sind. Darunter werden vor allem solche Musikrichtungen verstanden, die vom Punk herkommen, ohne noch wirklich Punk zu sein. Die Ästhetik des Alternative Rock ist von der des Progressive Rock sehr verschieden, vielmehr mit der „Do-it-Yourself“-Ästhetik des Punkrock verwandt; insofern nimmt es kaum Wunder, dass nur relativ wenige Bands den Versuch gemacht haben, beides zu verbinden, und das Resultat dieser Versuche oft kaum noch als Progressive Rock zu erkennen ist. Nichtsdestoweniger gingen hiervon neue Impulse für den Progressive Rock aus, die etwa bei Coheed and Cambria, Riverside oder den jüngeren Werken von

136Kneif 1982:342.

Steven Wilson zu hören sind.

Kapitel 6: Weitere Aspekte

Texte und Konzepte

Progressive Rock ist zum größten Teil Vokalmusik: es gibt Gesang, in der Regel mit einem sinnvollen *Text*. Das war in der Rockmusik schon seit den Anfängen in den 50er Jahren so; nur in den frühen 60ern gab es eine Instrumentalmusik-Welle (mit Gruppen wie den Shadows), die von den Beatles und den Rolling Stones beendet wurde. Viele Rocktexte sind freilich banal. Der Progressive Rock zeichnet sich hingegen durch *literarisch anspruchsvolle und inhaltlich relevante Texte* aus. Zwar gibt es auch nicht wenige Instrumentalstücke, die aber in der Regel Programmmusik darstellen und außermusikalische Sujets klanglich darstellen. Oft haben sie den Charakter von Zwischenspielen in einem Konzeptalbum. Man kann also auch dort, wo keine Texte vorhanden sind, ein *Konzept* feststellen. Für solche Konzepte gilt das hier zu Texten Gesagte weitgehend sinngemäß.

Die *Textinhalte* sind sehr vielfältig. Bis Mitte der 60er Jahre dominierten in der Rockmusik Themen aus dem Alltagsleben der Jugendlichen, die die Hauptadressaten dieser Musik waren – allen voran Liebe, sowie Schule, Freizeitvergnügen und ab und an Probleme mit den Eltern. (Im Vergleich zu den oftmals an sexuellen Anspielungen reichen Texten des afroamerikanischen Rhythm & Blues waren die Texte des weißen Rock'n'Roll freilich weitgehend „entschärft“.) Anders im Progressive Rock, der ein erwachsenes und intellektuelles Publikum anspricht.

Der Progressive Rock wurzelt in der Gegenkultur der späten 60er Jahre, und so nimmt es nicht wunder, dass das Streben nach einer harmonischen, spirituell reichhaltigen Lebensweise in verschiedener Form Eingang in viele Texte des klassischen Progressive Rock fand. Die *progressive Geisteshaltung* des Progressive Rock manifestiert sich in vielfältiger Form in den Texten und Konzepten dieser Musikrichtung.

Viele Progressive-Rock-Texte erzählen *Fantasy-* oder *Science-Fiction-*

Geschichten. Diese dienen oft dazu, alternative Gesellschaftsmodelle zu beleuchten oder der bürgerlichen Industriegesellschaft einen Spiegel vorzuhalten. Dabei können die Utopien positiv (wie z. B. bei Yes) oder negativ (wie z. B. bei Van der Graaf Generator) sein. Auch Sujets aus *Mythologie* und *religiösen Schriften* (insbesondere auch solchen fernöstlicher Religionen, aber auch der Bibel) sind hier sehr häufig anzutreffen. Besonders häufig sind auch *surrealistische* Texte¹³⁷. Überhaupt ist Bezugnahme auf die „alternative“ Literatur des 20. Jahrhunderts (z. B. Hermann Hesse) in vielen Progressive-Rock-Texten anzutreffen.

All das schließt freilich keineswegs aus, dass soziale und politische Fragen direkt angesprochen werden. Beispiele hierfür sind schon in der klassischen Ära vor allem bei Pink Floyd zahlreich anzutreffen. Die gegenkulturelle Ideologie wird also nicht immer in surrealistisch-phantastischen Geschichten verklausuliert. Andererseits gibt es viele Texte, die keine Behandlung sozialer oder politischer Fragen erkennen lassen, sondern eher psychologische oder philosophische Themen behandeln (wobei freilich die Grenze zwischen „Politik“ und „Philosophie“ unscharf ist). Grundsätzlich gibt es fast nichts, das nicht von irgendwelchen Progressive-Rock-Gruppen thematisiert wurde.

In der späteren Entwicklung des Progressive Rock wird das Bild bunter. Das Ideengut der Gegenkultur tritt in den Hintergrund, doch werden auch in den 80er Jahren und später noch Texte verfasst, die denen des klassischen Progressive Rock ähneln. Offene politische Aussagen werden häufiger (so etwa bei Marillion). Andererseits finden sich viele Texte, in denen eine gegenkulturelle oder überhaupt linksalternative Einstellung nicht mehr greifbar ist, sondern beispielsweise psychologische Erfahrungen Gegenstand sind. Negative Zukunftsvisionen sind tendenziell häufiger als positive – es ist eben leichter, die bestehenden Verhältnisse durch Überzeichnung anzuklagen, als eine glaubwürdige Alternative zu entwickeln. Man kann aber feststellen, dass ausgesprochen konservative oder rechtsgerichtete Tendenzen im Progressive Rock bis heute kaum Fuß fassen konnten. Dies wird auch durch eine – zwar nicht repräsentati-

137Siehe hierzu Macan 1997:70.

ve, aber immerhin anonyme und daher wahrscheinlich von den meisten Teilnehmern ehrlich beantwortete – Umfrage im *ProgArchives*-Forum bestätigt¹³⁸. Die Nichtexistenz von rechtem Progressive Rock legt Zeugnis ab von der vorherrschenden Geisteshaltung in dieser Musikrichtung.

Mit der Internationalisierung des Progressive Rock in den 70er Jahren kam auch die Frage nach der *Sprache* auf. Die meisten Progressive-Rock-Texte, auch aus nicht-englischsprachigen Ländern, sind in englischer Sprache verfasst, um auch Hörer aus anderen Ländern anzusprechen, schließlich ist Englisch heutzutage die führende Weltsprache. Vor allem der große US-amerikanische Markt erschließt sich fast nur denjenigen, die auf Englisch singen; auch sind die nationalen Märkte für Progressive Rock heute so klein, dass selbst viele Amateurbands dazu neigen, sich mit englischsprachigen Texten international zu positionieren. Andererseits gibt es viele Gruppen, die die jeweilige Landessprache verwenden, vor allem in den größeren europäischen Ländern und in Lateinamerika. In autoritär regierten Ländern (wie in Osteuropa bis 1990 und Lateinamerika bis in die 80er Jahre) wurde die Verwendung der Landessprache oftmals von der Regierung vorgeschrieben, und englischsprachige Musik wurde unterdrückt. Aber auch in demokratisch verfassten Ländern gibt es oft durch Quotenregelungen im Rundfunk oder durch die Bindung öffentlicher Förderung an die Verwendung der Landessprache einen nicht unerheblichen Druck, diese zu verwenden, so z. B. in Frankreich. Einen Sonderfall stellen *Kunstsprachen* dar, die hier und dort zur Verwendung gelangt sind (z. B. das „Kobaianische“ bei Magma, das einen Teil des Science-Fiction-Konzepts dieser Gruppe bildet). Manche Künstler gehen dem Sprachenproblem auch aus dem Weg, indem sie Instrumentalmusik verfassen und auf Texte ganz verzichten.

Bandnamen und Titel

Den typischen Progressive-Rock-*Bandnamen* gibt es nicht. Es sind die vielfältigsten Ansätze vorzufinden, auf welchem Wege eine Band zu

¹³⁸http://www.progarchives.com/forum/forum_posts.asp?TID=103841, Zugriff: 19. 05. 2020.

ihrem Namen kommt. Generell gilt, dass Namen vom Typ „The XYs“ oder „The XY Band“ eher selten sind, auch wenn es Beispiele dafür gibt (etwa *The Flower Kings* oder *The Neal Morse Band*). In den meisten Fällen entstammt der Name der Sprache, in der auch die Texte verfasst sind. Es gibt kurze, prägnante Namen wie *Yes* ebenso wie längere, surrealistisch anmutende Bildungen wie *King Crimson*. *Pink Floyd* haben die Vornamen zweier Bluesmusiker kombiniert; *Marillion* leitet sich von dem Titel einer Fantasy-Geschichte ab; *Van der Graaf Generator* haben sich nach einem Apparat zur Erzeugung elektrischer Ladungen benannt, und bei *Dream Theater* stand ein Kino Pate. *Ayreon* und *Coheed and Cambria* tragen die Namen von Figuren aus den Handlungen der Konzeptalben dieser Gruppen. Bisweilen wird auch ein Albumtitel zum Bandnamen erhoben, so etwa bei *Operation: Mindcrime*, der Band, die Geoff Tate nach dem Ausstieg bei Queensrÿche gründete und nach dem Titel eines (aus seiner Feder stammenden) Albums seiner alten Band benannte.

Die *Titel* von Songs und Alben ergeben sich oft aus den Geschichten, die diese Stücke erzählen, denn viele Werke des Progressive Rock erzählen eine solche. Auch hier gilt, dass die Vielfalt der Titel sehr groß ist. Manche Alben tragen den Titel eines der Songs als Albumtitel, aber es gibt sehr viele Alben, wo dies nicht der Fall ist. Der Titel ist in der Regel ein Teil des Gesamtkunstwerks, das die Musik zusammen mit dem Text und der Cover Art darstellt. Es gibt aber durchaus Alben, die keinen eigenständigen Titel tragen; dies ist vor allem bei Debütalben bisweilen der Fall (so etwa bei dem ersten Album von Yes), aber es kommt bisweilen vor, dass eine Band ein solches Album im weiteren Verlauf ihrer Karriere publiziert (z. B. Dream Theater).

Cover Art

Die künstlerische Gestaltung von Schallplattenhüllen (*Covers*) spielt im Progressive Rock seit dem Anbeginn dieser Musikrichtung eine große Rolle. Bis in die späten 60er Jahre zeigten die meisten Plattencovers Porträts der Interpreten. Solche Abbildungen sind im Progressive Rock hin-

gegen eher die Ausnahme als die Regel. (Heute sind sie in den meisten Rockstilen nicht mehr gebräuchlich.) Stattdessen finden sich oft Illustrationen zu den Textinhalten der Musik, insbesondere bei Konzeptalben. Solche Alben stellen oft regelrechte *Gesamtkunstwerke* dar.

Zu den berühmtesten Cover-Künstlern des Progressive Rock zählen Roger Dean (mit zahlreichen Arbeiten u. a. für Yes), die Gruppe Hipgnosis (u. a. für Pink Floyd) und Hugh Syme (u. a. für Rush und Dream Theater). Es handelt sich hier in der Regel um surrealistische oder phantastische Darstellungen. Ansätze hierzu finden sich schon bei den späten Beatles (u. a. *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*, 1967) und den Psychedelic-Rock-Gruppen. Jedoch stellen Progressive-Rock-Covers im Unterschied zu den letztgenannten im Allgemeinen keine Drogenerfahrungen dar; dementsprechend sind sie vor allem in der Farbgebung und Formgestaltung meist weniger aufdringlich.

Die Covers entsprechen meistens der Stimmung und oft auch der Thematik der Alben (wenngleich ein direkter Bezug nicht immer auszumachen ist). Haben die Songtexte beispielsweise eine Science-Fiction-Thematik, so ist auf dem Cover oft auch ein Raumschiff, eine futuristische Stadt, eine außerirdische Landschaft oder ähnliches zu sehen. Die lichten Farben der Covers, die Roger Dean für Yes gestaltete, spiegeln die helle, positive Stimmung ihrer Musik wieder; während die meisten Progressive-Metal-Covers eine eher dunkle, gedeckte Farbgebung entsprechend der „harten“ Musik aufweisen.

Viele Bands haben auch ein *Logo*, das auf den Covers durchgängig verwendet wird. Sofern ein „Stamm“-Künstler über mehrere Alben mit der Band verbunden ist, liefert dieser auch das Logo. Berühmt ist etwa das Logo, das Roger Dean für Yes entworfen hat (erstmalig 1972 auf dem Cover von *Close to the Edge* verwendet; es erschien auf den meisten folgenden Covers). Weitere Beispiele für solche Logos findet man etwa bei Marillion (bis 1989), Dream Theater und Spock's Beard.

Bühnenshows

Für den klassischen Progressive Rock waren aufwendige *Bühnenshows* charakteristisch¹³⁹. Pink Floyd waren in den 60er Jahren Pioniere des Einsatzes von Lichteffekten, die mit der Musik synchronisiert waren. Die Musiker traten häufig in gegenkulturtypischer phantasievoll-bunter Kleidung auf; manche waren regelrecht kostümiert (hier ist insbesondere der Genesis-Frontmann Peter Gabriel zu erwähnen, aber auch die glitzernden Capes, die Yes-Keyboarder Rick Wakeman trug). Legendär sind die Possen, die Keith Emerson, Keyboarder von The Nice und später Emerson, Lake & Palmer, mit seiner Hammondorgel trieb – die Regel sind solche Mätzchen im Progressive Rock jedoch nicht. Verglichen mit vielen anderen Rockstilen halten sich die Musiker in Sachen „Action“ auf der Bühne oft zurück – sie sind eben auf die anspruchsvolle Musik konzentriert. Keyboarder (sofern sie nicht zur Keytar greifen) und Schlagzeuger haben eh ihren festen Platz hinter ihren Instrumenten, aber auch Sänger, Gitarristen und Bassisten stehen in vielen Fällen mehr oder weniger still auf der Bühne (vor allem, wenn der Sänger gleichzeitig Gitarre oder Bass spielt und somit keine Hand frei hat, um das Mikrofon zu halten, ist er auf die Position vor dem Mikrofonständer fixiert – erst Kate Bush führte Ende der 70er Jahre das Headset-Mikrofon ein, das diesbezüglich größere Freiheit einräumt). Die Band selbst ist oft nicht wirklich Teil der Bühnenshow.

Nach der klassischen Ära wurden die Bühnenshows weniger aufwendig, da die meisten Bands einfach nicht mehr über die entsprechenden Mittel verfügten und nur auf kleinen Bühnen auftreten konnten. Andererseits sind viele von den Effekten, die von den Klassikern eingeführt wurden, heute auch in anderen musikalischen Genres Standard. Eine heutige Progressive-Rock-Bühnenshow beschränkt sich meistens auf farbiges Licht und Videoprojektionen. Eine genretypische Kleiderordnung gibt es nicht; die meisten Musiker treten in üblicher Freizeitkleidung auf, doch gibt es auch heute noch kostümiert auftretende Musiker (vor allem Sänger, wie z. B. Yogi Lang von RPWL).

¹³⁹Siehe hierzu Macan 1997:61ff.

Filme und Videoclips

Ein weiteres Medium des Progressive Rock ist der *Film*. Grundsätzlich bietet sich jedes Konzeptalbum, das eine zusammenhängende Geschichte erzählt, zur Verfilmung an. Freilich sind bislang nur wenige der vielen hundert derartigen Alben auch tatsächlich verfilmt worden. Ein bekanntes Beispiel ist der Film *The Wall* (1982) nach dem gleichnamigen Album (1979) von Pink Floyd. Als ein weiteres, weniger bekanntes Beispiel sei hier *Brave* von Marillion (1994) genannt. Es gibt auch einige Soundtracks, die dem Progressive Rock zuzurechnen sind, etwa *More* (1969) von Pink Floyd, ferner Konzertfilme (z. B. *Pink Floyd in Pompeii*, 1972) und Dokumentationen über Progressive-Rock-Bands (z. B. *Rush: Beyond the Lighted Stage* über Rush, 2010). Heute sind viele Konzertmitschnitte auf DVD erhältlich.

Das Medium *Videoclip* erlebte seinen Aufschwung erst gegen Ende der klassischen Ära des Progressive Rock. Eines der ersten bedeutenden Musikvideos war das zu dem Song „Bohemian Rhapsody“ von Queen (1975). Seither sind viele Progressive-Rock-Stücke in Videoclips gefasst worden. Was für das Medium Film im Großen gilt, gilt für das Medium Videoclip im Kleinen: viele Songs haben eine narrative Struktur, die sich zur Umsetzung in einen Videoclip anbietet. Freilich wurden nur wenige Progressive-Rock-Videos jemals auf MTV oder anderen Musikfernsehsprogrammen gespielt. Das „Hauptbiotop“ von Progressive-Rock-Videos sind heute *YouTube* und andere Internet-Videoportale.

Drogen?

Die Zahl der Rock- und Popmusiker, die irgendwann zu Drogen griffen, ist groß – viele prominente Drogentote, von Jimi Hendrix bis Amy Winehouse, bestätigen dies auf tragische Weise. Viele verkrafteten den oft plötzlich eintretenden Ruhm und Erfolg nicht und griffen zu Drogen, um den Seelenschmerz zu betäuben oder vermeintlich ihre Leistungsfähigkeit zu steigern. Vor allem in den späten 60er Jahren wurde ausgiebig mit „psychedelischen“ halluzinogenen Drogen wie Cannabis (Haschisch

und Marihuana), LSD sowie Meskalin (Peyote) und Psilocybin („magic mushrooms“) experimentiert¹⁴⁰; aber auch „harte“ Drogen wie Kokain und Heroin spielten eine Rolle. Diese Drogenexperimente stellen zweifellos den größten Missgriff der Gegenkultur dar, denn sie brachten das genaue Gegenteil der ersehnten Freiheit, verursachten ungezählte biographische Katastrophen und füllten nebenbei noch die Kassen der Drogenkartelle, deren brutale Geschäftspraktiken nicht weiter von dem Ideal einer friedfertigen, harmonischen Gesellschaft entfernt sein könnten. Eine ganze Musikrichtung – der Psychedelic Rock – ist nach den „psychedelischen“ Drogen benannt und versuchte, Drogenerfahrungen musikalisch nachzuempfinden.

Die oftmals erhobene Behauptung, Progressive Rock sei „Drogenmusik“, ist jedoch nicht oder nur sehr begrenzt richtig. Tatsächlich findet sich unter den durch Drogenmissbrauch vorzeitig aus dem Leben geschiedenen Rockstars kein einziger Vertreter des Progressive Rock. Pink Floyd konnten den Wandel vom Psychedelic Rock zum Progressive Rock erst vollziehen, nachdem der vom LSD ruinierte Syd Barrett die Band verlassen und die übrigen Mitglieder dem Drogenkonsum abgeschworen oder ihn zumindest stark eingeschränkt hatten.

Dass Drogen im Progressive Rock keine allzu bedeutende Rolle spielen (obgleich viele Musiker der klassischen Ära durchaus dem Cannabis oder anderen „weichen“ Drogen zusprachen und daraus auch die eine oder andere Inspiration bezogen, und es auch Musiker mit Alkoholproblemen gab und gibt), ist nicht schwer zu erklären. Um ein komplexes Progressive-Rock-Stück wie „Close to the Edge“ (Yes) oder „A Change of Seasons“ (Dream Theater) zu schreiben und zu spielen (und auch, um es als Hörer zu würdigen), braucht man ganz einfach einen klaren Kopf. Wer von Drogen benebelt ist, scheitert hier kläglich – er mag zwar ein 15- oder gar 30-Minuten-Stück zusammenbringen, aber nur, indem er eine einfache Struktur in die Länge zieht und nicht weiß, wann er aufhören soll. Solche Machwerke sind im Psychedelic Rock und auch im heutigen Stoner-Rock gang und gäbe – aber sie sind eben etwas völlig anderes als

140Hopfgartner 2003:83.

die komplexen, abwechslungsreichen mehrteiligen Kompositionen des Progressive Rock.

Markt und Publikum

Rockmusik – einschließlich Progressive Rock – ist Musik, die auf Tonträgern (Schallplatte, CD) oder auch in Form von digitalen Musikdateien vermarktet wird. Dazu schließen Plattenfirmen, die die Tonträger herstellen, mit den Künstlern Verträge über die Nutzung der Musik ab. Es gibt grundsätzlich zwei Arten solcher Verträge. Beim *Künstlerexklusivvertrag* verpflichtet sich der Künstler, exklusiv mit der Plattenfirma zusammenzuarbeiten. Oft wird eine Laufzeit vereinbart, innerhalb derer eine bestimmte Anzahl von Alben produziert werden sollen. Die Aufnahmen finden dann auch unter der Ägide der Plattenfirma statt. Dagegen hat ein *Bandübernahmevertrag* (gemeint ist *das* (Ton-)Band und nicht *die* Band, auch wenn das „Band“ heutzutage meistens eine CD oder eine Musikdatei ist) die Verwertung einer bestimmten, vom Künstler selbst verantworteten Aufnahme zum Gegenstand. Der Trend geht, vor allem in Nischenmärkten wie dem Progressive Rock, zunehmend zum Bandübernahmevertrag, da in den heutigen, aufgrund der Internet-Piraterie unsicheren Zeiten die Plattenfirmen immer weniger bereit sind, große Investitionen in Künstler zu tätigen, die vielleicht nicht den erhofften Erfolg bringen¹⁴¹. Mit Bandübernahmeverträgen können die Labels flexibler disponieren; für die Musiker bedeutet dies eine gewisse Unsicherheit, da das Label sich nicht zu einer längeren Zusammenarbeit verpflichtet, macht es ihnen aber auch einfacher, sich vom Label zu trennen, falls das Geschäft nicht zur Zufriedenheit der Band verläuft. Mit der heutigen Technologie ist es zudem auch Amateuren möglich, qualitativ hochwertige Aufnahmen zu erstellen.

Rockmusik ist also immer zu einem gewissen Grad ein kommerzielles Produkt, denn schließlich geht es den Plattenfirmen schlicht und ergreifend darum, Geld zu verdienen. Deshalb wissen manche marxistische

141Chappell/Beese 2008:566.

Kulturkritiker kein gutes Haar daran zu lassen. Aber man kann eben auch mit Minderheitsmeinungen und -geschmäckern Profite erzielen, sofern die Minderheit nicht zu klein ist. Und es hilft dabei sicherlich, wenn sich um einen Rockstar oder eine Band ein Kult entwickelt, der bisweilen religionsähnliche Züge annimmt¹⁴². Man denke etwa an den Elvis-Kult als bekanntestem Beispiel, aber auch viele andere Rock- und Popstars haben ihre begeisterten Anhänger, die sie gottgleich verehren. Der Progressive Rock stellt diesbezüglich keine Ausnahme dar, auch wenn die meisten „Superstars“ dieser Musikrichtung bei aller abgöttischen Verehrung durch ihre Fans dem Mainstream-Publikum unbekannt bleiben mögen.

In der klassischen Ära war Progressive Rock eine der populärsten Musikrichtungen. Progressive-Rock-Gruppen standen bei Major-Labels unter Vertrag und spielten in großen Mehrzweckhallen und Stadien. Aber auch damals waren sie nicht die absoluten Überflieger in den Charts, verkauften kommerzielle Pop-Produktionen höhere Stückzahlen. In den Single-Charts spielte Progressive Rock selbst auf dem Höhepunkt seiner Popularität keine nennenswerte Rolle – sein Medium war von Anfang an die Langspielplatte, und es gab einfach nicht allzu viele Single-Veröffentlichungen, zumal viele LPs Konzeptalben darstellten, was Single-Auskopplungen problematisch machte, und viele Stücke für das Single-Format einfach zu lang waren. Sowohl die Künstler als auch das Publikum waren auf Alben ausgerichtet, nicht auf Singles. Dennoch gab es auch einzelne Single-Erfolge. Die Auskopplung einer Single aus einem Konzeptalbum führte aber oft zu Meinungsverschiedenheiten zwischen den Musikern, die auf der Ganzheit des Werks bestanden, und der Plattenfirma, die eine Möglichkeit sah, aus einem an sich eher sperrigen Produkt „die Rosinen herauszupicken“ und zusätzliche Gewinne zu erzielen. (Ähnliche Streitigkeiten gibt es im Zeitalter der CD-Reissues um Bonustracks, die seitens der Plattenlabels zu alten LPs, einschließlich Konzeptalben, hinzugefügt – und von vielen Hörern als Ballast empfunden werden.)

142Zöllner 2000.

Es gab und gibt viele verschiedene Typen von Rockhörern, die in unterschiedlichem Maße für diese Spielart der Rockmusik empfänglich sind. Tibor Kneif unterscheidet 1977 „Primärhörer“, die nur Rock hören, und „Alternativhörer“, die auch andere Genres hören; von diesen sollten die „Alternativhörer“ für Progressive Rock empfänglicher sein als die „Primärhörer“¹⁴³. Später entwickelt Kneif (in Anlehnung an Adorno) eine differenzierte Hörertypologie: demnach gibt es „Texthörer“ (die vor allem auf die Texte achten), „Ressentiment-Hörer“ (die in ihrem Hörverhalten die Ablehnung der bürgerlichen „Hoch“-Kultur zum Ausdruck bringen), „zerstreute Hörer“ (die Musik nebenbei und ohne besondere Aufmerksamkeit hören), „Stimmungshörer“ (die Musik entsprechend ihrer Stimmung hören), „Fans“ einzelner Bands oder Solokünstler, „informierte Rockhörer“ und „Kenner“¹⁴⁴. Von diesen kommen vor allem die letzten beiden Typen als Progressive-Rock-Hörer in Betracht.

Nach 1977 wurden große Progressive-Rock-Hits rar. Eigentlich gelang es nur noch Pink Floyd 1979, mit dem Doppelalbum *The Wall* einen Superhit zu landen. Genesis waren in den 80er Jahren kommerziell sehr erfolgreich, aber mit Musik, die nicht mehr als Progressive Rock angesehen werden kann. Von den Neoprog-Bands der 80er Jahre waren Marillion noch am erfolgreichsten, Superstars waren aber auch sie nicht.

Seit den 80er Jahren hat sich die Situation der Progressive-Rock-Gruppen wieder etwas verbessert. Insbesondere ist die Progressive-Rock-Szene von einer Stabilität gekennzeichnet, die im schnelllebigen Rock- und Pop-Business heute selten geworden ist. Progressive Rock ist weit weniger anfällig für Modeerscheinungen als Mainstream-Pop oder selbst Heavy Metal. Hat sich eine Band erst einmal etabliert, kann sie auf eine lange Karriere hoffen. Noch heute sind viele Gruppen aus den 80er Jahren oder gar aus der klassischen Ära weiterhin im Geschäft, während die meisten Mainstream-Pop-Acts jener Zeiten längst vergessen sind und sich ein kärgliches Gnadenbrot verdienen, indem sie auf Betriebsfeiern und ähnlichen Veranstaltungen auftreten – oder sich auf ihren einst ver-

143Kneif 1977:104ff.

144Kneif 1982:17ff.

dienten und hoffentlich gut angelegten Tantiemen ausruhen.

Von den Major-Labels und von den großen, auflagenstarken Musikzeitschriften sowie vom Fernsehen wird der zeitgenössische Progressive Rock hingegen nach wie vor weitestgehend ignoriert. Es ist aber keineswegs so, wie oft behauptet, dass die A&R¹⁴⁵-Manager der Majors allesamt durchtriebene Schurken wären, die systematisch die Veröffentlichung guter Musik verhinderten. Wie der Brancheninsider Tim Renner schreibt, ist die Musikindustrie „nicht [...] böse, sondern bestenfalls blöde“¹⁴⁶. *Es gibt keine Verschwörung der Musikindustrie gegen gute Musik, sondern lediglich Strukturen und Strategien, die dazu dienen, die Umsätze zu steigern und das Risiko zu minimieren – und sich dabei verheerend auf die Qualität der Musik auswirken. Grundsätzlich sind Rockbands schwierige Geschäftspartner; Retorten-Popstars, die alles singen, was die Manager ihnen vorsetzen, und sei es der blanke Unsinn, sind viel berechenbarer.*

Das Tonträgergeschäft ist seit jeher dadurch gekennzeichnet, dass die *Fixkosten* (die pro Titel einmalig anfallenden Kosten) hoch, die *variablen Kosten* (die pro Stück fällig sind) hingegen sehr niedrig sind¹⁴⁷. Es kostet Tausende von Euros, eine professionelle Aufnahme für ein Album „in den Kasten“ zu bekommen und ein Cover zu entwerfen, aber nur ein paar Cents, eine CD zu pressen und das dazugehörige Booklet zu drucken. Das bedeutet, dass die Gewinnmargen am größten sind, wenn die Plattenfirmen möglichst viele Exemplare von möglichst wenigen Titeln absetzen können. Das hat wiederum zur Folge, dass die Industrie mit Vorliebe auf etablierte Superstars baut¹⁴⁸, statt auf weniger bekannte Bands, bei denen man damit rechnen muss, dass die Plattenverkäufe nicht einmal die Fixkosten decken. (Anders sieht es in der Konzertbranche aus, wo die variablen Kosten höher sind, da jeder Auftritt mit einem beträchtlichen Aufwand verbunden ist. Aber auch hier gilt, dass Super-

145A&R = Artist & Repertoire. Bezeichnung für die Abteilung einer Plattenfirma, die Künstler unter Vertrag nimmt und betreut.

146Renner 2004:9.

147Gebesmair 2008:243.

148Gebesmair 2008:250.

stars bevorzugt werden, da wenige große Konzerte weniger kosten als viele kleine mit der gleichen Gesamt-Zuschauerzahl, und dazu durch hohe Ticketpreise mehr Einnahmen bringen als Gigs weniger bekannter Künstler.)

Es gibt ferner eine Reihe von Faktoren, die die Industrie veranlassen, vermehrt auf „Schnelldreher“, d. h. auf Produkte zu setzen, die in kurzer Zeit viele Einheiten verkaufen. Erstens sind die Majors Teile börsennotierter Konzerne, und die Börse fordert Quartalsberichte¹⁴⁹. Da macht es sich gut, wenn ein im April auf den Markt gekommenes Album sich bis Juni amortisiert. Zweitens hat man den Kreativen in den Majors Controller in den Nacken gesetzt, die mit sehr spitzen Bleistiften rechnen und Monat für Monat fette Umsätze sehen wollen. Zu guter Letzt honoriert das System der wöchentlich erhobenen Verkaufscharts solche Titel, die in kurzer Zeit hohe Absätze erzielen¹⁵⁰. Dies alles macht es für die Musikindustrie attraktiver, billig produzierte Pop-Platten in den Markt zu drücken, die sich in wenigen Wochen amortisieren und dann in Vergessenheit geraten können (aber wenn sie sich doch in den Charts halten, umso besser!), als in Progressive-Rock-Bands zu investieren, die alle zwei bis drei Jahre ein sperriges Konzeptalbum vorlegen, das erst nach mehr als einem Jahr, wenn überhaupt, die Kosten einspielt.

Es ist auch nicht der Fall, dass die Majors Nischenmärkte wie Progressive Rock einfach ignorieren. Sie betreiben vielmehr Outsourcing, indem sie *Vertriebsverträge* mit Independent-Labels schließen¹⁵¹. Auf diese Weise verdienen sie am Nischenmarkt-Geschäft mit, ohne sich selbst mit schwierigen Künstlern herumschlagen zu müssen – und der Independent-Partner muss sich nicht selbst um den Vertrieb kümmern, sondern bekommt seine Tonträger durch den Major in den Plattenläden platziert und kann mehr davon absetzen. So profitieren beide Seiten.

Auch auf den großen Rockfestivals wie *Rock am Ring* treten selten Progressive-Rock-Bands auf. Es gibt aber nach wie vor ein begeistertes (Ni-

149Renner 2004:80ff.

150Renner 2004:120ff.

151Gebesmair 2008:121.

schen-)Publikum und einen sehr lebendigen Underground mit Independent-Labels (z. B. InsideOut Music), Zeitschriften (z. B. in englischer Sprache das *Prog*-Magazin, im deutschsprachigen Raum *Eclipsed*, die neben anderen Musikrichtungen den Progressive Rock angemessen würdigt, sowie *Empire Music*), Konzertreihen und Festivals. Ein Übriges tut das *Internet*, das seit den 1990er Jahren auch unbekanntem Bands und kleinen Labels Möglichkeiten bietet, ihr Publikum zu erreichen, und zahlreichen Online-Magazinen und Foren für Fans eine Heimat gibt. Des Weiteren bietet das Internet die Möglichkeit des *Crowdfunding*, bei dem eine große Zahl von Fans ein Projekt nach dem Prinzip „Kleinvieh macht auch Mist“ finanzieren, indem jeder einen kleinen Beitrag leistet. Vor allem die Band Marillion war hier Vorreiter, die 1997 auf diese Weise eine Nordamerika-Tournee und in den folgenden Jahren mehrere Alben finanzierten¹⁵².

Der Progressive-Rock-Markt ist relativ stark globalisiert, trotz seiner geringen Größe – oder eher gerade deswegen: um eine kostendeckende Stückzahl abzusetzen, empfiehlt es sich für die Plattenfirmen, ihre Alben in möglichst vielen Ländern auf den Markt zu bringen. Nationale Märkte sind einfach viel zu eng. Es ist andererseits eine Tatsache, dass die Verkäufe physischer Tonträger im Bereich des Progressive Rock, anders als im Mainstream-Markt, relativ stabil sind (sagt jedenfalls der InsideOut-Labelchef Thomas Waber, und der muss es wissen)¹⁵³. Progressive Rock ist eben eine *audiophile* Musikrichtung, deren Hörer Wert auf gute Klangqualität legen und daher CDs oder LPs, auf einer hochwertigen Stereoanlage abgespielt, datenreduzierten Formaten auf Mobiltelefonen vorziehen. Überhaupt wird die Musik wertgeschätzt, und die Fans sind bereit, dafür angemessen zu bezahlen. Große Profite sind aber nicht zu erzielen, und die Labels müssen sich breiter aufstellen und auch andere Nischengenres in ihre Programme aufnehmen.

Progressive Rock gilt auch als „Musik für Musiker“: der Anteil derjenigen im Publikum, die selbst aktiv Musik machen (wenn auch nicht unbe-

152Lücke 2016:103ff.

153Porr 2018:49.

dingt Progressive Rock), ist dem Vernehmen nach relativ groß. Der Autor hat es an einem von ihm selbst ins Leben gerufenen (leider inzwischen eingegangenen) Progressive-Rock-Stammtisch beobachten können: die Mehrzahl der Teilnehmer war selbst musikalisch aktiv, und es war nicht schwierig, auf diesem Weg Mitmusiker für eine eigene Band zu finden (die aber erfolglos war).

Nach wie vor jedoch sind nur wenige Progressive-Rock-Musiker in der Lage, mit ihrer Musik den Lebensunterhalt zu sichern; selbst die Mitglieder von Szene-Größen wie IQ oder RPWL gehen neben ihrer musikalischen Tätigkeit Brotberufen nach. Andererseits eröffnet dieser Amateurstatus den Musikern größere Freiheiten: sie können die Musik machen, die sie machen *wollen*, und ein Flop lässt sich leichter verschmerzen, wenn man von den ausgebliebenen Tantiemen nicht die Monatsmiete bezahlen muss.

Ein Gutes hat die Stellung des Progressive Rock abseits des Mainstreams jedoch: Die Marktzutrittsschwelle ist relativ niedrig. Im Mainstream-Pop geht nichts ohne einen Major-Deal, und der ist schwer zu bekommen, die diversen Castingshows können darüber kaum hinwegtäuschen – diese dienen weniger der Nachwuchsförderung, außer als Alibi, als dem Geschäft mit Telefonmehrwertdiensten (Zuschauer-Abstimmungen über teure Sonderrufnummern)¹⁵⁴. Eine junge Progressive-Rock-Band, sofern sie gut ist, kann hingegen mittels einer Internet-Präsentation und Präsenz in einschlägigen Foren (wo sich das Bandlogo als Avatar einsetzen und ein Link auf die Bandhomepage unaufdringlich in die Signatur, d.h. einen automatisch jedem Beitrag angefügten kurzen Textblock, einfügen lässt) und „sozialen Medien“ ein, wenn auch kleines, treues Publikum gewinnen und an Gigs und einen Plattenvertrag bei einem der einschlägigen Independent-Labels kommen.

„Rasse“, soziale Schicht und Gender

Die meisten europäischen und nordamerikanischen Progressive-Rock-

154Renner 2004:183.

Musiker sind „weiß“, männlich und entstammen der Mittelschicht. Es stellt sich daher die Frage, ob Progressive Rock elitär, rassistisch oder sexistisch ist. Sexistische Tendenzen sind in der Tat in der Rockmusik verbreitet¹⁵⁵, und auch rassistische Rockmusik und rassistische Rockmusiker gibt es. Im Progressive Rock scheint dies aber sehr selten zu sein. Es würde auch der progressiven Haltung zumindest des klassischen Progressive Rock zuwider sein.

Dass so wenige Frauen im Progressive Rock zu finden sind, dürfte ganz einfach Folge der immer noch vorhandenen und wirksamen gesamtgesellschaftlichen Geschlechterrollen-Klischees sein, wonach moderne Technik „Männersache“ sei – moderne *Musik*technik wie E-Gitarren, Synthesizer und Verstärkeranlagen eingeschlossen. Junge Frauen werden, was Musikausübung betrifft, eher in die Rolle der Sängerin, die sich bestenfalls noch auf der akustischen Gitarre oder dem Klavier begleitet, gedrängt. Dementsprechend begegnen Frauen in der Rockmusik, auch im Progressive Rock, vor allem als (Lead- oder häufiger Background-)Sängerinnen. Vor allem die E-Gitarre und das Schlagzeug galten lange Zeit als Männerdomäne.

Der Mangel an Progressive-Rock-Musikern afroamerikanischer Herkunft (in den USA) bzw. mit Migrationshintergrund (in Europa) ist wahrscheinlich auf den Umstand zurückzuführen, dass diese Menschen heute noch sozial benachteiligt sind und drängendere Sorgen haben als die hoch fliegenden und oft eher abstrakten postmaterialistischen Ideale, die den Progressive Rock in der klassischen Ära geprägt haben und heute noch nachwirken. Vor allem in den USA gilt Progressive Rock als „weiße“ Musik, und Afroamerikaner tendieren eher zu ihren eigenen Musikrichtungen wie Soul, Funk und heutzutage vor allem Hip-Hop – und die Migranten in europäischen Ländern, die ihre gesellschaftliche Situation gern mit der der Afroamerikaner vergleichen (was nicht ganz stimmt, aber auch nicht von der Hand zu weisen ist), empfinden zumeist ähnlich: bekanntlich steht bei Menschen mit Migrationshintergrund in Europa derzeit Hip-Hop hoch im Kurs, und aus den Migrantengemein-

¹⁵⁵Siehe hierzu Press/Reynolds 2020.

schaften kommen auch bedeutende Beiträge zu dieser Musikrichtung.

Dass Progressive Rock in erster Linie eine Sache von Angehörigen der Mittelschicht ist, dürfte der ihm innewohnenden Intellektualität geschuldet zu sein. Von Personen mit niedrigem Bildungsstand (aber nicht nur von diesen!) wird er oft als „zu kompliziert“ empfunden, und auch hier gilt, dass die „weißen“ Angehörigen der unteren Bevölkerungsschichten handfestere Sorgen haben als die hehren Ideale der Gegenkultur und ihrer geistigen Nachfolger.

Kritik

Die Reaktionen der *Kritiker* waren von Anfang an gespalten. Zwar wurde in der klassischen Ära des Progressive Rock derselbe oft zur „klassischen Musik der Zukunft“ erklärt, aber es hagelte auch schärfste Ablehnung. So verglich beispielsweise Lester Bangs die Band Emerson, Lake & Palmer mit „Kriegsverbrechern“¹⁵⁶. Andere Kritiker vergriffen sich nicht dergestalt im Ton, bescheinigten aber dem Progressive Rock gern Pomposität und Aufgeblasenheit (während sie die Glam-Rocker diesbezüglich gewähren ließen!), und bejubelten in den späten 70er Jahren die Punk-Welle. Seither gelten für die Autoren, die für die großen Musikzeitschriften arbeiten, Punk und Heavy Metal als Maß der Dinge, die Rolling Stones als größte Band aller Zeiten, und das Progressive-Rock-Geschehen wird weitgehend ignoriert. In Zeitschriften wie *Rolling Stone* finden sich kaum Rezensionen von Progressive-Rock-Alben und -Konzerten, auch keine ablehnenden. Nur einige weniger auflagenstarke Zeitschriften wie *Eclipsed* sowie manche Musikerzeitschriften (Progressive Rock ist „musicians' music“ – viele Musiker aus verschiedensten Genres hören gern Progressive Rock) und ein Teil der diesbezüglich bemerkenswert toleranten Metal-Presse (die zumindest Progressive Metal als legitimen Bestandteil der Metal-Kultur anerkennt) wissen Progressive Rock in ihrer Berichterstattung und in den Rezensionen angemessen zu würdigen. Diese weit verbreitete journalistische Ablehnung des Progressive Rock

¹⁵⁶Siehe Macan 1997:167.

hat einen einfachen Grund. Ein großer Teil des Rock- und Popjournalismus dreht sich nicht wirklich um *Musik*, sondern um *Sex, Drugs & Rock'n'Roll*: um Sex-, Drogen- und sonstige Skandale von Rock- und Popmusikern. Da interessiert es mehr, ob Justin Bieber wieder mal randaliert hat, als ob das neue Album von Dream Theater ein Konzeptalbum zu diesem oder jenem Thema ist. Und diesbezüglich haben Progressive-Rock-Musiker nicht viel zu bieten – sie leben einfach viel zu diszipliniert, sonst könnten sie gar nicht die Musik machen, die sie machen! Vor allem aber gilt Progressive Rock (nicht zu Unrecht) als eine intellektuelle Musikrichtung, und intellektuelle Beschäftigungen in der Freizeit gelten im Zeitalter der mental anstrengenden Bürojobs, die eher nach einem Ausgleich im Fitness-Center als nach geistigen Studien in der Freizeit rufen, als uncool.

Ist Progressive Rock U- oder E-Musik?

Bisweilen wird die Frage gestellt, ob Progressive Rock zum Bereich der *U-Musik* (Unterhaltungsmusik) oder zu dem der *E-Musik* („ernste“ Musik) zu rechnen ist. In der Regel wird Progressive Rock, wie alle Rockmusik, der U-Musik zugeordnet. Im Schallplattenhandel werden Progressive-Rock-Tonträger im Allgemeinen unter „Rock/Pop“, zum Teil auch unter „Heavy Metal“ oder „Independent“, einsortiert, von wenigen Ausnahmefällen abgesehen aber nicht unter „Klassik“¹⁵⁷.

Hierzu ist zu sagen, dass die Begriffe „U-Musik“ und „E-Musik“ problematisch sind, und eigentlich nur noch die GEMA an diese Unterscheidung glaubt. Brauchbarer, aber auch nicht ohne Probleme, ist eine Einteilung von Musik in *Volksmusik*, *Kunstmusik* und *Populärmusik*. Hierbei entspricht die Kunstmusik im Wesentlichen der „E-Musik“, während Volksmusik und Populärmusik zusammen den Bereich der „U-Musik“ ausmachen.

Volksmusik gibt es in allen menschlichen Kulturen. Man versteht darun-

¹⁵⁷Ich habe das *Concerto for Group and Orchestra* von Jon Lord in einem Geschäft unter „Rock/Pop“, in einem anderen unter „Klassik“ gefunden.

ter Musik, die im einfachen Volk mündlich überliefert und zumeist von Laienmusikern ausgeführt wird. Die hauptsächlichen Gattungen der Volksmusik sind das *Volkslied* und der *Volkstanz*. Da die Volksmusiker mehrheitlich Laien sind, die sich nicht in Vollzeit der Musikausübung widmen können (es gab aber in manchen Regionen durchaus Berufsmusiker, die die Musik als Handwerk ausübten), sind der Virtuosität und der musikalischen Komplexität Grenzen gesetzt; es handelt sich also in der Regel um relativ einfache Stücke begrenzter Zeitdauer.

In den städtischen Hochkulturen tritt neben die Volksmusik die *Kunstmusik*: die schriftlich überlieferte, von Berufsmusikern ausgeübte Musik der gesellschaftlichen Eliten. Die Ausübung durch Berufsmusiker, die sich tagtäglich von morgens bis abends und das über Jahre hinweg der Musik widmen können, ermöglicht eine Steigerung der musikalischen Komplexität und der spieltechnischen Schwierigkeiten bis an die Grenzen des Menschenmöglichen. Die Kunstmusik der westlichen Zivilisation ist das, was im Volksmund „Klassik“ genannt wird.

Im Zeitalter der Massenmedien bildete sich ein dritter Bereich heraus, der zwischen Volks- und Kunstmusik steht: die *Populärmusik*¹⁵⁸. Damit ist professionell produzierte, durch die Massenmedien verbreitete Musik gemeint, die sich an ein (mehr oder weniger) breites Publikum richtet. Ihre Entwicklung unterliegt den Bedingungen, die durch die Beschaffenheit der Massenmedien gegeben sind.

Das erste Massenmedium zur Verbreitung von Musik war im frühen 18. Jahrhundert der *Notendruck*. Da gedruckte Noten vom Konsumenten praktische musikalische Fertigkeiten voraussetzen (wer weder singen noch ein Instrument spielen kann, kann mit Noten eben nichts anfangen), waren der Komplexität der Musik enge Grenzen gesetzt, was die Populärmusik der Volksmusik annäherte. Komplexere Musik konnte einer breiten Öffentlichkeit nur im *öffentlichen Konzert*, beworben in der Presse und durch Plakataushänge, präsentiert werden, wo dann auch prompt ein *Virtuosentum* blühte, das sich oft in technisch anspruchsvol-

158Flender/Rauhe 1989:19ff.

ler, aber künstlerisch banaler Instrumental-Akrobatik äußerte.

Die Einführung der *Schallplatte* Ende des 19. und des *Rundfunks* im frühen 20. Jahrhundert machte grundsätzlich die massenmediale Verbreitung auch anspruchsvoller Musik möglich. Da die Spieldauer der Schellackplatten auf ca. 3-4 Minuten pro Seite begrenzt war, blieben kurze Liedformen jedoch dominant. Auch konnte der mangelhafte Frequenzgang der frühen Platten und Abspielgeräte zwar Gesang, aber kaum Orchestermusik adäquat wiedergeben. Die nach dem Zweiten Weltkrieg eingeführte *Langspielplatte* erweiterte diese Grenzen erheblich (Spieldauer pro Seite ca. 20 Minuten, entsprechend der Dauer eines Sinfoniesatzes, später durch technische Verbesserungen auf bis zu 30 Minuten gesteigert); dazu kam eine stark verbesserte Klangqualität. Doch hatten sich die Hörgewohnheiten und die Marktstrukturen zu dieser Zeit bereits derart gefestigt, dass im Bereich der Populärmusik kurze, ca. 3-4 Minuten lange Liedformen bis heute bestimmend blieben, zumal das andere nach dem Zweiten Weltkrieg aufgekommene Schallplattenformat, die *Single*, in der Spieldauer ähnlich begrenzt war wie die Schellackplatte.

Wo steht nun der Progressive Rock? In der Regel wird die Rockmusik insgesamt der Populärmusik zugeordnet, was angesichts der Bedeutung der Massenmedien für die Rockmusik grundsätzlich gerechtfertigt ist; die blühende Kultur der Amateurröckbands zeigt aber, dass die Rockmusik auch Merkmale einer Volksmusik aufweist. Volksmusikalische Merkmale der Rockmusik sind die folgenden¹⁵⁹:

- Rockmusik wird zumeist nicht schriftlich in Form von Noten überliefert.
- Rockmusiker sind zumeist nicht an Musikhochschulen ausgebildet und oft Autodidakten.
- Rockmusik ist größtenteils funktional (etwa als Tanzmusik), und erhebt oft keinen Kunstanspruch.
- Rockmusik speist sich aus einem überlieferten Vorrat an Wen-

¹⁵⁹Kneif 1982:191ff.

dungen und Mustern.

In einigen Punkten unterscheiden sich Rock und Volksmusik aber voneinander¹⁶⁰:

- Volksmusik ist in erster Linie eine Musik der Landbevölkerung, Rockmusik hingegen vorwiegend städtisch.
- Volkslieder sind in der Muttersprache, oftmals gar im lokalen Dialekt verfasst, während in der Rockmusik die Weltsprache Englisch vorherrscht (nicht in allen Ländern).
- Volksmusik wandelt sich nur langsam, während Rockmusik schnelllebig ist und kurzzeitige Moden kennt.
- Volksmusik ist von der Musikindustrie weitgehend unabhängig, während Rockmusik in erheblichem Maße von der Industrie abhängig ist.

Progressive Rock weist darüber hinaus auch Merkmale der Kunstmusik auf, und zwar in den Punkten des künstlerischen Anspruchs und der musikalischen Komplexität, ist aber bislang noch von keiner gesellschaftlichen Elite als Kunstmusik anerkannt worden (wie das bei der „Klassik“ und in den letzten Jahren ansatzweise beim Modern Jazz der Fall ist). Studiengänge für Rockmusik an Musikhochschulen sind eine jüngere Entwicklung, und noch nicht alle Hochschulen bieten sie an (nicht selten werden an den Musikhochschulen Jazz, Rock und Pop in einem Fach zusammengefasst). Die meisten Rockmusiker, selbst wenn sie von ihrer Musik leben können oder gar damit reich werden, sind immer noch entweder Autodidakten, oder haben ihr Handwerk an einer Musikschule oder im privaten Unterricht, jedenfalls nicht in einer Berufsausbildung an einer Musikhochschule, gelernt. Im Rock, insbesondere im Progressive Rock, kommen freilich auch Musikhochschulabsolventen vor, aber auch die haben dann meistens klassische Musik oder Jazz studiert. Der Progressive Rock bewegt sich mithin im Grenzbereich zwischen Volks-,

160Kneif 1982:194ff.

Kunst- und Populärmusik und lässt sich keinem der drei Bereiche zu 100 Prozent zuordnen, auch wenn der Populärmusikcharakter überwiegt.

Teil 2: Geschichte

Kapitel 7: Vorgeschichte - Vom Blues zu den Beatles

Der Blues

Die Wurzeln der Rockmusik, und damit auch des Progressive Rock, sind afroamerikanisch. Am Anfang unserer Geschichte (irgendwo muss man ja anfangen) steht der *Blues*, der sowohl der Rockmusik, als auch dem Jazz und dem Soul zugrunde liegt¹⁶¹. Der Blues bildete sich im späten 19. Jahrhundert in den Südstaaten der USA unter der dortigen afrikanischstämmigen Bevölkerung aus. Die Bezeichnung „Blues“ leitet sich von der Redewendung *I've got the blues* ab, die etwa „ich bin traurig“ bedeutet, was die Sache aber auch nicht perfekt trifft, denn ein Blues kann durchaus heiter und fröhlich sein, auch wenn das seltener vorkommt, wie man sich angesichts des Elends des größten Teils der afroamerikanischen Bevölkerung um 1900 leicht denken kann. Aber diese Menschen waren zwar arm, aber auch stolz, was im Blues seinen Ausdruck findet. Es handelt sich grundsätzlich um eine gesungene Form mit Instrumentalbegleitung (meistens Gitarre).

Einer weit verbreiteten Vorstellung zufolge besteht eine Blues-Strophe aus 12 Takten, die nach dem Schema I-I-I-I/IV-IV-I-I/V-IV-I-I harmonisiert sind und melodisch und textlich einem AAB-Schema entsprechen. Diese „Bluesformel“ ist aber nur der am häufigsten vorkommende von mehreren verschiedenen Strophenotypen, und wurde oft in verschiedenster Weise abgewandelt. Charakteristisch sind die „*blue notes*“, die uneindeutig intonierten 3. und 7. Stufen der Tonleiter, die dem Blues eine zwischen Dur und Moll schwebende Tonalität verleihen. Zur Herkunft dieser „*blue notes*“ gibt es verschiedene Theorien, die hier nicht erörtert werden sollen – keine überzeugt wirklich, und sie sind für das Verständnis des Blues und seiner weiteren Entwicklung nicht von wesentlicher Bedeutung.

¹⁶¹Die Geschichte des Blues findet sich u. a. in Oliver 1978; siehe auch Wicke/Ziegenrucker/Ziegenrucker 2007:94ff.

Die Texte des Blues sind meistens in der 1. Person verfasst und handeln von unerwidelter Liebe, Sehnsucht, Armut, Einsamkeit und anderen Themen aus der harten Alltagswelt der Afroamerikaner. Allerdings sind bei weitem nicht alle Bluesstücke traurig; es gibt zahlreiche heiter-beschwingte, tanzbare Nummern, und wie die meisten Volksmusiktraditionen ist auch der Blues auch da, wo er traurig ist, grundsätzlich lebensbejahend.

Als Heimat des Blues gilt das Yazoo-Delta (oft missverständlich „Mississippi-Delta“ genannt) im US-Bundesstaat Mississippi. Es handelt sich um ein Binnendelta, das von Nebenarmen des Mississippi und den Mündungsarmen des Yazoo River, eines Nebenflusses des Mississippi, gebildet wird und vom Baumwollanbau geprägt ist. Es erstreckt sich in etwa von Memphis im Bundesstaat Tennessee bis nach New Orleans, wo es in das eigentliche Mississippi-Mündungsdelta übergeht; hier entstand der *Delta-Blues*, und von hier breitete sich der Blues über die ganzen Südstaaten der USA aus, wobei jede Region ihre eigene Spielart entwickelte. Diese Bluesstile werden unter der Bezeichnung *Country Blues* im Gegensatz zum (jüngeren) *City Blues* der Großstädte zusammengefasst.

Dieser Blues war vor allem Sache umherziehender Sänger, die sich auf der Gitarre begleiteten. Unter ihnen finden sich auffallend viele blinde oder anderweitig schwer behinderte Musiker. Das ist kein Zufall, sondern liegt ganz einfach daran, dass Personen mit solchen Behinderungen keine reguläre Arbeit ausüben konnten und auf ein Musikerdasein auf der Straße angewiesen waren.

Die meisten Bluesgitarrierten verwendeten *offene Stimmungen*, bei denen die leeren Saiten einen konsonanten Akkord bilden, und damit auch beim gleich hohen Abgreifen aller Saiten mit einem quer über das Griffbrett gelegten stabförmigen Gegenstand, etwa einem Flaschenhals (*Bottle-neck*), konsonante Akkorde entstanden – eine Spieltechnik, die ein Anfänger sehr schnell erlernen kann. Daneben gab es aber auch Bluespianisten, die ihr Instrument natürlich nicht mit sich herumschleppen konnten, sondern dort spielten, wo es ein Klavier gab, vor allem in den Kneipen (*Barrelhouses*), weshalb man hier vom *Barrelhouse-Piano*-Stil

spricht. Des weiteren formierten sich sogenannte *String-Bands* mit verschiedenen Besetzungen, meistens Gesang, Gitarre, Banjo oder Fiddle (oft auch zwei dieser Instrumente), meist selbst gebautem Bass und Waschbrett als Rhythmusinstrument. Eine Ähnlichkeit zur heute üblichen Rockband-Besetzung ist bereits zu erkennen.

Der Musiker William Christopher Handy (1873-1958) wird oft als „Vater des Blues“ bezeichnet, aber natürlich hat er den Blues nicht erfunden, sondern lediglich in breiteren Schichten populär gemacht¹⁶². Er steht am Anfang einer Professionalisierung des Blues, die sich vor allem in den Großstädten abspielte, in die viele Afroamerikaner gingen, um in den Fabriken besser (aber zumeist immer noch schlecht) bezahlte Arbeit zu finden als auf den Plantagen des Südens. Die hauptsächlichen Zentren dieses *Urban Blues* oder *City Blues* waren Memphis (wo auch Handy wirkte), Chicago und Kansas City. Hier bildete sich in den 40er Jahren jener Typ von Bluesbands heraus, der mit einer oder zwei (zunächst akustischen, später elektrischen) Gitarren, Bass (damals noch Kontrabass, ab den 50er Jahren aber zunehmend der elektrischen Bassgitarre), Mundharmonika („Harp“), Saxophon, Klavier und Schlagzeug als „Urtyp“ der späteren Rockbands gelten kann¹⁶³. Vor allem Muddy Waters gilt als Pionier des „Electric Blues“, d. h. des Blues mit elektrischen Gitarren¹⁶⁴. Weitere bedeutende Bluesmusiker sind unter anderem John Lee Hooker und B. B. King.

In den Städten wurde der Blues zunehmend professionalisiert und kommerzialisiert. Schauplatz des urbanen Blues waren vor allem Kneipen und Amüsierlokale. Die Musik verschwand aus dem Arbeitsalltag, wo Fabrikdisziplin und Maschinenlärm keinen Freiraum für Musikausübung ließen, und wurde zu einem Feierabend- und Wochenendvergnügen. Es waren immer mehr professionelle Bands, die in den Blueslokalen auftraten, und deren Musik auf Schallplatten veröffentlicht wurde. Der Blues wandelte sich also von einer Volksmusik zu einer Populärmusik.

¹⁶²Hofacker 2012:146ff.

¹⁶³Hofacker 2012:304.

¹⁶⁴Hofacker 2012:307.

Rhythm & Blues

Die so erreichte nächste Stufe der Entwicklung vom Blues zur Rockmusik wird als *Rhythm & Blues (R&B)* bezeichnet¹⁶⁵. Rhythm & Blues ist die städtische, professionalisierte afroamerikanische Unterhaltungsmusik der 1940er bis 1950er Jahre, die in erster Linie im Blues wurzelte, aber auch vom Swing und der bürgerlichen Unterhaltungsmusik beeinflusst war¹⁶⁶. Er war eine Musik der schwarzen Arbeiterklasse; die afroamerikanische Mittelschicht, die sich in dieser Zeit trotz der allgegenwärtigen Rassendiskriminierung herauszubilden begann, gab dem Modern Jazz den Vorzug¹⁶⁷. Es kristallisierte sich eine typische Besetzung heraus, die aus einem Sänger oder einer Sängerin, Saxophon, Gitarre, Kontrabass und Schlagzeug bestand, dazu kamen oft noch ein Klavier, eine Hammondorgel, Backgroundsängerinnen oder andere Instrumente. Diese Besetzung stellt gewissermaßen den Urtyp der Rockband dar; sie entstand aus der wirtschaftlich bedingten Verkleinerung der in den 30er Jahren üblichen Big Bands – es waren Kriegszeiten, fast alles war knapp, und es waren nicht mehr Glanz und Glitzer, sondern Bescheidenheit und Opferbereitschaft angesagt. Zweifellos geschah dies auch unter dem Einfluss der Blues-String-Bands. Eine wichtige Neuerung im Rhythm & Blues war die elektrische Gitarre, die den Sound des R&B nachhaltig prägte, auch wenn sie noch nicht die dominierende Rolle spielte, die ihr in der Rockmusik zukommen sollte – das wichtigste Melodieinstrument war, neben der Singstimme, das Saxophon.

In den Statistiken der Plattenindustrie wurde diese Musik, die zumeist von unabhängigen afroamerikanischen Plattenfirmen produziert und auf afroamerikanischen Radiosendern gesendet wurde, zunächst als „Race Music“ bezeichnet, doch wurde diese als diskriminierend empfundene Bezeichnung später durch „Rhythm & Blues“ ersetzt¹⁶⁸.

¹⁶⁵Wicke/Ziegenrucker/Ziegenrucker 2007:594ff.

¹⁶⁶Zöller 2000:130.

¹⁶⁷George 1990:38ff.

¹⁶⁸George 1990:42.

Der Rhythm & Blues brachte eine ganze Reihe von Stars hervor, etwa Chuck Berry, Bo Diddley, John Lee Hooker, B. B. King und Muddy Waters. R&B war dabei zunächst einmal Musik von Schwarzen für Schwarze – die aber bald auch bei weißen Jugendlichen Anklang fand, die von der bürgerlichen Unterhaltungsmusik gelangweilt waren. In den 50er Jahren besaßen viele Jugendliche der US-amerikanischen Mittelschicht schon ein eigenes Radio und einen eigenen Plattenspieler, und verfügten über genug Taschengeld, um sich davon Schallplatten zu kaufen; so konnten sie R&B-Radiosendungen und -Schallplatten hören. Damit waren die Weichen gestellt für das nächste Kapitel der Rock History: den Rock'n'Roll.

Rock'n'Roll

Niemand scheint genau zu wissen, wann der *Rock'n'Roll* entstand und welche Aufnahme die erste Rock'n'Roll-Schallplatte darstellt. Das Problem besteht darin, dass der Rock'n'Roll eigentlich nichts wirklich Neues war, sondern nur Rhythm & Blues mit einer neuen Zielgruppe – weißen Jugendlichen – und meistens, aber nicht immer, von weißen Musikern eingespielt¹⁶⁹. Rock'n'Roll war Mitte der 50er Jahre die Antwort der weißen Musikindustrie (damals herrschte in der US-amerikanischen Musikindustrie, wie in vielen anderen Lebensbereichen, strikte Rassentrennung) auf die Vorliebe der weißen Mittelschichtjugend für den Rhythm & Blues. Dass weiße Jugendliche schwarze Musik hörten, galt damals als ein Unding, vor allem auch deswegen, weil die Texte der R&B-Songs nicht selten doppeldeutig waren. Besonders häufig kam darin die Paarformel *rock and roll* vor, die sowohl „tanzen“ als auch „den Geschlechtsakt vollziehen“ bedeuten konnte.

Also witterten weiße Musikproduzenten eine neue Marktnische, und begannen, R&B-Songs mit weißen Musikern und entschärften („bowdlerized“) Texten für das junge weiße Publikum aufzunehmen und in die Regale der Plattenläden zu bringen. Das geschah nicht ohne einen gewissen

169Wicke/Ziegenrucker/Ziegenrucker 2007:615ff.

Zwiespalt: einerseits lockte ein unerschlossener Markt, andererseits stieß das Unternehmen auf Bedenken seitens der Moralhüter, die in der neuen Musik eine Gefahr für die öffentliche Ordnung sahen – ein Zwiespalt, der noch die ganze folgende Geschichte der Rock- und Popmusik durchziehen sollte¹⁷⁰. Die passende Musikstilbezeichnung lieferte der legendäre Radio-Diskjockey Alan Freed (1921-1965), der Anfang der 50er Jahre als einer der ersten weißen Radiomoderatoren R&B-Platten auflegte, mit der oben erwähnten, in den R&B-Texten so häufigen Paarformel „rock and roll“ (die oft durch die Maschen der Zensoren schlüpfte, die mit dem afroamerikanischen Jargon nicht sehr vertraut waren), und seine Sendung „Moondog’s Rock and Roll Party“ betitelte. So kam der Rock’n’Roll zu seinem Namen.

Die Geschichte des Rock’n’Roll ist schon oft erzählt worden, und jeder erzählt sie anders¹⁷¹. Die großen Rock’n’Roll-Stars wie Elvis Presley, Bill Haley, Little Richard, Jerry Lee Lewis und Buddy Holly brauchen kaum noch vorgestellt zu werden. Jedenfalls ging Rock’n’Roll Mitte der 50er Jahre ab wie Schmidts Katze, und wurde bald auch in anderen Ländern populär. Musikalisch gesehen ist Rock’n’Roll eine Mischung aus dem Hauptbestandteil Rhythm & Blues und einer mehr oder weniger kräftigen Portion Country-Musik sowie Einflüssen der bürgerlichen Unterhaltungsmusik, die dadurch in den Rock’n’Roll kamen, dass er meistens von „weißen“ Musikern gespielt wurde, die in diesen Metiers ausgebildet waren. Die Bandbesetzungen orientierten sich im Wesentlichen an den R&B-Bands: Gesang, eine oder zwei E-Gitarren, Kontrabass, Saxophon, Schlagzeug, bisweilen auch Klavier.

Von der Plattenindustrie wurde das neue Genre dankbar aufgenommen. Dies lag nicht zuletzt daran, dass sich der Schallplattenmarkt in den 50er Jahren nachhaltig veränderte. Zum einen traten Jugendliche, die in den USA oft schon einen eigenen Plattenspieler besaßen und über genug Taschengeld verfügten, um sich regelmäßig Schallplatten zu kaufen, als neue Konsumenten in den Markt ein; zum anderen kauften Erwachsene

¹⁷⁰Hopfgartner 2003:56.

¹⁷¹U.a. kurz und bündig Wicke 2011:12-23.

weniger Platten als früher, da das neu aufgekommene Fernsehen die Schallplatte und das Radio als Familienunterhaltungsmedium mehr und mehr ablöste. Dadurch wurden die Jugendlichen zur wichtigsten Käufer-schicht auf dem Plattenmarkt – und die wollten eben Rock'n'Roll.

Ende der 50er Jahre war aber schon alles wieder vorbei, so schien es zu-mindest. Bei einem Flugzeugabsturz kamen 1959 Buddy Holly, Ritchie Valens und The Big Bopper ums Leben. Ein Jahr zuvor hatte Elvis Pres-ley seinen Wehrdienst angetreten (und sollte bald zum Schnulzensänger „geläutert“ zurückkehren) und war Jerry Lee Lewis über einen Inzest-skandal gestolpert. Der *Payola*-Skandal um Bestechungsgelder, die von Plattenfirmen an Radio-DJs gezahlt worden waren, beendete die Karrie-re von Alan Freed und manchem anderen Rock'n'Roll-DJ, und ließ den Rock'n'Roll als einen von der Plattenindustrie künstlich aufgebauchten Hype erscheinen. Als 1960 auch noch Chuck Berry (nicht wegen seiner Musik) ins Gefängnis ging, sah es so aus, als sei der Rock'n'Roll eine fol-genlose vorübergehende Mode gewesen. Die Ordnung war wiederherge-stellt: Popmusik kam wieder aus den Hitfabriken, von denen die wich-tigsten im New Yorker Brill Building ihren Sitz hatten (daher die Be-zeichnung *Brill Building Pop* für diese Musikrichtung); die Musik verlor ihre Wildheit, die Texte waren wieder harmlos. Der Rock'n'Roll war tot – jedenfalls in den USA.

British Beat

Aber nicht in England! Hier glomm das Feuer des Rock'n'Roll weiter vor sich hin¹⁷². In den 50er Jahren gab es in diesem Land eine von Jazz und Blues inspirierte Amateurmusikbewegung, die als *Skiffle* bezeichnet wurde¹⁷³. Die Skiffle-Bands praktizierten eine ähnliche Besetzung wie die String Bands in den Südstaaten der 20er Jahre: Gesang, Gitarre, Bass aus dem Bastelkeller und Waschbrett. Ende der 50er Jahre entdeckten einige Skiffle-Musiker den Rock'n'Roll (den zuvor schon die Subkultur

¹⁷²Wicke/Ziegenrucker/Ziegenrucker 2007:71ff.

¹⁷³Simonelli 2012:12.

der „Teddy Boys“ für sich entdeckt hatte¹⁷⁴) und den Rhythm & Blues (in denen sie ganz richtig die authentischere Wurzel des Rock'n'Roll erkannten; dementsprechend nahmen viele britische Bands für sich in Anspruch, nicht „Rock'n'Roll“, sondern „Rhythm & Blues“ zu spielen¹⁷⁵) für sich. So entstanden aus Skiffle-Bands erste britische Rockbands. Man vertauschte die akustische mit der elektrischen Gitarre, den Teekisten-Bass mit der elektrischen Bassgitarre (die sich erst jetzt gegen den Kontrabass durchsetzte), das Waschbrett mit dem Drumkit und rockte los. Klavier und Saxophon, die bei den amerikanischen Vorbildern oft dazugehörten, waren ihre Sache nicht; sie verschwanden dementsprechend aus den Bandbesetzungen. Das Ergebnis war die Standardbesetzung aus Gesang (oft in Personalunion mit einem der Gitarreninstrumente), Lead-, Rhythmus- und Bassgitarre und Schlagzeug. Das Phänomen der *Beat*-Musik war geboren; sie florierte vor allem in Liverpool, der wichtigsten Hafenstadt an der englischen Westküste, wo US-amerikanische Schallplatten dank der USA-Kontakte der Seeleute gut zu bekommen waren (man darf nicht vergessen, dass der Schallplattenmarkt damals noch kaum globalisiert war; US-amerikanische Schallplatten waren selbst in England nicht immer leicht aufzutreiben). Liverpool war eine kosmopolitische, aber verarmte Stadt, deren Jugend auf den Rock'n'Roll nur gewartet hatte¹⁷⁶.

Die bedeutendste der Liverpoolschen Beat-Bands waren natürlich die *Beatles*. Dabei ist nicht auf dem ersten Blick klar, warum gerade sie groß rauskamen. Sie waren weder die besten Sänger noch die besten Instrumentalisten, die die Stadt am Mersey River zu bieten hatte, auch nicht die größten Spaßvögel (obwohl sie durchaus lustig sein konnten, wie der Film *A Hard Days Night* beweist). Aber sie waren gute *Songschreiber*. Die meisten Liverpoolschen Beat-Bands spielten entweder nur US-amerikanische R&B- und Rock'n'Roll-Nummern nach, oder kopierten deren Stil in wenig einfallsreicher Weise in ihren Eigenkompositionen. Die Beatles aber entwickelten einen eigenständigen, originellen und auch humorvol-

174Simonelli 2012:10.

175Simonelli 2012:43.

176Simonelli 2012:20.

len Stil¹⁷⁷. Damit setzten sie einen Trend: Rock wurde zur *Autorenmusik*; Rock-Bands beschränkten sich nicht mehr darauf, Musik zu spielen, die andere geschrieben hatten, sondern erarbeiteten ihr Repertoire selbst. An die Stelle des noch im Rock'n'Roll vorherrschenden *Starprinzips* (der Sänger war die öffentliche Person, während die Begleitmusiker anonym blieben; das Ganze hieß dann beispielsweise „Bill Haley and the Comets“) trat das *Bandprinzip*: es hieß eben nicht „Paul McCartney and the Beatles“, sondern einfach „The Beatles“.

Anfangs hatten aber auch sie es nicht leicht. Sie verausgabten sich für lange Zeit für wenig Geld in oft schäbigen Clubs, vor allem dem Cavern Club in Liverpool und dann dem Hamburger Star-Club. Ein Vorspiel bei der Plattenfirma Decca Anfang 1962 fruchtete nicht; sie wurden als unmodisch abgelehnt („guitar-based music is on its way out“). Aber bald darauf begann ihr kometenhafter Aufstieg, auch in Nordamerika und auf dem europäischen Festland, und der Rest ist Geschichte.

Neben den Beatles gab es natürlich noch andere große Stars in der britischen Musikszene, deren Zentrum bald nicht mehr Liverpool, sondern die Metropole London war. Ganz zuvorderst ist hier das andere Flagg-schiff des englischen Rocks der 60er Jahre zu nennen – die *Rolling Stones*. Diese beiden Bands stellten gewissermaßen die Keimzellen der späteren Musikrichtungen Progressive Rock und Hardrock dar: hier die „netten“ und durchaus geistvollen Beatles, dort die „pöbelhaften“ und proletarischen Rolling Stones. Zwischen diesen Polen bewegten sich unzählige weitere große und kleine britische Bands, wie etwa die Kinks, die Yardbirds und The Who. Das Zentrum der Entwicklung in der Rockmusik hatte sich von den USA nach England verlagert, und dort sollte auch der Progressive Rock geboren werden.

Das Folk Revival und der Folk-Rock

Rock'n'Roll war Musik für Teenager, nicht aber für progressiv eingestellte Studenten, Künstler und andere junge Intellektuelle. Diese ent-

¹⁷⁷Kneif 1982:287.

deckten – in den USA und in Großbritannien gleichermaßen – die *Folk-Musik* für sich. Bei Folk-Sängern wie Woody Guthrie oder Pete Seeger fanden sie, was sie bei Elvis Presley & Co. vergeblich suchten: authentische, unkommerzielle Musik mit anspruchsvollen, sozial relevanten Texten. Das *Folk-Revival* erfasste etwa ab 1958 den „links“ eingestellten Teil der Mittelschichtjugend¹⁷⁸. Überall entstanden Folk-Clubs und Folk-Festivals, von denen das 1959 gegründete *Newport Folk Festival* das bedeutendste war. Folk war „in“ und wurde selbst zum Mythos authentischer Erfahrungen¹⁷⁹.

Das Folk-Revival brachte wiederum zwei Richtungen hervor: eine konservative, die nur das gelten ließ, was vermeintlich oder tatsächlich „reine“ jahrhundertealte Volksüberlieferung war, und eine liberale, die künstlerischen Neuerungen gegenüber aufgeschlossen war. Diese letztere Richtung sollte sich für die Rockmusik insgesamt und auch für den Progressive Rock als fruchtbar erweisen. Der bedeutendste Star dieser Richtung war zweifellos Bob Dylan mit seinen kunstvoll gedichteten sozialkritischen Liedern (für die er, als erster und bis heute einziger Songschreiber überhaupt, 2016 den Nobelpreis für Literatur erhielt).

Mitte der 60er Jahre flaute der Folk-Boom ab. Vor allem die konservativ-traditionalistische Richtung geriet in die Krise. Aber aus dem liberalen Lager kamen bald – sicher unter dem Einfluss der Beatles und anderer britischer Bands – neue Impulse. Auf dem Newport Folk Festival 1965 trat Bob Dylan erstmals mit elektrischer Gitarre und Rock-Begleitband auf – was für konservative „Folkies“ natürlich „Verrat“ war, Dylan aber ein neues Publikum eröffnete. Andere Künstler wie die Byrds oder Simon & Garfunkel taten es ihm gleich: der *Folk-Rock* war geboren¹⁸⁰. Der Folk-Rock war ein Novum in der Geschichte der Rockmusik: erstmals gab es damit Rockmusik, die nicht nur von Liebe und anderen Teenager-Freuden und -Sorgen handelte, sondern von Themen, die intellektuelle Erwachsene umtrieben. Erstmals gab es Rockmusik mit *Kunst-*

178Robert Shelton in Dallas u.a. 1985:13.

179Zöllner 2000:132.

180Dave Laing in Dallas u.a. 1985:55.

anspruch und niveaувollen literarischen Texten, war der Beweis erbracht, dass Rock'n'Roll und künstlerisches Niveau einander nicht ausschlossen.

Kapitel 8: Die Entstehung des Progressive Rock

Die Suche nach einer anspruchsvollen zeitgenössischen populären Musik

Jede Generation hat ein Bedürfnis nach aktueller Musik, die hohen intellektuellen Ansprüchen gerecht wird, ohne sich dem Hörer zu verschließen. Lange Zeit wurde dieses Bedürfnis in der westlichen Welt von der abendländischen Kunstmusik (was man im Volksmund „Klassik“ nennt) befriedigt. Bis mindestens zum Jahr 1900 bestanden die Spielpläne der Opernhäuser und Konzertsäle überwiegend aus aktuellen Werken, auch wenn schon im 19. Jahrhundert häufig auch ältere Musik gespielt wurde.

Das änderte sich aber im 20. Jahrhundert mit dem Aufkommen der so genannten atonalen *Neuen Musik*. Diese blieb zunächst Sache einer radikalen Minderheit, während die meisten Komponisten einer eher tonalen, an die Tradition anknüpfenden Kompositionsweise treu blieben. Nach 1945 jedoch setzte sich die Atonalität auf breiter Front durch. Dazu trug sicher auch bei, dass diese Musik unter Hitler und Stalin verfolgt worden war. Was unter beiden großen totalitären Diktaturen verboten war, *musste* einfach gut sein. Tonale Musik galt fortan als „reaktionär“. Theodor W. Adorno, der nicht nur ein bedeutender Soziologe, sondern auch ein ernstzunehmender Musikwissenschaftler war, lieferte die Theorie dazu, wonach es einen „*Fortschritt im musikalischen Material*“ gäbe, der das Komponieren in älteren Stilen verbiete¹⁸¹. Nur in England wurde nach 1945 noch auf breiter Linie tonal komponiert, was für die Entstehung des Progressive Rock noch von Bedeutung sein würde.

Das Publikum sah das aber anders. Die meisten Musikinteressierten waren nicht bereit, sich auf Zwölftonreihen und andere sperrige Klanggebilde, wie die Avantgarde sie produzierte, einzulassen. „Abstrakte“ Musik, die Theorien statt Empfindungen verarbeitete, fand kaum Gegenliebe. Die Musiktheater und Philharmonien verlegten sich daher darauf,

¹⁸¹Adorno 1972.

fast nur noch Musik aufzuführen, die vor 1945 komponiert worden war – der klassische Musikbetrieb wurde musealisiert. *Neue* Musik, die sowohl fortschrittlich und anspruchsvoll als auch populär war, gab es kaum noch, oder wurde zumindest kaum noch wahrgenommen.

In diese Lücke stieß zunächst der *Modern Jazz*. Bis 1945 war Jazz kaum mehr als Tanz- und Unterhaltungsmusik; nun entstanden neue Formen des Jazz, die musikalisch mehr boten als bloße Unterhaltung, und mit einem Kunstanpruch auftraten. Künstler wie Charlie Parker oder Thelonius Monk füllten das Vakuum aus, das das Absterben der klassischen Musik hinterlassen hatte. Wer jung und intellektuell war (oder sich dafür hielt), hörte Modern Jazz.

Aber Mitte der 60er Jahre war es auch damit wieder vorbei. Der Modern Jazz trat in einen Manierismus ein, der *Free Jazz* wurde selbst sperrig und avantgardistisch und verlor viele Anhänger, während der Mainstream-Jazz nach Art der Klassik zu einer Repertoiremusik wurde, die von einem Fundus von älteren Kompositionen – den *Jazzstandards* – zehrte. Wieder war eine Situation entstanden, wie sie 20 Jahre zuvor bestanden hatte. Klassik und Jazz hatten ihr Limit erreicht und ihr Material erschöpft¹⁸². Der Komponist und Dirigent Leonard Bernstein charakterisierte diese Situation 1966 wie folgt:

„Es scheint mir, als wäre die Pop-Musik das einzige Gebiet, auf welchem es schamlose Vitalität, das Vergnügen am Einfall, das Gefühl frischer Luft gibt. Alles übrige erscheint plötzlich altmodisch: elektronische Musik, serielle Musik, aleatorische Musik – ihnen haftet bereits der muffige Geruch des Akademischen an. Selbst der Jazz scheint peinlich festgefahren zu sein. Und die tonale Musik ist herrenlos in Schlaf verfallen.“¹⁸³

Bernstein hat hier auch die Quelle benannt, aus der die neue Musik hervorgehen sollte: die „Pop“- bzw. Rockmusik.

182Martin 1996:237.

183Bernstein 1982:397, zitiert nach Hopfgärtner 2003:215.

Die kreative Explosion der späten 60er Jahre

Mitte der 60er Jahre wurden die Jugendlichen, die in den Jahren zuvor den Beatles und den Rolling Stones verfallen waren, allmählich erwachsen. Auch die Rockmusiker selbst wurden älter. Dies hatte zur Folge, dass die Rockmusik selbst „erwachsen“ wurde. Es begann eine fieberhafte Suche nach neuen musikalischen Ausdrucksformen, die man in der Rockmusik selbst suchte, denn Klassik und Jazz boten nur noch verstaubten Ernst und gepflegte Langeweile – zumindest hatten die jungen Erwachsenen der Zeit diesen Eindruck. Vor allem der Folk-Rock bot eine Perspektive, denn hier hatten sich Rockmusik und anspruchsvolle Texte miteinander verbunden.

Es entstand eine unübersehbare Fülle von neuen Musikstilen und Musikmoden, vor allem in England, das diesbezüglich eine Vorreiterrolle für andere Länder spielte. Es kam zu dem, was man die „Kambrische Explosion der Rockmusik“ nennen könnte: eine Vielzahl neuer Stilrichtungen wurde ausgeprägt wie nie zuvor und auch später nie wieder. Natürlich gab es auch weiterhin Unmengen von banaler, kommerzieller Popmusik für Teenager, aber eben auch ernsthafte Rockmusik, die sich an ein zwar junges, aber erwachsenes Publikum richtete. Dabei gab es zwei Hauptentwicklungslinien, zwischen denen sich die stilistische Vielfalt entwickelte. Auf der einen Seite Musik für „kernige“ Männer, aggressiv und maskulin – der *Hardrock*. Auf der anderen Seite Musik für ein kunstsinnes, intellektuelles Publikum, für die die Bezeichnungen *Art Rock* und *Progressive Rock* aufkamen. Man kann hier von zwei „Typen“ von Rockmusik sprechen: auf der einen Seite der „affektive“ Typ, der auf „den Bauch“ zielt, auf der anderen Seite der „kognitive“ Typ, der „den Kopf“ anspricht¹⁸⁴.

Im Keim waren diese beiden Hauptströmungen schon in den beiden größten englischen Bands der 60er Jahre angelegt: der Hardrock in den Rolling Stones, deren Musik einfach blieb, aber aggressiver wurde, und der Progressive Rock in den Beatles, deren Musik in der Mitte der 60er

¹⁸⁴Hartwich-Wiechell 1974:56.

Jahre mit den Alben *Rubber Soul* (1965), *Revolver* (1966) und *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) vielschichtiger, bunter und experimentierfreudiger wurde. Zwischen diesen Polen entfaltete sich die bunte Rockmusikwelt der späten 1960er Jahre.

Bei all dem erwies es sich als förderlich, dass die Musikindustrie, kaufkräftigen musikinteressierten Jugendlichen und jungen Erwachsenen zum Dank, boomte und bereit war, künstlerische Risiken einzugehen¹⁸⁵. Die Major-Labels nahmen viele junge Künstler unter Vertrag, und wer keinen Major-Deal bekam, hatte gute Chancen, bei einem der vielen Independent-Labels unterzukommen, die damals wie Pilze aus dem Boden schossen; auf den Boom der Independents reagierten die Majors wiederum mit einer offeneren Repertoirepolitik, denn man wollte sich die Butter nicht vom Brot nehmen lassen. Schallplatten gingen weg wie geschnitten Brot; es gab fast nichts, was sich nicht verkaufen ließ. Vor allem aber hatten die Plattenfirmen mehr Angst davor, die nächsten Beatles abzuweisen als davor, sich einen Flop in den Katalog zu setzen. Ein paar sich schlecht verkaufende Titel konnten sie verkraften; einen großen Trend zu verpassen, nicht.

Die Gegenkultur

Zur gleichen Zeit kam das Phänomen auf, das unter dem Namen „Gegenkultur“ (engl. *counterculture*) bekannt wurde. Es handelte sich um ein breites, von gebildeten jungen Menschen (zumeist Studenten) getragenes kulturelles Milieu, das zugleich Subkultur und politisch-kulturelle Bewegung war. Die Gegenkultur war in sich heterogen, und in jedem Land hatte sie ihren eigenen Charakter; die Unterschiede etwa zwischen den kalifornischen Hippies¹⁸⁶ und den westdeutschen Achtundsechzigern¹⁸⁷ waren beträchtlich.

Charakteristisch für alle Spielarten der Gegenkultur war aber eine Ab-

¹⁸⁵Stump 1997:19.

¹⁸⁶Mayr 2000; Miles 2004.

¹⁸⁷Klimke 2007.

lehnung bürgerlicher Normen und eine politisch-kulturell „fortschrittliche“, mehr oder weniger „linke“ (aber eher individualistische als kollektivistische) Gesinnung. Die traditionelle Linke hatte keinen eigenständigen Lebensstil gepflegt – auf Kongressen von Gewerkschaften und linken Parteien sah man die gleichen dunklen Anzüge und Krawatten wie im bürgerlichen Milieu, und auch die Begleitmusik dazu war konventionell gestrickt und klang eher nach Schützenfest als nach kulturellem Aufbruch. Viele Subkulturen waren hingegen unpolitisch. Politischer waren die künstlerischen und intellektuellen Avantgarden, vom Dadaismus und Surrealismus, die eine Reaktion auf den moralischen Bankrott des Abendlandes im Ersten Weltkrieg waren (eine Kultur, die eine solche Barbarei möglich gemacht hatte, musste einfach krank sein und schrie nach Erneuerung), bis zu Existentialismus, Bebop und Beat Poetry, die aber nur begrenzte Breitenwirkung zeitigten. In der Gegenkultur kamen Subkultur, politische Linke und Avantgarde zusammen. Man wollte die Gesellschaftsstrukturen auf allen Ebenen verändern, von den staatlichen Machtstrukturen bis hinab zu den Konventionen von Mode und Musik. Das Neue war das Radikale bis in die Musik hinein¹⁸⁸.

Es war aber eine *neue* Linke, die sich in ihrer postmaterialistischen Ausrichtung erheblich von der materialistisch ausgerichteten traditionellen Linken der Gewerkschaften und sozialdemokratischen Parteien unterschied. Es ging nicht mehr nur um einen höheren *Lebensstandard*, der sich in Mark und Pfennig (oder welcher Landeswährung auch immer) ausdrücken ließ, sondern um mehr *Lebensqualität*, was Werte wie Frieden, Spiritualität, Selbstbestimmung (auch in sexueller Hinsicht) und Umweltschutz einschloss, die für kein Geld der Welt zu kaufen waren, sondern eine grundlegende Änderung der Lebenshaltung erforderten. Sie war nicht mehr rational-materialistisch wie die „alte“ Linke von Sozialdemokratie bis Kommunismus, sondern bezog emotional-spirituelle Aspekte ganz wesentlich mit ein.

Der werdende Progressive Rock war ein Teil der Gegenkultur, lieferte

188Gäsche 2008:16.

„den Soundtrack zu den gegenkulturellen Erhebungen der späten 1960er“¹⁸⁹. Natürlich war Progressive Rock nicht die *einzig*e Gegenkulturmusik. Auch Folk- und Country-Rock und Blues standen hoch im Kurs, vor allem in den USA, und die Grenzen zwischen den verschiedenen Musikrichtungen waren nie scharf zu ziehen. Und selbstverständlich blühte der Protestsong zur akustischen Gitarre. Tatsächlich war Progressive Rock im heutigen Sinne beispielsweise auf dem Woodstock-Festival noch nicht vertreten. Anderswo, vor allem in der BR Deutschland und West-Berlin, blühte der radikal-plakative, musikalisch aber oftmals primitive *Politrock* (z. B. Floh de Cologne, Ton Steine Scherben, Lokomotive Kreuzberg), der zwar bisweilen als „progressiv“ titulierte wurde, aber mit Progressive Rock nichts zu tun hat. Eine große Rolle spielte fast überall der *Psychedelic Rock*, der Erfahrungen mit „bewusstseinsweiternden“ Drogen musikalisch nachzubilden versuchte¹⁹⁰ und den werdenden Progressive Rock stark beeinflusste bzw. (in seiner englischen Ausprägung) als seine unmittelbare Vorstufe gelten kann. Insgesamt war die Musikkultur der Hippies, „68er“ und anderer gegenkultureller Strömungen sehr bunt und vielfältig.

In verschiedenen Teilen der Welt entstanden auf diese Weise Rock-Avantgarden (sofern der Begriff „Avantgarde“ hier nicht fehlt am Platze ist), die den engen Rahmen des traditionellen Rocksongs zu sprengen suchten. Allein in den USA sind vier Zentren zu erkennen: San Francisco (Grateful Dead, Jefferson Airplane, beide 1965 gegründet)¹⁹¹, Los Angeles (The Doors, Frank Zappa), Detroit (The Stooges, MC5) und New York (The Velvet Underground, The Fugs). Sie unterschieden sich erheblich voneinander: während in den Gemütern der Musiker aus San Francisco anscheinend unablässig die Sonne schien, ging es schon im benachbarten Los Angeles deutlich düsterer zu, wurde in Detroit die Uruppe des Punk gebräut, und in New York, vor allem bei den Velvet Underground, herrschte rabenschwarze Finsternis. Dazu kamen die Rock-Avantgarden in England, West-Deutschland, Japan und anderen Län-

189Stump 1997:9.

190Siehe hierzu Hopfgärtner 2003.

191Gäsche 2008:31.

dern. Alle diese Rock-Avantgarden hatten bei allen Unterschieden und regionalen Besonderheiten zwei Dinge gemeinsam: psychoaktive Drogen spielten eine große Rolle; und die Sprengung des Songformats erfolgte durch Repetition beschränkter Materials und ausufernde Kollektivimprovisationen. Doch in England sollte sich dies bald ändern. Es traten Musiker auf, die Drogen entweder ganz verschmähten oder nur in Maßen konsumierten, und ihren langen Stücken eine komplexe, abwechslungsreiche *Struktur* verliehen. Der Progressive Rock trat ins Sein.

Proto-Progressive Rock

Wenn es ein Einzelereignis gibt, das als „Startschuss“ des Progressive Rock gelten kann, dann war es vielleicht die Gründungsparty der Underground-Zeitschrift *International Times* am 14. Oktober 1966 im Londoner Roundhouse (einem zum Veranstaltungszentrum umfunktionierten alten, um eine Drehscheibe herum gebauten, runden Lokomotivschuppen), auf der Pink Floyd und Soft Machine auftraten¹⁹². Natürlich hat nicht wirklich alles an diesem Abend angefangen; die Bands gab es zu diesem Zeitpunkt schon etwa ein Jahr, und von voll entwickeltem Progressive Rock kann bei beiden Bands zu dieser Zeit noch keine Rede sein. Pink Floyd waren 1965 aus einer Rhythm & Blues-Band hervorgegangen, die von Londoner Kunststudenten gegründet worden war und viele Namen getragen hatte (u. a. The Abdabs, The Tea Set und Sigma 6). Obwohl nach zwei Bluesmusikern benannt (Pink Abrahamson und Floyd Council), wandten sie sich bald dem Psychedelic Rock zu (vollzogen aber nie wirklich die Trennung vom Blues: selbst in Stücken wie „Shine on you crazy diamond“, die eindeutig dem Progressive Rock zuzurechnen sind, ist der Blues-Einfluss noch deutlich erkennbar). Soft Machine kamen aus Canterbury, waren vom modernen Jazz beeinflusst, und stellten die bedeutendste Band der dortigen Szene, auf die noch zu sprechen sein wird, dar.

In der Folgezeit wurden Pink Floyd zur Hausband des UFO-Clubs. Wei-

¹⁹²Stump 1997:27.

tere Bands, die man unter dem Etikett „Proto-Progressive Rock“ zusammenfassen kann, entstanden in den Jahren 1966 bis 1967: Procol Harum, The Moody Blues, The Nice und andere¹⁹³. Auch die weiter oben schon erwähnten späten Alben der Beatles, etwa ab 1966, wiesen bereits teilweise Merkmale des Progressive Rock auf. *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) wird oft als eines der ersten Konzeptalben der Rockgeschichte angesehen (so genau lässt es sich nicht sagen, weil der Begriff „Konzeptalbum“ unscharf ist: es gibt viele Alben, die mehr oder weniger unter einem Motto stehen, ohne ein zusammenhängendes Werk darzustellen; ein mindestens ebenso guter Kandidat für das „erste Konzeptalbum“ ist *Days of Future Passed* (ebenfalls 1967) von den Moody Blues). Aber die Beatles gingen den von ihnen eröffneten Weg nicht wirklich weiter: sie wurden nie eine Progressive-Rock-Band, und auch nach ihrer Auflösung 1970 machte keiner der Ex-Beatles Progressive Rock. Es oblag einer neuen Generation von Musikern, den Weg weiter zu gehen und die klassische Ära des Progressive Rock einzuläuten.

Warum gerade England?

Warum entwickelte sich der Progressive Rock ausgerechnet in England? Warum kam er als erste der Rock-Avantgarden der späten 60er Jahre aus eigener Kraft über das Stadium des In-die-Länge-Dehnens von Rock-songs mittels Wiederholungen und Kollektivimprovisationen hinaus und brachte *strukturierte* lange Stücke mit abwechslungsreicher Dramaturgie hervor? Das hat sicher mehr als einen Grund. Zum einen natürlich ist England dasjenige Land, in dem die Rockmusik erwachsen geworden ist. Es war in England, wo die Beatles, die Rolling Stones und andere Bands den – in den USA damals praktisch ausgestorbenen – Rock'n'Roll aufgriffen und zu dem gemacht hatten, was wir heute Rockmusik nennen: eine authentische, von den Musikern selbst verfasste, handgemachte Musik, die im Rock'n'Roll wurzelt. Auch der US-amerikanische Folkrock wäre ohne die „British Invasion“ undenkbar gewesen. Währenddessen regierte in den USA der kommerzielle Brill Building Pop, und die Länder

193Stump 1997:43ff.

des europäischen Festlands wurden von den jeweiligen nationalen Schlagerindustrien beherrscht. Sowohl in Nordamerika als auch in Kontinentaleuropa war Mitte der 60er Jahre Rockmusik Importware *made in England*. Der Geist des Rock konnte sich so in England eher etablieren und „erwachsen“ werden als anderswo.

Der zweite Grund ist, dass sich in England – und *nur* in England – schon früh die Naturromantik des 19. Jahrhunderts mit sozial fortschrittlichem Gedankengut verbunden hatte. Dagegen war auf dem Festland, insbesondere in Deutschland, die Romantik eine Verbindung mit reaktionär-nationalistischem Gedankengut eingegangen, und die politische Linke als Reaktion darauf antiromantisch, materialistisch und technokratisch eingestellt. Die Schornsteine sollten nach Auffassung der kontinentaleuropäischen Linken „dem Volk“ gehören – aber weiter rauchen wie zuvor. Viele Romantiker neigten dazu, die vorindustrielle Feudalgesellschaft zu einer harmonischen Idealgesellschaft zu verklären, in der „jeder wusste, wo er hingehörte“. Auch in den USA, die (nach europäischen Maßstäben) nie eine starke politische Linke hatten, stand die Romantik eher rechts, verband sich mit dem Cowboy-Ideal des „small government“, des unumschränkten Eigentumsrechts und des persönlichen Waffenbesitzes. Es war England, wo im späten 19. Jahrhundert Vorläufer der „grünen“ Bewegung, etwa in Gestalt der Gartenstadtbewegung, aufkamen. Die „green language“, die sich in den Texten klassischer Progressive-Rock-Bands, insbesondere von Yes, wiederfindet, war ein ursprünglich englisches Phänomen¹⁹⁴. Zwar fasste vieles davon Ende der 60er Jahre auch auf dem Festland und jenseits des Atlantiks Fuß – wobei der Progressive Rock vielleicht als Katalysator gewirkt hat – aber die Wiege der „grünen“ Bewegung mit ihrer Verbindung von ökologischer und sozialer Sensibilität und damit der Geisteshaltung des Progressive Rock stand in England.

Drittens hatte die Entwicklung der bürgerlichen Kunstmusik in England einen anderen Verlauf genommen als auf dem europäischen Festland

194Martin 1996:56f.

und in Nordamerika¹⁹⁵. Sie war nie in dem gleichen Maße wie im Rest der westlichen Welt vom „Zwölftonfieber“ befallen worden (was vielleicht damit zusammenhing, dass dieses Land nie in der gleichen Härte wie die Nationen des Festlandes den Totalitarismus am eigenen Leib erfahren musste); englische Komponisten wie Benjamin Britten und Michael Tippett bedienten sich weiterhin einer zugänglichen, nur zurückhaltend modernisierten musikalischen Sprache. Es gab also in England eine lebendige, populäre „klassische“ Musiktradition, an die die Progressive-Rock-Musiker anknüpfen konnten, während anderswo ein steriler, blutleerer Akademismus vorherrschte, der wenig Quellen für Inspiration bot. Die Engländer konnten so leichter als ihre Kollegen in anderen Ländern in die „Trickkiste“ der „klassischen“ Musik greifen, um Großformen aufzubauen, ohne antiquiert zu wirken.

Vor allem die *anglikanische Kirchenmusik* bildete einen bedeutenden prägenden Faktor für die jungen Progressive-Rock-Musiker. Viele von ihnen hatten in Kirchenchören gesungen oder in anderer Weise am kirchlichen Musikleben teilgenommen. Insbesondere die englischen Keyboarder waren nicht selten an der Kirchenorgel geschult. Unter diesen Umständen nimmt es wenig Wunder, dass sich im frühen englischen Progressive Rock vieles wiederfindet, was sich auf die Tradition der anglikanischen Kirchenmusik zurückführen lässt.

Schließlich scheint es einen Zusammenhang zwischen der *historischen Schuld*, die ein Land mit sich herumschleppte, und der Radikalität der dort entstandenen gegenkulturellen Musik gegeben zu haben. In allen westlichen Demokratien gab es einen mehr oder weniger großen Widerspruch zwischen der liberalen Verfassungsnorm und der durch Klassen- und Rassenkonflikte, rigide Moralvorstellungen, Umweltzerstörung und mangelnde Vergangenheitsbewältigung geprägten gesellschaftlichen Wirklichkeit, der sich in den Protesten der Gegenkultur entlud. Es ist wahrscheinlich kein Zufall, dass in den beiden Ländern, die die größte historische Last trugen, nämlich Deutschland und Japan, die radikalste gegenkulturelle Musik entstand. Den Gegenpol hierzu bildete Großbri-

195Ross 2009:588ff.

tannien, ein Land, das zwar am Erbe des Kolonialismus zu tragen, aber im Zweiten Weltkrieg eine überwiegend positive, auch von der Gegenkultur kaum hinterfragte Rolle gespielt hatte – und es war genau dasjenige Land, in dem die gegenkulturelle Musik am wenigsten radikal war und am stärksten an die bürgerliche und kirchliche Musiktradition anknüpfte. Die meisten anderen Länder, wie etwa die USA (die im Zweiten Weltkrieg ebenfalls eine heroische Rolle gespielt hatten, aber den Makel trugen, als erstes – und bislang einziges – Land im Krieg Atombomben eingesetzt zu haben, und wo Rassenkonflikte und der Vietnamkrieg ganz aktuell im Widerspruch zum Freiheitsbekenntnis der Verfassung standen), Frankreich (das 1940 fast kampflos der deutschen Aggression erlegen war und fortan bis zur Befreiung 1944 unter einem einheimischen faschistischen Regime von Hitlers Gnaden gestanden hatte) oder Italien (das Mutterland des Faschismus, der dort aber nie so völker-mörderische Ausmaße angenommen hatte wie in Deutschland) standen auch was die gegenkulturelle Musik betrifft zwischen diesen Polen.

Kapitel 9: Die klassische Ära

Die „Big Six“ und andere klassische englische Bands

Ende der 60er Jahre verfestigte sich der Progressive-Rock-Stil. Dabei waren es weniger die Bands der Entstehungsphase, die den *klassischen Progressive Rock* trugen, sondern überwiegend neue Gründungen, oder solche, die vom Folk- oder Blues-Rock oder anderen Stilrichtungen zum Progressive Rock kamen. Wie so oft waren es auch im Progressive Rock nicht die Pioniere, die den Lorbeer heim trugen, sondern diejenigen, die die Leistungen der Pioniere zur Reife weiter entwickelten. Von den bedeutenden Proto-Progressive-Rock-Bands blieben nur Pink Floyd und die The-Nice-Nachfolger Emerson, Lake & Palmer in der klassischen Ära von Bedeutung.

Unter den „*Big Six*“ versteht man die sechs erfolgreichsten klassischen Progressive-Rock-Bands aus England: Yes; Genesis; Emerson, Lake & Palmer; King Crimson; Pink Floyd; und Jethro Tull. Oft werden die ersten vier der oben Genannten als „*Big Four*“ bezeichnet. Bisweilen wird auch die Zugehörigkeit von Pink Floyd zum klassischen Progressive Rock bezweifelt¹⁹⁶, doch gibt es keinen guten Grund, zumindest die Pink Floyd der Phase von 1970 (*Atom Heart Mother*) bis 1979 (*The Wall*) auszuschließen (davor waren sie eine Psychedelic-Rock- bzw. eine Proto-Progressive-Rock-Band, siehe oben). Sie waren sicher nicht so virtuos wie beispielsweise King Crimson, aber sie brachten dennoch Musik hervor, die, wenngleich stärker dem Blues verhaftet als die Musik anderer klassischer Progressive-Rock-Bands, alle wesentlichen Merkmale des klassischen Progressive Rock aufweist. Ganz zu schweigen davon, dass sie diejenige Progressive-Rock-Band waren, die den größten Publikums-erfolg erzielte – daran kann nun niemand zweifeln.

196Z. B. Martin 1997:102.

Daneben gab es natürlich noch viele weitere Bands, unter anderem Van der Graaf Generator, Curved Air, Camel, Gentle Giant sowie etliche, deren Namen heute kaum jemand mehr kennt.

Von diesen Bands stellen Yes vielleicht die „archetypischste“ Progressive-Rock-Band dar. Die musikalisch Avanciertesten der Big Six waren aber King Crimson; Emerson, Lake & Palmer können als Ausbund der dem Progressive Rock gern zum Vorwurf gemachten musikalischen Gigantomanie mit ausgiebigen Klassikanleihen gelten. Jethro Tull punktet mit der Exzentrizität ihres Sängers und Flötisten Ian Anderson (nicht verwandt und nicht zu verwechseln mit dem Yes-Sänger Jon Anderson!) und machten aus ihrer Folk- und Blues-Herkunft keinen Hehl, Genesis würzten ihre Musik mit einer gehörigen Prise typisch englischen Humors, während Pink Floyd die größte Lightshow hatten, Stadien füllten und die meisten Platten verkauften.

Zugleich löste sich der Progressive Rock aber auch zunehmend von seinen gegenkulturellen Ursprüngen¹⁹⁷. Dies erlaubte es ihm jedoch, zu überleben, denn in den frühen 1970er Jahren fiel die Gegenkultur, die weit davon entfernt blieb, die erhofften gesellschaftlichen Veränderungen zu bewirken, wie ein misslungenes Soufflé in sich zusammen (freilich nicht ohne progressive politische Bewegungen, wie die Friedens- und die Umweltbewegung, aber auch diverse esoterische Strömungen und Sekten mit Nachwuchs zu versorgen), und viele Erscheinungsformen der Gegenkultur traten von der Weltbühne ab. Auch geriet der große technische Aufwand der Progressive-Rock-Bands (Synthesizer und andere elektronische und elektrische Instrumente, opulente Bühnenshows mit Lichteffekten) zunehmend in einen Gegensatz zu der anti-technologischen Haltung großer Teile der Hippiebewegung¹⁹⁸. Progressive Rock war keine „Hippiemusik“ mehr, sondern sprach ein breiteres, weit über die Kreise der Gegenkultur hinausgehendes Publikum an, verbunden mit dem Anspruch, die „klassische Musik der Zukunft“ zu sein.

197Stump 1997:49.

198Stump 1997:62.

Bei allem progressiven Anspruch war Progressive Rock im Wesentlichen eine Domäne „weißer“ Männer¹⁹⁹. Weibliche Bandmitglieder wie Sonja Kristina (Curved Air) waren die Ausnahme. Manche Progressive-Rock-Songs kultivierten Männerfantasien. Auch „farbige“ Progressive-Rock-Musiker waren rar. Die von Afroamerikanern betriebene Motown-Hitfabrik war vielen der musikalische „Feind“²⁰⁰, wenn auch zumindest angeblich nicht aus rassistischen Gründen, sondern aufgrund der empfundenen Kommerzialität der Motown-Erzeugnisse.

Anfangs aber hieß es: viele Gigs (vor allem im Milieu der Universitäten und Kunsthochschulen), wenig Geld²⁰¹. Doch bessere Zeiten kamen bald. 1969 wurden erstmals mehr Alben als Singles verkauft, und Progressive-Rock-Bands hatten gute Aussichten auf Plattenverträge. Independent-Labels konkurrierten mit „progressiven“ Sublabels der Majors um die Bands²⁰². Eines der ersten erfolgreichen Progressive-Rock-Labels war Charisma Records, 1967 von Tony Stratton-Smith gegründet, bei dem unter anderem Genesis und Van der Graaf Generator unter Vertrag standen. Pink Floyd wurden zum Zugpferd des EMI-Sublabels Harvest.

Eins ist aber sicher: die Progressive-Rock-Musiker verstanden ihre Musik als *Kunst*. Ausgedehnte Suiten und Konzeptalben waren die Regel. Vom Anfang des klassischen Progressive Rock an gab es Versuche, Brücken zwischen Rock und Klassik zu schlagen²⁰³ (was der Hauptgrund für die Benennung als „Symphonic Rock“ war). Manche Progressive-Rock-Musiker hatten eine klassische Musikausbildung absolviert; viele adaptierten Stücke der Kunstmusik oder versuchten es zumindest. Ende der 1960er Jahre entstanden zwei große Kompositionen für Rockband und Orchester: die *Five Bridges Suite* von Keith Emerson (damals noch The Nice) und das *Concerto for Group and Orchestra* von Jon Lord (Deep Purple). Weitere derartige Werke folgten; die meisten sind heute weitgehend vergessen. Grundsätzlich erwies sich das Zusammenspiel von

199Stump 1997:133ff.

200Stump 1997:136.

201Siehe hierzu Stump 1997:71f.

202Siehe hierzu Stump 1997:76f.

203Siehe hierzu Stump 1997:85ff.

Rockband und Sinfonieorchester als problematisch, und diese Art von Musik wurde weder von der Klassik- noch von der Rockkritik gut aufgenommen. Die Rockmusikzeitschrift *Rolling Stone* verglich sie etwa mit einer „Kreuzung aus Säbelzahniger und Hengst“²⁰⁴; die Klassik-Rezensenten in den Feuilletons ignorierten sie völlig.

Zum Kunstanspruch gehörte auch die Gestaltung der Albumcovers²⁰⁵. Die bekanntesten Cover-Künstler des klassischen Progressive Rock sind zweifellos Roger Dean (der unter anderem für Yes arbeitete) und das Team Hipgnosis (Storm Thorgerson und Aubrey Powell, die gemeinsam etwa das optische Erscheinungsbild der LPs von Pink Floyd prägten). Die bis dahin üblichen Portraits der Musiker verschwanden zunehmend von den Schallplattenhüllen.

Und es funktionierte. Progressive Rock verkaufte sich gut. Nicht nur in Großbritannien, sondern auch auf dem europäischen Festland (insbesondere das ansonsten nicht übermäßig rock-affine Italien – das mit seinen *Cantautori* dem angelsächsischen Rock ein Eigengewächs entgegenzusetzen hatte – erwies sich als fruchtbarer Boden) und in den USA und Kanada, sowie in Japan und anderswo. Es waren aber nur relativ wenige Bands – im Wesentlichen die „Big Six“ – die groß herauskamen. Viele andere Gruppen blieben Provinzgrößen oder Geheimtipps, was nicht immer daran lag, dass sie musikalisch weniger zu bieten hatten.

Aber alles der Reihe nach²⁰⁶. Am 10. Oktober 1969 erschien das Debütalbum von King Crimson, *In the Court of the Crimson King*, das als erstes Album des klassischen Progressive Rock gilt. Hier sind alle Merkmale des klassischen Progressive Rock vereint, wenngleich die Stimmung – wie überhaupt bei King Crimson – eher düster ist und sich sehr von den lichtdurchfluteten Welten etwa von Yes unterscheidet. *In the Court* entführt den Hörer in eine Phantasiewelt, in der Mittelalter und Science Fiction aufeinandertreffen. Das Eröffnungstück „21st Century Schizoid Man“ thematisiert die psychologischen Probleme einer nahen Zukunft,

204Stump 1997:86.

205Stump 1997:93ff.

206Zur Chronologie des klassischen Progressive Rock siehe Martin 1998:150-246.

während der Titelsong am Ende des Albums die Vorstellung von einem mittelalterlichen Königshof suggeriert – allerdings surrealistisch verfremdet.

Auch andere klassische Progressive-Rock-Bands traten 1969 in Erscheinung. In diesem Jahr erschienen die Debütalben von Genesis (*From Genesis To Revelation*) und Yes; Pink Floyd legten das Doppelalbum *Ummagumma* vor, das aus einer LP mit Live-Aufnahmen bereits veröffentlichter Stücke und einer LP mit experimentellen Werken der einzelnen Bandmitglieder besteht. Auf diesen Alben beginnen sich die „klassischen“ Stile dieser Bands jedoch erst abzuzeichnen; so richtig im klassischen Progressive Rock kamen sie erst 1970 an. Jethro Tull, die schon 1968 ihr eher bluesorientiertes, aber teilweise schon dem Progressive Rock zuzurechnendes Debütalbum *This Was* veröffentlicht hatten, brachten ihr zweites Album *Stand Up* heraus, das Elemente der Folk Music mit dem im Entstehen begriffenen klassischen Progressive Rock verbindet. Es enthält auch die berühmte „Bourée“, eine Adaption einer Komposition von Johann Sebastian Bach, die zu den bekanntesten und beliebtesten Stücken von Jethro Tull zählt.

Das Jahr 1970 ist durch eine Reihe bedeutender Veröffentlichungen geprägt. Pink Floyd (*Atom Heart Mother*), Yes (*Time and a Word*), Genesis (*Trespass*), Jethro Tull (*Benefit*) und viele andere Gruppen etablierten sich endgültig als klassische Progressive-Rock-Bands. Keith Emerson (ex-The Nice), Greg Lake (ex-King Crimson) und Carl Palmer (ex-Atomic Rooster) gründeten die nach ihren Nachnamen benannte Supergroup und veröffentlichten ihr Debutalbum, schlicht *Emerson, Lake & Palmer* betitelt. Auch King Crimson waren fleißig, mit den Alben *In the Wake of Poseidon* und *Lizard*. Damit waren die „Big Six“ komplett. Darüber hinaus traten weitere Bands in Erscheinung. Curved Air, benannt nach dem Stück *A Rainbow in Curved Air* des Minimalisten Terry Riley, veröffentlichten ihr Debutalbum *Air Conditioning*. Van der Graaf Generator ließen ihrem 1969er Debüt *The Aerosol Grey Machine* die Alben *The Least We Can Do Is Wave to Each Other* und *H to He, Who Am the Only One* folgen. Ebenfalls im Jahr 1970 erschien ferner das selbstbetitelte

Debütalbum von Gentle Giant.

Jede dieser Gruppen hatte ihren eigenen unverwechselbaren Sound. Yes hoben sich unter anderem durch die hohe Stimme ihres Sängers Jon Anderson (wie überhaupt durch ein sehr helles Klangbild) heraus; sein Namensvetter Ian Anderson prägte das Klangbild von Jethro Tull mit seiner Querflöte. Bei Curved Air kann vor allem die im Progressive Rock seltene weibliche Gesangsstimme von Sonja Kristina als Alleinstellungsmerkmal gelten, und was wären Emerson, Lake & Palmer ohne die ausgiebigen Klassikanleihen und die Exzesse von Keith Emerson an Hammondorgel und Moog-Synthesizer?

1971 ging es mit unverminderter Kraft weiter. Yes brachten *The Yes Album* und *Fragile* heraus (letzteres erstmals mit einem Cover von Roger Dean, das den Beginn einer phantastischen Geschichte – das Zerschlagen eines Planeten und die Flucht seiner Bewohner – illustriert, die sich in den Covers der folgenden Alben fortsetzte und später (1975) zum Thema von Jon Andersons Soloalbum *Olias of Sunhallow* werden sollte). Pink Floyd veröffentlichten das Album *Meddle*, ähnlich dem Vorgänger ein typischer Vertreter des im klassischen Progressive Rock häufigen Albumtyps, bei dem ein langes Stück (in diesem Fall „Echoes“) eine ganze Plattenseite ausfüllt, während die andere Seite mehrere kürzere Stücke enthält. Jethro Tull legten das Album *Aqualung* vor, das die Unfähigkeit organisierter Religionen, eine Verbindung zwischen Mensch und Gott herzustellen, thematisiert. Die Beiträge von Emerson, Lake & Palmer zum Jahrgang 1971 sind die Alben *Tarkus* und *Pictures at an Exhibition*. Das siebenteilige, die ganze A-Seite ausfüllende Titelstück von *Tarkus* handelt vom Kampf einer (auf dem Albumcover dargestellten) Maschinenkreatur (halb Panzer, halb Gürteltier), die zunächst sechs andere Monster besiegt, um vom siebten, dem „Manticore“, bezwungen zu werden²⁰⁷. Die Live-Einspielung *Pictures at an Exhibition*, setzt sich aus Teilen der berühmten Programmmusik *Bilder einer Ausstellung* von Modest Mussorgski sowie eigenem Material und einer Adaption eines Teils der Ballettmusik *Der Nussknacker* von Pjotr Tschaikowski zusammen. Auch

²⁰⁷Siehe die Analyse in Macan 1997:87-95.

King Crimson waren mit einem neuen Album, *Islands*, am Markt präsent. Genesis boten das surreale, die Sitten der englischen Oberschicht karikierende *Nursery Cryme* auf; Gentle Giant veröffentlichten ihr zweites Album *Acquiring the Taste*, und von Van der Graaf Generator kam das berühmte *Pawn Hearts* (mit der die B-Seite füllenden Suite „A Plague of Lighthouse Keepers“) in den Handel.

Auch 1972 war ein gutes Jahr für den englischen klassischen Progressive Rock. Genesis lieferten das Album *Foxtrot* ab, das die surrealistische Kritik an der englischen großbürgerlichen Gesellschaft des Vorgängers *Nursery Cryme* fortsetzte, mit dem die ganze B-Seite einnehmenden Stück „Supper’s Ready“ die wohl größte Glanzleistung der Band beinhaltete, und der Gruppe den Durchbruch brachte. Auch Jethro Tull (*Thick as a Brick*; das als Parodie auf Konzeptalben angelegte Album ist selbst ein meisterhaftes Konzeptalbum) und Emerson, Lake & Palmer (*Trilogy*) brachten neues Futter für den Plattenspieler. Das wohl beste Album des Jahres war aber *Close to the Edge* von Yes. Dieses Album ist nicht nur das beste Album dieser Band und das beste des Jahres, sondern vielleicht das gelungenste Werk des Progressive Rock überhaupt. Die visionäre Kraft der Band nimmt auch ein halbes Jahrhundert später noch gefangen. Das Album besteht aus drei Stücken: dem Titelstück „Close to the Edge“, das die ganze A-Seite ausfüllt, und den Stücken „And You and I“ und „Siberian Khatru“, beide um die 10 Minuten lang, auf der B-Seite. Hier ist alles, was zum klassischen Progressive Rock gehört, in Bestform präsent. Vielleicht ist *Close to the Edge* nicht nur das beste Album in der Geschichte des Progressive Rock, sondern eines der größten musikalischen Meisterwerke der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts überhaupt. Pink Floyd lieferten mit dem Album *Obscured by Clouds* den Soundtrack zu dem Film *La Vallée* von Barbet Schroeder; King Crimson legten hingegen eine kreative Pause ein – um dann im nächsten Jahr mit umso großartigeren Werken auffahren zu können.

1973 war die Gegenkultur endgültig Geschichte. Aber der klassische Progressive Rock stand in voller Blüte, und die großen Bands langten in die Vollen. Es entstand eine Reihe großer Konzeptalben, nicht immer die

besten Werke der jeweiligen Gruppen, aber oft die ambitioniertesten und zum Teil die kommerziell erfolgreichsten²⁰⁸. Pink Floyd eröffneten den Reigen mit *The Dark Side of the Moon*, das den Wahnsinn der modernen Welt zum Thema hatte und rasch zu einem Abzeichen kultureller Teilhabe wurde. Es gehörte einfach zu einem modernen Lebensstil dazu. Bis heute ist es eines der meistverkauften Alben der Rockgeschichte, und sein prägnantes Cover (von Hipgnosis natürlich) mit dem Prisma, das einen weißen Lichtstrahl in Spektralfarben bricht, ist eine Ikone der 70er Jahre. Auch bewies es, dass ein Superhit („Money“) auch im 7/4-Takt stehen konnte.

Das größte Werk des Jahres war aber *Tales from Topographic Oceans* von Yes. Nicht unbedingt das *beste* Album dieser Band – *Close to the Edge* (1972) gilt als das feinere Werk – aber das *am größten angelegte*. Das Doppelalbum, inspiriert von einer Fußnote(!)²⁰⁹ in dem Buch *Autobiography of a Yogi* von Paramahansa Yogananda, besteht aus vier Sätzen, von denen jeder eine ganze Plattenseite ausfüllt. Die Texte von Jon Anderson sind so undurchdringlich, dass viele meinen, sie hätten gar keinen Sinn. Sie haben aber vielleicht nur nicht tief genug gegraben.

Emerson, Lake & Palmer waren 1973 mit *Brain Salad Surgery* im Rennen; Genesis machten ihre Feine-Englische-Gesellschaft-Trilogie mit *Selling England by the Pound* komplett; Jethro Tull ließen *A Passion Play* vom Stapel; und King Crimson beendeten ihre kreative Pause mit dem Album *Larks Tongues in Aspic*. Damit hatten alle sechs der „Big Six“ neuen „Stoff“ zu bieten. Und nicht nur die! Auch viele andere Gruppen kamen mit neuen Langspielplatten. Das bemerkenswerteste und kommerziell erfolgreichste dieser Alben dürfte wohl das vom Minimalismus beeinflusste Werk *Tubular Bells* des jungen Multiinstrumentalisten Mike Oldfield sein. Auch Gentle Giant legten mit *Octopus* einen Klassiker vor, und die 1971 gegründeten Camel gingen mit ihrem Debüt *Camel* an den Start.

208Stump 1997:157ff.

209Die besagte Fußnote erläutert die vier Gattungen des hinduistischen Kanons, denen die vier Sätze des Albums entsprechen.

1974 kamen ebenfalls einige gute Alben auf dem Markt, auch wenn die Kurve allmählich abwärts ging. Genesis brachten in diesem Jahr ihr größtes Werk heraus: das Konzept-Doppelalbum *The Lamb Lies Down on Broadway*, eine surreale Traumreise eines jungen Mannes im zeitgenössischen New York. King Crimson waren mit zwei Alben dran: *Starless and Bible Black* und *Red*, wobei sie wieder einmal zeigten, dass sie die musikalisch Avanciertesten (aber auch am wenigsten eingängigen) der „Big Six“ waren. Danach löste Robert Fripp die Band auf, um zu verhindern, dass sie sich zu einem musikalischen Dinosaurier entwickelte. Yes gingen mit dem Album *Relayer* und dem neuen Keyboarder Patrick Moraz an den Start, der den flamboyanten Rick Wakeman ersetzt hatte und dem neuen Album eine jazzigere Note gab.

1975 war das Ende der klassischen Ära bereits abzusehen. King Crimson gab es nicht mehr, und Peter Gabriel verließ Genesis; auch von anderen Bands kam nicht mehr viel, auch wenn Pink Floyd mit *Wish You Were Here* einen würdigen Nachfolger für *The Dark Side of the Moon* herausbrachten. Disco-Sound und Mainstream-Stadion-Rock liefen dem Progressive Rock hinsichtlich der Verkaufszahlen den Rang ab, und in den Kellern New Yorks reifte der Punk heran, der bald das Progressive-Rock-Mutterland England überrollen sollte.

Die Canterbury-Szene und der frühe Avantgarde-Rock

Um 1970 trennte sich eine zweite Hauptströmung vom klassischen Progressive Rock. Während der klassische Progressive Rock da weitermachte, wo die Beatles aufgehört hatten, und eine eingängige Musik mit Anknüpfungen an die Klassik pflegte, blieb der *andere* Progressive Rock dem Experiment und den Underground-Wurzeln treu²¹⁰. Diese Musik war sowohl in musikalischer als auch in politisch-kultureller Hinsicht „progressiver“ als der klassische Progressive Rock, aber auch zu „schwierig“, um ein breites Publikum anzuziehen und große Stars her-

210Stump 1997:82.

vorzubringen. Zentren dieser Musik waren der Londoner Stadtteil Notting Hill und insbesondere die südostenglische Stadt Canterbury. Notting Hill brachte unter anderem Quintessence und Hawkwind hervor. Die Canterbury-Szene wurzelte in den Wilde Flowers, aus denen Soft Machine und Caravan hervorgingen, die Flaggschiffe des Canterbury-Sounds. Als weitere Bands dieses Genres, die in vielfältiger Weise mit Soft Machine und Caravan verflochten waren, sind vor allem Hatfield and the North, Egg und Gong zu erwähnen.

Aus den Canterbury- und Notting-Hill-Szenen gingen einige Avantgarde-Rock-Bands hervor, von denen die 1968 gegründeten Henry Cow die bekannteste darstellen. Schon der Name der Band wies den Weg, denn er leitete sich möglicherweise vom Namen des Avantgarde-Komponisten Henry Cowell (1897-1965) ab, der vor allem für seine Experimente mit Ton-Clustern bekannt war. Diese Herkunft des Namens wurde freilich von den Bandmitgliedern bestritten. Die Musik der Band war stark vom Jazz und der kunstmusikalischen Avantgarde beeinflusst und sperrte sich gegen beiläufiges Hören. Dabei kam der Humor nicht zu kurz. Die Band dekorierte bei ihren Auftritten die Bühne zu einem Wohnzimmer mit Sesseln und Stehlampen um, und wer sein (1973 veröffentlichtes) Debütalbum *Legend* nennt und dann das Cover mit der Abbildung einer banalen Socke ziert, muss einfach den Schalk im Nacken führen.

Internationaler Progressive Rock der 70er Jahre

Progressive-Rock-Gruppen formierten sich nicht nur in Großbritannien. Zwar waren die Engländer führend, und kein anderes Land brachte solche Superstars wie Yes oder Pink Floyd hervor, doch entstanden schon Ende der 60er Jahre Progressive-Rock-Szenen in den meisten Ländern Westeuropas, in Nordamerika, Japan, Australien und – den dortigen widrigen politischen und wirtschaftlichen Bedingungen zum Trotz – sogar in Osteuropa und Lateinamerika. Es dürfte kaum verwundern, dass sich die Entwicklung in den meisten Ländern gegenüber Großbritannien verzögerte, sowohl was den Aufstieg als auch was den Niedergang des klassischen Progressive Rock betrifft. In vielen Ländern erreichte der Progres-

sive Rock erst in den späten 70er Jahren seinen Zenit, als in England der Verfall bereits eingesetzt hatte.

Nordamerika

In *Nordamerika* hatte sich die Musik der Gegenkultur zunächst in eine andere Richtung entwickelt als in England. Hier dominierten Blues, Folk-Rock und Country-Rock sowie darauf fußender Psychedelic Rock (z. B. Grateful Dead) die Szene. Daneben gab es eine amerikanische Rock-Avantgarde, deren bekannteste Vertreter Frank Zappa, Captain Beefheart und The Velvet Underground waren, die sich aber musikalisch und vor allem in ihrer Grundhaltung krass vom britischen Progressive Rock unterschied, und die Grundsteine für den Arthouse Rock legte. Die Nachfrage nach Progressive Rock, die in den USA und Kanada ohnehin geringer war als in Großbritannien, wurde von den britischen Bands befriedigt, die hier nicht mit einer Sprachbarriere zu kämpfen hatten – und gern in den USA spielten, wo sie weniger Steuern zu zahlen hatten als in ihrer Heimat.

Dennoch formierten sich in den frühen 70er Jahren in Nordamerika einige Bands, die den Progressive Rock aufgriffen und ihm eine „amerikanische“ Note verpassten. Die meisten freilich kamen nicht über den Status von Geheimtipps hinaus.

Die erfolgreichste Gruppe waren die 1970 gegründeten Kansas, die ab 1973 in der „klassischen“ Besetzung spielten. 1972 formierte sich die Gruppe Styx, die noch in demselben Jahr ihr Debüt herausbrachte, mit einer Fassung der *Fanfare for the Common Man* von Aaron Copeland. 1973 folgten das zweite Album *Styx II*, das eine Bearbeitung einer Bach-Fuge enthält, und das dritte Album *The Serpent is Rising*.

1974 veröffentlichte das (schon 1968 gegründete) kanadische Trio Rush sein erstes Album, das freilich noch kaum als Progressive Rock gelten kann, sondern eher dem Hardrock in der Tradition von Led Zeppelin zuzurechnen ist. Doch sollten Rush später zu einer tragenden Säule des nordamerikanischen Progressive Rock werden, ohne die die Entwicklung

des Progressive Metal in den 80er Jahren unvorstellbar gewesen wäre. Auch Kansas legten in diesem Jahr ihr Debüt vor, während Styx ihr viertes Album *Men of Miracles* veröffentlichten. Das folgende Jahr sah die Veröffentlichung je zweier Alben von Rush (*Fly by Night*, *Careless of Steel*) und Kansas (*Song for America* und *Masque*) sowie eines Albums von Styx (*Equinox*). Mit dem Album *2112* feierten 1976 Rush ihre endgültige Ankunft im Progressive Rock; des weiteren erschienen in diesem Jahr das vierte Album von Kansas, *Leftoverture*, mit der Hitsingle „Carry on, Wayward Son“ und das sechste Styx-Album, *Crystal Ball*.

Im Jahr 1977 wurde in Kanada eine Band gegründet, die bald zu einer bedeutenden Größe im nordamerikanischen Progressive Rock aufsteigen sollte: Saga. Während dessen lieferten Kansas (*Point of Know Return* mit der Hitsingle „Dust in the Wind“), Rush (*A Farewell to Kings*) und Styx (*The Grand Illusion*) neue Alben ab. 1978 kam dann das Debüt von Saga; auch Rush (*Hemispheres*) und Styx (*Pieces of Eight*) brachten neue Longplayer heraus. Das Jahr 1979 hat die Alben *Monolith* von Kansas, *Images at Twilight* von Saga und *Cornerstone* von Styx mit dem Hit „Boat on the River“ zu verzeichnen.

Australien und Neuseeland

Bevor wir die englischsprachige Welt verlassen, sei noch ein kurzer Blick auf *Australien* geworfen, wo es eigene kleine Progressive-Rock-Szene gab, mit Gruppen wie Spectrum, Jonesy²¹¹ und Sebastian Hardie. Letztere beiden übersiedelten später nach England. Schließlich ist noch der australische Canterbury-Musiker Daevid Allen zu nennen, der in Frankreich (siehe dort) Gong gründete. *Neuseeland* war mit Dragon und Ragnarok vertreten.

Westeuropa

Auch auf dem europäischen Festland entstanden in den frühen 70er Jahren, zum Teil schon Ende der 60er, Progressive-Rock-Bands. Hier stellte

211Sievers 2012a:55.

sich, anders als in Nordamerika, Australien oder Neuseeland, die *Sprachenfrage*: Soll man, wie die britischen Vorbilder, in Englisch oder in der Landessprache singen? Englische Texte versprachen eine Chance, außerhalb des eigenen Landes Erfolg einfahren zu können, setzten aber gute Kenntnisse der Fremdsprache voraus. Viele Bands wählten, trotz der dadurch gegebenen Beschränkung auf den nationalen Musikmarkt, die Landessprache, da sie schlechtes Englisch mit starkem Akzent vermeiden wollten. Dies war (und ist bis heute) vor allem in den romanischen Ländern der Fall, wo es darüber hinaus Quotenregelungen und öffentliche Förderprogramme für landessprachliche Musik gibt, während westdeutsche, niederländische und skandinavische Gruppen eher zum Englischen tendierten. Nicht wenige Musiker umgingen die Sprachenfrage freilich dadurch, dass sie sich auf Instrumentalmusik verlegten oder ihre Texte in einer „dritten“ Sprache wie etwa Latein verfassten, und in seltenen Fällen (wie etwa die französische Band Magma mit dem „Kobaianischen“) wurden gar Kunstsprachen herangezogen.

Skandinavien

Fangen wir im hohen Norden an. *Skandinavien* brachte einige bemerkenswerte Progressive-Rock-Produktionen hervor. In *Schweden* legte Bo Hansson 1970 ein Konzeptalbum namens *The Lord of the Rings* vor, das auf dem gleichnamigen Fantasy-Klassiker von J. R. R. Tolkien basierte. Zu den Musikern, die sich hiervon inspirieren ließen, zählte ein junger Gitarrist namens Roine Stolt, der die Band Kaipa gründete, die mit der Veröffentlichung ihres Debütalbums 1974 zur bedeutendsten schwedischen klassischen Progressive-Rock-Band aufstieg²¹². Stolt wird uns in den 90er Jahren mit den Flower Kings wieder begegnen. In *Finnland* sind Tasavallan Presidentti und Wigwam, in *Dänemark* Savage Rose und Burning Red Ivanhoe die bedeutendsten Gruppen dieser Zeit.

Bundesrepublik Deutschland

Ein Land, das sich seit den 50er Jahren Musiktrends aus dem englisch-

²¹²Miller 2011:48.

sprachigen Raum gegenüber sehr offen gezeigt hatte, war *Westdeutschland* (Bundesrepublik und West-Berlin; zu der sehr anders gearteten Situation in der DDR weiter unten). Schon für die Beatles im Hamburger Star-Club war dieses Land eine wichtige Karrierestation gewesen. Die Jazzbegeisterung in der jungen Bundesrepublik übertraf die der meisten anderen europäischen Länder. Diese Begeisterung der jungen Deutschen für englische und US-amerikanische Musik ist aus der Nachkriegssituation leicht zu erklären: die nationalsozialistische Katastrophe hatte alles traditionell Deutsche diskreditiert, und junge Menschen in der Bonner Republik sahen sich nach kulturellen Ausdrucksformen um, die nicht durch die braune Diktatur kompromittiert waren.

Bei der Betrachtung des westdeutschen Progressive Rock kommt man natürlich nicht um den *Krautrock* herum, der eine spezifisch westdeutsche Parallelentwicklung zum englischen Progressive Rock darstellt. Krautrock ist eine experimentelle, improvisationsfreudige Rockmusik, die dem englischen Psychedelic Rock nahesteht, aber ihren ganz eigenständigen „deutschen“ Charakter hat. Auch die akademische Avantgarde, die in Deutschland mit Karlheinz Stockhausen einen ihrer weltweit bedeutendsten Vertreter hatte, beeinflusste die Krautrockbands, wenn gleich dieser Einfluss oft maßlos überschätzt wird.

Eine der bedeutendsten Krautrockbands war Can, 1968 von den Stockhausen-Schülern Irmin Schmidt und Holger Czukay gegründet, nachdem sie in den USA den Avantgarde-Rock von MC5 und The Velvet Underground kennengelernt hatten²¹³. Eine große Bekanntheit erreichten auch die Münchner Musikerkommune Amon Düül und die daraus hervorgegangene Band Amon Düül II. Weitere bedeutende Krautrock-Bands trugen Namen wie Ash Ra Tempel, Cluster, Embryo, Faust, Guru Guru, NEU! und Popol Vuh. Zum Krautrock sind ferner die Frühwerke von Kraftwerk und Tangerine Dream zu rechnen, die später mit elektronischer Musik erfolgreich waren. Zur Mitte der 70er Jahre hin setzte dann der Niedergang ein. Eine Band nach der anderen löste sich auf, und die wenigen überlebenden Formationen wandten sich zumeist konventionel-

213Kotzopoulos 2009:7.

leren Musikrichtungen zu oder versanken vollends in der Bedeutungslosigkeit. Um 1975 war der Krautrock im wesentlichen Geschichte.

Aber neben dem Krautrock gab es auch eine Reihe deutscher Bands, die sich stilistisch mehr oder weniger stark am englischen klassischen Progressive Rock orientierten oder zumindest zu ähnlichen musikalischen Ergebnissen gelangten, wobei die Grenze zwischen Krautrock und deutschem klassischem Progressive Rock natürlich nicht scharf zu ziehen ist, und der Krautrock auch eine Rolle als Wegbereiter für den klassischen Progressive Rock gespielt hat²¹⁴. Beide Musikrichtungen haben einiges gemeinsam: lange Stücke, ausgiebiger Einsatz elektronischer Keyboards und Synthesizer, häufig auch englische Texte. Unterschiede gibt es darin, dass der Krautrock vor allem auf die psychedelische Musik und die Avantgarde, der deutsche klassische Progressive Rock auf dem englischen klassischen Progressive Rock und die klassisch-romantische Musik Bezug nimmt²¹⁵. Auch spielten Drogenthemen im Krautrock eine bedeutende Rolle, im Unterschied zum klassischen Progressive Rock; die langen Stücke des Krautrock sind in der Regel improvisiert und nicht selten auch etwas eintönig, die des klassischen Progressive Rock hingegen komponiert und abwechslungsreich strukturiert.

1969 gründeten Jürgen Fritz, Hans Bathelt und Dick W. Frangenberg das Trio Triumvirat. Die Musik dieser Formation orientierte sich an The Nice, Emerson, Lake & Palmer und an der niederländischen Band Focus. Nach einer Single-Veröffentlichung („Dancers Delight“, 1971) brachten sie 1972 ihr Debütalbum *Mediterranean Tales* heraus. Ihr bedeutendstes Werk ist aber das 1975 erschienene Konzeptalbum *Spartacus*, das den bedeutendsten Sklavenaufstand in der Geschichte des alten Rom zum Thema hat. Eine weitere Gründung des Jahres 1969 war die Band Eloy um den Frontmann Frank Bornemann; wie auch die ein Jahr später gegründeten Jane kamen sie aus Hannover. Zu erwähnen sind noch zwei Bands, die sich beide nach deutschen Dichtern der Romantik benannten: Hoelderlin und Novalis. Auch Grobschnitt, 1970 gegründet und anfangs

214Schmitt 2011:53.

215Hoffmann 2011.

dem Krautrock zugehörig, fanden den Weg zum klassischen Progressive Rock mit *Solar Music* (1974) und *Rockpommels Land* (1977), bevor sie sich in den frühen 80er Jahren der Neuen Deutschen Welle annäherten.

Österreich, Schweiz, Benelux

Auch in den südlichen Nachbarländern Deutschlands – in *Österreich* und der *Schweiz* – gab es Progressive-Rock-Bands. In Österreich ist vor allem Gandalf zu erwähnen (benannt nach einer Figur – einem weisen Zauberer – aus dem in der Szene beliebten Fantasy-Roman *Der Herr der Ringe* von J. R. R. Tolkien, einer beliebten Quelle für Bandnamen), in der Schweiz Island, Circus und Flame Dream²¹⁶.

Für den Progressive Rock der *Niederlande* sind trotz der Kleinheit des Landes große Stilvielfalt sowie viele Instrumentalbands charakteristisch²¹⁷. Die bekanntesten Bands sind zweifellos Focus (gegr. 1970) und Ekseption (gegr. 1967), die beide weitgehend auf Gesang verzichteten. Aber es gab noch mehr: Gruppen wie Earth & Fire, Lethe und Avalanche frönten dem klassischen Stil mit Mellotron; Group 1850 und andere pflegten eine härtere Gangart; Supersister folgten der Canterbury-Schule. Auch Jazz-Fusion, Psychedelic Rock und andere Stile waren vertreten. In *Belgien* bildete sich eine Szene im Spannungsfeld zwischen England und Frankreich heraus, deren bedeutendste Vertreter die Avantgarde-Rock-Gruppen Univers Zéro und Present waren²¹⁸; daneben gab es klassisch orientierte Bands wie Isopoda, Banzai und Esperanto.

Frankreich

Frankreich ist ein Land, in dem Rockmusik eine geringere Rolle spielt als bei den nördlichen Nachbarn, da es dort eine lebendige und sehr populäre Chanson-Tradition gibt, die noch nicht gänzlich im Sumpf der schlagerhaften Kommerzialisierung versunken ist, und viele (auch junge) Franzosen eine ausgeprägte Abneigung gegen alles Englische und Ameri-

216Borrink 2011b:52.

217Borrink 2012:46.

218Borrink 2012:48.

kanische hegen.

Dennoch gibt es eine lebendige französische Rockszene, und auch der Progressive Rock fasste Ende der 60er Jahre in Frankreich Fuß²¹⁹. Besonders stark war der Einfluss der englischen Canterbury-Schule, aber auch der klassische Progressive Rock strahlte nach Frankreich aus. Man kann im Frankreich der frühen 70er Jahre zwei Hauptströmungen des Progressive Rock ausmachen. Auf der einen Seite stehen Bands der klassisch-sinfonischen Tradition, von denen Ange die bedeutendste ist; auf der anderen Seite ein jazziger Avantgarde-Rock mit Magma als bekanntestem Vertreter.

Die Band Magma um den exzentrischen Schlagzeuger Christian Vander ist eine der originellsten Formationen in der Welt des Progressive Rock²²⁰. Sie machten nicht nur Konzeptalben, nein, man kann hier von einer Konzept-*Band* sprechen: alle Alben von Magma erzählen eine fortlaufende Science-Fiction-Geschichte um den Planeten Kobaia. Und auch die Sprachenfrage wurde aus diesem Konzept heraus gelöst: Magma singen weder englisch noch französisch, sondern in der (von Vander erfundenen) Sprache dieses Planeten, *Kobaianisch*. Sie prägten auch eine eigene (selbstverständlich kobaianische) Bezeichnung für ihre Musikrichtung: *Zeuhl* (gesprochen „söhl“, mit stimmhaftem S), was auf Kobaianisch „himmlische Musik“ bedeutet. Magma blieben nicht die einzige Zeuhl-Band. Aus dem Umfeld von Magma gingen Zao und Weidorje hervor; des weiteren formierten sich (ohne personelle Überschneidung mit Magma) Dün, Eskaton und Shub Niggurath. Die Zeuhl-Strömung strahlte auch auf andere Länder aus, insbesondere nach Japan.

Die RIO-Szene (siehe im Kapitel 4 unter „Avantgarde-Rock“) war in Frankreich mit Art Zoyd vertreten; eine bedeutende, auf französischem Boden entstandene (aber nicht rein französische) Band ist ferner die Canterbury-Formation Gong, die 1968 von dem australischen Soft-Machine-Gitarristen Daavid Allen gegründet wurde. Dessen Aufenthaltsgenehmigung in Großbritannien war während einer Frankreich-Tournee er-

219Seiler 2012a:50.

220Seiler 2012a:53.

loschen; er konnte deshalb nicht mit seinen Kollegen nach England zurückkehren und blieb in Frankreich, wo er die Gruppe Gong gründete.

Italien

Wie in Frankreich hatte auch in *Italien* die Rockmusik keinen allzu leichten Stand. In den 60er Jahren dominierten die *Cantautori* die Szene: Liedermacher, die eine geistreiche, nicht allzu sehr verschlagerte Unterhaltungsmusik volkstümlicher Art, teils vom Folk-Rock in der Tradition von Bob Dylan beeinflusst, praktizierten²²¹. Überhaupt ist man in Italien sehr stolz auf die einheimische Musiktradition – in Anbetracht der Leistungen, die in diesem Land, immerhin die Geburtsstätte der Oper, im Bereich der Kunstmusik (deren Terminologie bekanntlich größtenteils italienisch ist) erbracht wurden, durchaus zu Recht. Was will man da mit Musik aus England oder den USA? Dennoch fiel der Progressive Rock englischer Herkunft hier auf goldenen Boden, vielleicht gerade weil er so gern an die „italienische“ klassische Musik anknüpfte, und es bildete sich eine italienische Progressive-Rock-Szene heraus, die auch über die Landesgrenzen hinaus von Bedeutung war und noch ist²²².

Die italienische Progressive-Rock-Szene entwickelte sich aus einer Beat-Szene, die sich Mitte der 60er Jahre formiert hatte; ihre Hauptideengeber unter den englischen Progressive-Rock-Bands waren Genesis und Emerson, Lake & Palmer. Der Einfluss der Cantautori-Tradition und der italienischen Kunstmusik ist für den italienischen Progressive Rock charakteristisch, und äußert sich zum einen in Texten in italienischer Sprache, die häufiger als in England tagespolitische und existentielle Themen behandeln, zum anderen in der Bevorzugung der akustischen gegenüber der elektrischen Gitarre und in ausgesprochen sanglichen Melodien²²³.

Die ersten bedeutenden italienischen Progressive-Rock-Alben waren 1971 *Collage* von Le Orme und *Concerto Grosso* von den New Trolls. Die bedeutendsten italienischen Progressive-Rock-Gruppen waren aber

221Ankli/Burri 1985.

222Seiler 2012:48.

223Seiler 2012:50.

Premiata Forneria Marconi (abgekürzt PFM, Debüt *Per Un Amico*, 1972) und Banco del Mutuo Soccorso (oft kurz Banco genannt, Debüt *Darwin!*, 1972). Weitere bedeutende italienische Progressive-Rock-Bands der klassischen Ära sind u. a. Osanna, Metamorfoosi und Area.

Wie anderswo ließ auch in Italien in den späten 70er Jahren das Interesse des Publikums am Progressive Rock nach. Manche Bands lösten sich auf; andere näherten sich dem Pop-Mainstream an.

Japan

Ein weiteres hoch entwickeltes Industrieland mit einer bedeutenden Progressive-Rock-Szene ist *Japan*. Die Situation in dem ostasiatischen Inselreich ist in vieler Hinsicht mit der in der Bundesrepublik Deutschland vergleichbar. Wie Deutschland war Japan unter einem faschistischen Regime in eine totale militärische und politische Katastrophe marschiert und hatte sich unfassbarer Verbrechen schuldig gemacht, die vielen jungen Japanern alles Traditionelle in einem schlechten Lichte erscheinen ließen; wie in Deutschland suchten viele Menschen einen kulturellen Neuanfang, für den vor allem junge Japaner in die USA und nach Westeuropa, vor allem nach England, schauten. Und ein Wirtschaftswunder gab es bekanntlich auch.

Es gab freilich auch gravierende Unterschiede zwischen beiden Ländern. Tat sich schon die junge Bundesrepublik schwer mit der Aufarbeitung der NS-Vergangenheit, so fand eine solche Aufarbeitung in Japan kaum statt und hat bis heute nur sehr unzureichend stattgefunden, wie die andauernde „Helden“verehrung, auch durch ranghohe Politiker, im Yasukuni-Schrein beweist. Hinzu kommt, dass der kulturelle Abstand Japans zu den englischsprachigen Ländern viel größer ist als in Deutschland, und traditionelle Werte noch eine viel gewichtigere Rolle spielen. Ungeachtet seiner demokratischen Verfassung ist das heutige Japan gesellschaftlich noch stark autoritär und konformistisch geprägt (was allerdings in etwas geringerem Maße auch auf die Bundesrepublik der Adenauer-Ära zutrifft).

Dennoch fasste der Rock'n'Roll in den späten 50er Jahren in Japan Fuß; man nannte dort alles, was im engeren oder weiteren Sinne Rock'n'Roll war, *Rockabilly*²²⁴. Daraus entstand dann eine eigenständige japanische Rockmusik, mit der instrumentalen (und somit die Sprachenfrage umgehenden) *Eleki*-Musik²²⁵ in den frühen und der von den Beatles inspirierten *Group-Sounds*-Welle²²⁶ in den späten 60er Jahren. Des Weiteren entwickelte sich in Japan eine blühende Avantgarde-Kunstszene (deren bekannteste Vertreterin zweifellos Yoko Ono ist)²²⁷. Beides – Rock und Avantgarde – verband sich bald in der japanischen Underground-Musikszene zu einer experimentellen Musik, dem *New Rock*, die als japanische Parallelentwicklung zum deutschen Krautrock gelten kann. Eine der ersten derartigen Veröffentlichungen war 1968 *Vacant World* der Gruppe The Jacks. Die bekannteste Formation dieses Genres war die Flower Travellin' Band²²⁸, die 1970 ihr Debutalbum *Anywhere* vorlegte²²⁹. Es folgten 1971 das Album *Satori* und 1972 das – ironischerweise in Kanada produzierte – Werk *Made in Japan*. Weitere bedeutende japanische Underground-Bands waren Les Rallizes Denudés und Maru Sankaku Shikaku.

Der eigentliche japanische Progressive Rock hingegen entfaltete sich erst mit Verspätung, dann aber holte man schnell auf, was aufzuholen war. Das Debütalbum *The Cave Down To Earth* der von Pink Floyd beeinflussten Far East Family Band erschien 1975; noch in demselben Jahr erschien ein zweites Album der Gruppe, *Nipponjin*. Die Blütezeit des japanischen Progressive Rock fiel in die späten 70er Jahre, also in eine Zeit, in der anderswo bereits der Niedergang begonnen hatte²³⁰.

Wie in jedem Land sind auch in Japan landestypische Merkmale des dort gespielten Progressive Rock zu finden. Die traditionelle japanische Mu-

224Shimizu 2014.

225Cope 2007:73ff.

226Cope 2007:87ff.

227Cope 2007:41ff.

228Cope 2007:143ff.

229Sievers 2012:51.

230Sievers 2012:52.

sik spielt keine allzu große Rolle, doch singen viele Sänger in der Landessprache. Tasteninstrumente, insbesondere Synthesizer, spielen im japanischen Progressive Rock eine noch größere Rolle als ohnehin üblich, und die in ihrer Jugend sehr gut ausgebildeten japanischen Keyboarder entwickeln eine geradezu sensationelle Virtuosität. Auch das äußere Erscheinungsbild spielt, wie überhaupt im japanischen Rock, eine große Rolle, und viele Musiker sind sehr aufwendig kostümiert²³¹.

Der „Rest“ der Welt

Allen bis hierher genannten Ländern ist eins gemeinsam: Wirtschaftlicher Wohlstand und das von den Verfassungen dieser Länder garantierte Recht auf freie Meinungsäußerung und freie Kunstausübung machten es den Musikern relativ leicht, ihre eigenen Vorstellungen zu realisieren. Aber auch in ärmeren und weniger freien Ländern formierten sich Progressive-Rock-Gruppen, die den dortigen widrigen Verhältnissen trotzten.

Osteuropa

So zum Beispiel jenseits des „Eisernen Vorhangs“. In den Ländern des „real existierenden Sozialismus“ wurden „dekadente“ Erscheinungsformen der kapitalistischen Kultur, zu denen auch die Rockmusik gerechnet wurde, mehr oder weniger rigide unterdrückt, wenn es auch Unterschiede von Land zu Land gab. Das Meinungsmonopol der kommunistischen Partei und die von ihr ausgeübte Zensur standen einer freien Entfaltung des künstlerischen Ausdrucks im Wege. Englischsprachige Texte wurden kaum geduldet, weshalb die meisten osteuropäischen Rockmusiker ihre Texte in der Landessprache verfassten, zumal Englischkenntnisse jenseits des eisernen Vorhangs, wo Russisch die vorherrschende internationale Verkehrssprache und erste Fremdsprache in den Schulen war, eher selten waren. Westeuropäische und US-amerikanische Schallplatten waren kaum zu bekommen, und auch die Ausrüstung der Bands war aufgrund der allgegenwärtigen Mangelwirtschaft schwierig zu beschaffen.

231 Sievers 2012:54.

Am Beispiel der DDR lassen sich die Schwierigkeiten aufzeigen, denen sich Rockmusiker in den „sozialistischen“ Ländern gegenüber sahen²³². Das Verhältnis des SED-Regimes zur Rockmusik war widersprüchlich und schwankte zwischen Repression, vor allem nach dem „Kahlschlagplenum“ von 1965, Substitutionsversuchen, etwa mit den FDJ-Singeklubs, und Toleranz. Letzten Endes war die Lockerung in den 70er Jahren wohl nur dem Umstand zu verdanken, dass man versuchte, zu kontrollieren, was sich nicht mehr unterdrücken ließ; der DDR-Rock fungierte als Ersatz für die unerwünschten Rock-Importe aus dem Westen. Jede Band, auch jede Amateurband, benötigte eine Spielerlaubnis von der SED-Kulturbürokratie, die jederzeit widerrufen werden konnte, verbunden mit einer „Einstufung“, die festlegte, wie viel Gage den Künstlern pro Auftritt zustand – je höher die musikalische Qualität, desto mehr, und Profis durften mehr einnehmen als Amateure. Texte wurden zensiert, wobei englische Texte von vornherein ausgeschlossen waren, selbst ein eingestreutes „Oh yeah“ in einem deutschsprachigen Lied wurde nicht selten beanstandet. Die „Einstufungskommissionen“ bestanden meist aus älteren Herren, deren musikalischer Horizont sich in der Regel auf Klassik, Schlager, Volks- und Arbeiterlieder und bestenfalls noch Dixieland beschränkte. Weiterhin wurde streng zwischen Profi- und Amateurbands unterschieden; Berufsmusiker durfte nur sein, wer einen Abschluss an einer Musikhochschule vorweisen konnte. Denn in der DDR galt grundsätzlich eine strenge Arbeitspflicht: man konnte also nicht einfach den Job an den Nagel hängen und seinem Hobby frönen, egal, wie einträglich das war.

Unter diesen Umständen wundert es kaum, dass der größte Teil des DDR-Rock eher handzahn und schlagerhaft („liedhaft“ hieß es im offiziellen Jargon), aber andererseits auch musikalisch versiert und bisweilen geradezu klassizistisch ausfiel. Die Textautoren griffen angesichts dieser Schwierigkeiten oft zu bildhaften Wendungen (wenn beispielsweise bei City, „Am Fenster“, von einem Vogel die Rede ist, der dem Regen trotz und durch die Welt fliegt, ist unschwer zu erkennen, was gemeint ist);

232Leitner 1983; Rauhut 2002.

dazu bedienten sich die meisten Bands der Unterstützung durch professionelle Schriftsteller, die genau wussten, was man wie heil durch die Zensur bekam. Womit man aber eine Einstufungskommission eventuell beeindrucken konnte, war eine gekonnte Handhabe klassischer Kompositionstechniken, so dass eine Art klassizistischer Progressive Rock in den Bereich des Möglichen rückte. Instrumente und Verstärkeranlagen, die von der „volkseigenen“ Industrie entweder gar nicht oder nur in unzureichender Qualität produziert wurden, mussten gegen rare Devisen aus dem Westen importiert oder selbst gebaut werden und waren dementsprechend teuer. Auch stellte sich die Frage des Transports der so mühsam beschafften Gerätschaften, denn in einem Land, in dem schon gewöhnliche PKW Mangelware waren, konnte man nicht einfach in ein Autohaus gehen und einen Kleinbus kaufen. In der Praxis sah das dann oft so aus, dass ein Bandmitglied in einem bis übers Dach vollgepackten Trabant (oder was für einem Auto auch immer) das Equipment transportierte, während die übrigen Musiker mit der Eisenbahn zum Auftrittsort fuhren.

Unter den Ländern Osteuropas stechen vor allem *Polen* und *Ungarn* mit lebendigen Underground-Rockszenen hervor, was den relativ liberalen Verhältnissen in diesen Ländern zu danken war. Der „Pate der polnischen Rockmusik“ war der Sänger und Organist Czesław Niemen, der auf seinem 1969 erschienenen Album *Enigmatic Blues*, Klassik und Kirchenmusik zusammenbrachte²³³. Es folgte eine Karriere mit der Band SBB, die als polnische Artrockband schlechthin galt und zeitweise sogar als Vorgruppe der britischen Jazzrockformation Mahavishnu Orchestra durch Europa tourte. Auch nach der Trennung von Niemen 1973 ging die Karriere von SBB weiter.

Die vielleicht bedeutendste Progressive-Rock-Band des Ostblocks dürfte die ungarische Formation Omega gewesen sein. Sie ist eine der dienstältesten Rockgruppen Europas; ihre Gründung reicht in das Jahr 1962 zurück²³⁴. In den frühen 70er Jahren betätigten sie sich im Metier des Pro-

233Kohlruß 2012:51.

234Agthe 2012:53.

gressive Rock und feierten auch im westlichen Ausland Erfolge. Ihr Stil verband klassischen Progressive Rock mit Spacerock, und einige ihrer im Original ungarischsprachigen Stücke wurden für den internationalen Markt in (oftmals freilich sprachlich mangelhaften) englischsprachigen Versionen aufgenommen.

In den meisten anderen Ländern des „real existierenden Sozialismus“ waren die Bedingungen noch schwieriger, als sie es in Polen und Ungarn ohnehin schon waren. Dennoch keimte auch dort das eine oder andere zarte Pflänzchen. Die Progressive-Rock-Freunde in der *DDR*²³⁵ hatten immerhin den Vorteil, dass in weiten Teilen des Landes westdeutsche Radio- und Fernsehprogramme empfangen werden konnten, und viele DDR-Bürger familiäre Kontakte in den Westen hatten, was die Beschaffung von Tonträgern und auch von Band-Equipment erleichterte. Schwierig war die Situation, verglichen mit der Bundesrepublik oder anderen westlichen Ländern, gleichwohl. So konnten sich im „Arbeiter- und Bauernstaat“ einige Progressive-Rock- oder, wie man in der DDR zu sagen pflegte, Artrock-Bands formieren, darunter die Stern-Combo Meißen als bekannteste Formation sowie Electra, Lift – diese drei Bands sind auch als „Sachsendreier“ bekannt²³⁶ – und Passion. Auch die bekannte Band Karat zeigte in Nummern wie „Albatros“ Affinität zum Progressive Rock.

Auch in der *ČSSR* gab es eine Progressive-Rock-Szene mit Gruppen wie Flamengo, Collegium Musicum und Combo FH. Besonders schwierig war die Situation in den bitterarmen und mit harter Hand regierten Ländern *Rumänien* und *Bulgarien*, aus denen kaum Progressive Rock aus der Vorwendezeit bekannt ist. Auch die Führungsmacht des Ostblocks, die *Sowjetunion*, war in Sachen Progressive Rock kaum fruchtbar. Hier gab es, zumindest offiziell, keine Rock-Bands (denn Rockmusik galt als eine Dekadenzerscheinung des Kapitalismus, der in der Sowjetunion bekanntlich überwunden war). Es gab aber immerhin die sogenannten *vokal-instrumentalen Ensembles*, mit deren Hilfe die Staatsmacht der in Form von

235Geisler 2011:57.

236Balitzki 2001.

„Kosti“ („Knochen“: mit selbst gebastelten Schneidemaschinen in alte Röntgenbilder aus Krankenhäusern geschnittene Schallplatten) und Kassetten einsickernden westlichen Rockmusik Paroli zu bieten versuchte. Viele davon verbanden Elemente von Rockmusik im Stil der Beatles mit Klassik-, Jazz- und Volksmusikeinflüssen, woraus eine Musik resultierte, die sich in manchen Fällen mit dem westlichen Progressive Rock vergleichen lässt²³⁷, wenngleich der gegenkulturelle Bezug des letzteren bei den sowjetischen Ensembles völlig fehlte²³⁸; die meisten dieser Ensembles freilich spielten harmlose, behutsam mit E-Gitarren „modernisierte“ Schlager. Auch die wenigen Rock-Bands aus dem (zumeist „sozialistischen“) Ausland, die in der Sowjetunion Platten veröffentlichen und auftreten durften, liefen unter dieser Kategorie. Erst im Zuge der Glasnost und Perestroika in der Ära Gorbatschow konnte in der Sowjetunion eine echte Rock-Szene erblühen. Besser sah es in dem wesentlich liberaleren und von Moskau unabhängigen *Jugoslawien* aus, wo mit Indexi (Slowenien), Kornj Grupa (Serbien), Leb i Sol (Mazedonien) und anderen eine relativ starke Progressive-Rock-Szene existierte.

Spanien, Portugal, Griechenland

Zu den armen und unfreien Ländern gehörten in den frühen 70er Jahren auch *Spanien, Portugal* und *Griechenland*. Auch hier herrschten Diktaturen, und trotz entgegengesetzter ideologischer Vorzeichen waren die Probleme für Rockmusiker ganz ähnliche wie in Osteuropa. Es ist bezeichnend, dass die bedeutendste Progressive-Rock-Band aus diesen Ländern, die griechische Formation Aphrodite's Child, vom Exil in Frankreich aus operierte.

Lateinamerika

Vergleichbar war die Situation in *Lateinamerika*, wo bis in die 80er Jahre Militärdiktaturen in vielen Ländern die politische Landschaft beherrschten. Zusammen mit der wirtschaftlichen Armut und fehlenden Vertriebs-

237Näumann 2016: 14ff; Näumann 2016a: 187ff.

238Näumann 2016a: 186.

wegen für Musik machten diese den Rockmusikern das Leben schwer. Dennoch gab es in den 70er Jahren in einigen lateinamerikanischen Ländern Progressive-Rock-Gruppen²³⁹.

In *Argentinien* sind vor allem die von Charly García gegründete Formation Sui Generis und die Band Almendra von Luis Alberto Spinetta zu erwähnen. 1974 gründete García eine neue Band La Máquina de Hacer Pájaros und Spinetta die Gruppe Invisible, die die Entwicklung einer regen Progressive-Rock-Szene nach sich zogen. Wie in vielen anderen Ländern war der argentinische Progressive Rock von der einheimischen Musiktradition, in diesem Falle unter anderem vom Tango, beeinflusst²⁴⁰. In *Brasilien* formierte sich Ende der 60er Jahre eine Psychedelic-Rock-Szene, die einem einheimischen Progressive Rock (u. a. Terreno Baldío) den Boden bereitete²⁴¹. Auch in *Chile* formierten sich Folk-Prog-Bands wie Los Jaivas und El Congreso.

AOR und Slipstream Prog

Neben ausgesprochenen Progressive-Rock-Bands gab es auch andere Rockgruppen, die zwar in ihrer Gesamtheit nicht dem Progressive Rock zuzuordnen sind, aber einzelne Werke hervorbrachten, die viele Merkmale von Progressive Rock aufweisen. Die bekanntesten derartigen Stücke sind „Stairway to Heaven“ von der Hardrock-Band Led Zeppelin (auf dem Album *IV*, 1971) und die „Bohemian Rhapsody“ von Queen (auf dem Album *A Night at the Opera*, 1975). Man könnte hier von einem „*Slipstream Prog*“ sprechen: Progressive Rock, der im Mainstream mitschwimmt. Auch viele andere Gruppen übernahmen einige Merkmale des Progressive Rock, blieben dabei aber meistens in dem drei- bis fünfminütigen Songformat. Für diese Art von Musik bürgerten sich die Bezeichnungen *Art Rock* und *AOR (Adult Oriented Rock)* ein. Bekannte Vertreter dieser Musikrichtung sind u. a. The Alan Parsons Project, Barclay James Harvest, Foreigner, Toto und Supertramp. Der Einfluss des

239Seiler 2011a: 50.

240Seiler 2011a: 51.

241Seiler 2011a: 52.

Progressive Rock reichte bisweilen sogar bis in den Bereich der bürgerlichen Unterhaltungsmusik hinein (z. B. „Music“ von John Miles, 1976).

Kapitel 10: Die späten 70er Jahre

Nach dem Zenit

Mitte der 70er Jahre hatte der klassische Progressive Rock seinen Zenit überschritten. Robert Fripp löste King Crimson 1974 auf, um zu vermeiden, dass die Band sich selbst wiederholte. Genau das taten viele klassische Gruppen. Vergleicht man die Alben, die die verbleibenden fünf der „Big Six“ und andere klassische Progressive-Rock-Bands in den späten 70er Jahren hervorbrachten, mit den Alben der frühen 70er, ist allenthalben ein Qualitätsverlust festzustellen. Es entstanden weiterhin *gute* Alben – aber *großartige* Alben, die Rockgeschichte hätten schreiben können, gab es kaum noch.

Zugleich hatten die Musiker sich mit ihren spektakulären Stadionshows von der Basis entfremdet. In einem Stadion war eine echte Kommunikation zwischen Musikern und Publikum nicht mehr möglich. Das Equipment wurde immer aufwendiger – mehr und mehr Synthesizer, Mellotrons, elektronische Orgeln und Effektgeräte wurden aufgeföhren, dazu kamen die Bühnenaufbauten, Pyrotechnik und sonstige Gimmicks bis hin zu Flugzeugmodellen, die über das Publikum hinweg brausten und hinter der Bühne zerschellten. Eine solchermaßen durchchoreographierte Show beraubte die Musik jeglicher Spontaneität, die Musiker mussten auf die Sekunde genau das Timing einhalten, damit die Showeffekte synchron zur Musik eintraten. All das konnte nicht auf die Dauer darüber hinwegtäuschen, dass die meisten Bands musikalisch stagnierten, und stand im Widerspruch zu den technik- und kommerzkritischen Einstellungen, die in der Gegenkultur oder dem, was davon übrig war, vorherrschten.

Manche englische Bands gingen ins Ausland (oft in die USA, wo sie die meisten Platten und Konzerttickets verkauften; manche auch in die unter Steuerflüchtlingen stets beliebte Schweiz), um den hohen Steuersätzen

im damaligen Großbritannien zu entfliehen²⁴². Denn sie verdienten prächtig: So erwirtschafteten Emerson, Lake & Palmer 1974 fünf Millionen Pfund. Pink Floyd verkauften Millionen Exemplare ihres Albums *The Dark Side of the Moon*; auch der Nachfolger aus dem Jahr 1975, *Wish You Were Here*, wurde ein Hit. Der Progressive Rock hatte sich bequem eingerichtet²⁴³. Vielleicht war es diese Bequemlichkeit, die durch Selbstzufriedenheit zum kreativen Erschlaffen der Musiker führte.

Ein großer Teil des Rock-Publikums und vor allem viele Kritiker waren aber der Meinung, dass der Progressive Rock sich zu weit von den Wurzeln des Rock'n'Roll entfernt habe, um noch authentische Rockmusik zu sein. Mit ihrem Kunstanspruch hatten sich die Progressive-Rock-Musiker zwischen die Stühle gesetzt: Den Klassik- und Jazzliebhabern waren sie lärmende Emporkömmlinge, vielen Rockfans eitle Snobs. Stücke, die ganze Langspielplattenseiten ausfüllten und zu denen man nicht mal richtig *tanzen* konnte, konnten einfach kein „wahrer Rock'n'Roll“ mehr sein. Hinzu kam, dass die Progressive-Rock-Musiker der schreibenden Zunft zu wenig an Klatsch und Tratsch hergaben. Sie waren „langweilige alte Säcke“ (*boring old farts*), denn sie lebten einfach (ihre Musik erforderte es!) zu diszipliniert, um mit Sexaffären, Gewaltausbrüchen oder Drogenexzessen in die Schlagzeilen zu geraten. Und damals wie heute war „Rockstar in Entzugsklinik“ eine „bessere“ Schlagzeile als „Neues Meisterwerk in Sonatenhauptsatzform“.

Die riesigen Stadionshows taten ein Übriges, auch wenn es bei weitem nicht allein die Progressive-Rock-Gruppen waren, die solche Spektakel abbrannten, aber denen, die sich an traditionelle musikalische Strickmuster hielten, etwa den Glam-Rockern, ließ man das noch durchgehen – den „Progressiven“ hingegen nicht. Hier fügten sich die Bühnenspektakel in das Bild von einer Musik, die jegliche Bodenhaftung verloren hatte. Die phantastischen Landschaften auf den Progressive-Rock-Covers waren eben Lichtjahre entfernt von den Baumwollfeldern am Mississippi, wo einst alles mit dem Blues seinen Anfang genommen hatte.

242Stump 1997:184.

243Wicker 2011a:52.

Dazu kam, dass die Wirtschaft allgemein an Schwung verlor. Immer mehr, vor allem junge Menschen wurden arbeitslos, und die Inflation führte zu einem Rückgang der Reallöhne; die Konsumenten hatten immer weniger Geld für Schallplatten zur Verfügung, und die Umsätze der Plattenfirmen brachen ein. Unter diesen Umständen wurde es der Musikindustrie zu riskant, weiter große Summen in aufwendige Progressive-Rock-Projekte zu investieren, und sie sah sich nach Möglichkeiten um, mit weniger Aufwand viel Geld zu verdienen. Sie fand sie in dem um diese Zeit aufkommenden *Disco*-Boom. *Disco*-Songs waren schnell produziert, die Produktion war arbeitsteilig organisiert, und die Songs konnten auf den „Bedarf des Marktes“ zugeschnitten werden. Auch entfielen die großen (und teuren) Konzerte, der Schauplatz der *Disco*-Musik waren die namengebenden Diskotheken, wo die Musik von der Platte kam und jeder sich als Tänzer auf der Tanzfläche als sein eigener „Star“ präsentieren konnte. Der Rückzug der Major-Labels aus dem Geschäft mit dem Progressive Rock traf die Bands hart, denn ihre Albumproduktionen und Bühnenshows waren so aufwendig geworden, dass sie ohne den Rückhalt seitens der Musikindustrie nicht mehr zu finanzieren waren. Das „Goldene Zeitalter“ der Rockmusik, das Mitte der 60er Jahre mit der „Beatlemania“ begonnen hatte, war zu Ende. Es folgte das weniger glanzvolle „Silberne Zeitalter“, das noch bis in die 80er Jahre andauern sollte. Rock war nach wie vor das (zumindest ideell) vorherrschende Genre der modernen westlichen Unterhaltungsmusik, aber die Kreativität ließ nach und der Anteil am Kuchen wurde kleiner.

Kurzum: Die Progressive-Rock-Bands hatten sich zu Dinosauriern entwickelt. Der Chicxulub-Meteorit²⁴⁴, der den Dinosauriern den Garaus machen sollte, war bereits unterwegs: der Punk. So jedenfalls die übliche Legende. In Wirklichkeit freilich wurde der Progressive Rock nicht ausgelöscht, sondern nur auf ein bescheideneres Maß zurechtgestutzt. Nach der Punk-„Revolution“ ging es wieder bergauf, wenn auch nie wieder der Boom der frühen 70er Jahre erreicht wurde. (Und man darf ja nicht vergessen, dass streng genommen ein Zweig der Dinosaurier-Familie die

244Siehe Wikipedia (dt.): Chicxulub-Krater, Zugriff: 13. 06. 2023.

Katastrophe am Ende der Kreidezeit überlebte, nämlich die Vögel. So ähnlich erging es auch dem Progressive Rock.)

Die Punk-Revolution

1976 ging ein neues Gespenst um in der britischen Rockszenen: der *Punk*. Diese Bewegung war die Negation von fast allem, wofür der Progressive Rock stand. Keine Konzeptalben, überhaupt keine längeren Stücke, sondern Rückbesinnung auf das Single-Format; keine Keyboards; bewusst keine Virtuosität, sondern offen zur Schau gestellter Dilettantismus; keine Intellektualität, sondern proletarische Direktheit; keine aufwendigen Bühnenshows; provokativ zur Schau gestellte Hässlichkeit. „Never trust a hippy“ und „I hate Pink Floyd“ waren typische Parolen²⁴⁵. Die Sex Pistols, The Clash und all die anderen formulierten das „Reinheitsgebot von 1976“, das man auf die Formel „drei mal drei“ bringen kann: *drei* Akkorde, *drei* Instrumente (Gitarre, Bass, Schlagzeug), *drei* Minuten maximale Songlänge. Auch wenn der Punk nicht die *Ursache* für den Niedergang des klassischen Progressive Rock war (die Gründe waren, wie oben gesagt, zu einem großen Teil hausgemacht, und hingen andererseits mit der Wirtschaftskrise zusammen), so war er eindeutig ein *Symptom* der Krise und zeigte überdeutlich auf, wo die Defizite des Progressive Rock lagen und dass es auch radikal anders ging.

Dies passte auch zum pessimistischen Zeitgeist. Der Optimismus der Gegenkultur war verfliegen; die Wirtschaft lief nicht mehr rund (insbesondere nicht in Großbritannien, das von Inflation und Massenarbeitslosigkeit geplagt war²⁴⁶), was Gedanken an Spiritualität und Lebensinn jenseits des materiellen Konsums als „Luxussorgen“ erscheinen ließ; die politische Stimmung verlagerte sich nach rechts, was sich in den folgenden Jahren in den Wahlsiegen von Thatcher (GB, 1979), Reagan (USA, 1980) und Kohl (D, 1982) niederschlagen sollte. Kurzum, „Hoffnung wurde von Hoffnungslosigkeit überrannt“²⁴⁷. Natürlich gab es nach wie

245Stump 1997:191ff.

246Wicker 2011a:53.

247Edward Macan in Wicker 2011b.

vor viele, die dem bürgerlich-kapitalistischen System kritisch gegenüber standen (und für Frieden, Abrüstung und Umweltschutz auf die Straße gingen und grüne Parteien und andere zivilgesellschaftliche Organisationen gründeten, die sich viel konkreter als die alte Gegenkultur der gesellschaftlichen Probleme annahmen), aber die Probleme wie Atomkriegsgefahr und Umweltausbeutung schienen eine neue *Dringlichkeit* erlangt zu haben, zu der die großangelegten und oft – leider – abstrakten Utopien des klassischen Progressive Rock nicht mehr zu passen schienen²⁴⁸. Dazu passte Musik, die Frustration und Perspektivlosigkeit zum Ausdruck brachte, einfach besser als solche, die Panoramen von utopischen Landschaften entwarf. Die Musik des „affektiven“ Typs triumphierte über den „kognitiven“ Typ.

Das Ende?

Es war aber freilich nicht so, dass die Progressive-Rock-Fans der klassischen Ära ihre alten Konzeptalben auf den Dachboden verfrachteten oder auf Flohmärkten verscherbelten, um ihre Plattenregale mit Punk-Singles neu zu bestücken. Punk war die Sache einer neuen Generation, die eine pessimistischere Grundhaltung zeigte als die optimistische „68er“-Generation. Die alten Prog-Fans blieben entweder ihren alten Platten treu, oder sie wanderten zu anderen anspruchsvollen Musikrichtungen wie Klassik, Modern Jazz, Weltmusik oder New Age ab. Viele wandten sich dem kommerzielleren AOR zu. Zum Punk konvertierten die wenigsten.

Der Progressive Rock verschwand freilich nicht so plötzlich wie die Dinosaurier am Ende der Kreidezeit, von denen ja auch immerhin die Vögel übrig blieben (die nebenbei bemerkt wohl schönsten Tiere, die dieser Planet jemals hervorgebracht hat). Mit Ausnahme der aufgelösten King Crimson machten alle großen und viele kleine Progressive-Rock-Bands weiter; aber sie galten fortan als Überbleibsel einer vergangenen Epoche, die zumeist als Fehlentwicklung angesehen wurde. Der Niedergang ging

248Martin 1996:185.

freilich weiter. Nach Peter Gabriel verließ auch Steve Hackett Genesis, die sich danach zu einer Mainstream-Rock-Combo mauserten (und als solche weitere große Erfolge einfuhren, die aber nicht mehr Thema dieses Buches sind). Yes fusionierten nach dem Abgang von Jon Anderson und Rick Wakeman mit dem Pop-Duo The Buggles, was ihrer Musik nicht allzu gut tat und ebenfalls zu einer Entfernung vom klassischen Progressive Rock beitrug. Pink Floyd platzierten 1979 mit dem Doppelalbum *The Wall* den letzten Superhit in der Geschichte des Progressive Rock, mitsamt der bis dahin gigantischsten Bühnenshow, die so groß war, dass eine herkömmliche Tournee nicht mehr möglich war. Stattdessen spielten sie nur an vier Orten auf dem ganzen Planeten, dafür aber mehrere Abende an jedem dieser Orte. Dabei war die *The Wall*-Show an Absurdität kaum zu überbieten: Thema war die Entfremdung des Rockstars von seinem Publikum. Roger Waters verarbeitete die Problematik der Megashows in einer Megashow, die alle bislang dagewesenen Megashows in den Schatten stellte. Währenddessen schlüpfen im Schatten der taumelnden Dinosaurier die ersten Vögel aus ihren Eiern – die Neoprog-Bands. Mehr dazu im nächsten Kapitel.

Rock in Opposition

In den späten 70er Jahren schlossen sich einige politisch links stehende Avantgarde-Rock-Gruppen aus verschiedenen Ländern Europas zu einem Netzwerk zusammen, um ihre Musik unabhängig von der Musikindustrie und den Massenmedien zu fördern, zu vertreiben und Festivals zu veranstalten. Dieses Netzwerk trug den Namen *Rock in Opposition* (RIO)²⁴⁹. Gründungsmitglieder waren die Bands Henry Cow (Großbritannien), Stormy Six (Italien), Sammlas Mammás Manna (Schweden), Etron Fou Lelounlan (Frankreich) und Univers Zéro (Belgien). 1978 traten diese Gruppen auf dem ersten RIO-Festival in England auf. Zum Vertrieb der Tonträger wurde das Label Recommended Records ins Leben gerufen. Bald kamen neue Bands hinzu. Für die Aufnahme neuer Mitglieder galten die Kriterien: musikalische Spitzenqualität, aktive Ar-

249Cutler 1980: 285-291.

beit außerhalb des Musik-Business und Rock als soziale Verantwortung.

Der kommerzielle Erfolg der RIO-Gruppen war sehr gering. Dennoch übte das Netzwerk einen nachhaltigen Einfluss auf den Avantgarde-Rock insgesamt aus, bis dahin, dass auch Bands, die ähnliche Musik machten, aber nicht dem RIO-Netzwerk angehörten, ungenau als „RIO“ bezeichnet wurden. In den 80er Jahren erlahmte die Bewegung, doch gab es von 2007 bis 2017 wieder ein jährliches RIO-Festival im südfranzösischen Carmaux²⁵⁰.

²⁵⁰Wikipedia (deutsch): Rock in Opposition; Zugriff: 19. 05. 2020.

Kapitel 11: Die 80er Jahre

Die 80er Jahre gelten vielen als das „dunkle Zeitalter“ des Progressive Rock. Es gab keine Superhits mehr, und der Progressive Rock verschwand fast völlig aus den Rock-Medien. Post-Punk, New Wave und Heavy Metal, allesamt Musikrichtungen des „affektiven“ Typs, prägten das Bild. Mit wenigen Ausnahmen bekamen junge Progressive-Rock-Bands keine Major-Deals mehr, und ein Netzwerk von Independent-Labels, Vertrieben und Zeitschriften gab es noch nicht – jedenfalls nicht für Progressive Rock. Im Radio fand Progressive Rock praktisch nicht mehr statt. Dennoch waren die 80er Jahre keineswegs eine Zeit der Stagnation; vielmehr entstanden mit dem *Neoprog* und dem *Progressive Metal* zwei bedeutende neue Spielarten des Progressive Rock, die die Grundlage für die Progressive-Rock-Renaissance der 90er Jahre bilden sollten.

Neoprog

Während der klassische Progressive Rock Ende der 70er Jahre seinen Niedergang erlebte, formierten sich in England einige junge Rockgruppen, die sich der Sache des Progressive Rock annahmen und die Musik mit neuen klanglichen Einflüssen, vor allem aus Hardrock und New Wave, modernisierten. Diese Bands traten in den frühen 80er Jahren in das Licht der Öffentlichkeit und wurden als *Neoprog* bezeichnet²⁵¹. Die bekannteste dieser Bands war zweifellos Marillion, die sich 1978, zunächst unter dem Namen The Silmarillion (nach einer Fantasy-Geschichte von J. R. R. Tolkien), gegründet hatten und 1983 ihr Debütalbum *Script For A Jester's Tear* herausbrachten. In demselben Jahr erschien auch das Debütalbum *Tales from the Lush Attic* von IQ. Schon 1982 war das Album *Fact and Fiction* von Twelfth Night erschienen. Weitere Bands kamen hinzu: 1984 brachten Pallas ihr Debüt *The Sentinel* heraus, 1985 folgten Pendragon mit *The Jewel*. Ebenfalls 1985 erschien das erfolgreichste aller Neoprog-Alben, *Misplaced Childhood* von Marillion, was bewies, dass

251 Wicker 2011a:53.

man auch mitten in den „dunklen“ 80er Jahren mit Progressive Rock (noch dazu einem Konzeptalbum!) einen Hit landen konnte (wenn auch keinen Megahit). Als Nachzügler können die australischen Aragon gelten, die 1987 mit der EP *Don't Bring the Rain* an den Start gingen.

Wie der klassische Progressive Rock hatte der Neoprog seine Hochburg in Großbritannien, doch entstanden auch in einigen anderen Ländern Neoprog-Bands. Jede Band hatte ihren eigenen Sound, wobei vor allem die Sänger (z. B. Fish bei Marillion, Peter Nicholls bei IQ, Nick Barrett bei Pendragon) den Klang nachhaltig prägten. Dabei wurden die Vorbilder aus der klassischen Ära, vor allem Genesis, nicht kopiert, sondern der Sound mit Anleihen aus New Wave und Hardrock sowie AOR gründlich modernisiert.

Einen besonderen Einfluss hatte der technische Fortschritt bei den Synthesizern: Neue mikroprozessorgesteuerte, polyphon spielbare und darüber hinaus relativ kostengünstige Instrumente mit Anschlagdynamik und Klangspeichermöglichkeiten, bald auch mit digitaler Klangerzeugung, konnten die „klassischen“ Keyboards ersetzen, wirkten sich jedoch auch auf den Klang der Bands aus, weil sie eben anders klangen als Hammond, Mellotron & Co. Der Synthesizer war nun nicht mehr nur Soloinstrument, sondern diente der Erzeugung von dichten Klangteppichen. Auch sonst brachte der technische Fortschritt es mit sich, dass die Geräte billiger wurden und die Kosten für die Realisierung von Musik und Bühnenshows sanken, zumal große Stadionshows ohnehin nicht mehr zur Debatte standen.

In der zweiten Hälfte der 80er Jahre hatte der Neoprog aber seinerseits den Zenit überschritten. Viele Bands gerieten in Turbulenzen; die bekanntesten Erschütterungen waren der Ausstieg von Fish bei Marillion und von Nicholls bei IQ. 1988 kam es zur zweiten großen Krise des britischen Progressive Rock. Zwar kam es in den frühen 90er Jahren zu einem zweiten Frühling des britischen Neoprog mit alten und neuen Bands (mehr dazu im Kapitel „Die 90er Jahre“), aber das Innovationszentrum

des Progressive Rock verlagerte sich in die USA und nach Skandinavien²⁵².

Progressive Metal

Die zweite große Innovation der 80er Jahre im Bereich des Progressive Rock war der *Progressive Metal*²⁵³. Er entwickelte sich Mitte der 80er Jahre in Nordamerika, wo Rush, die führende nordamerikanische Progressive-Rock-Band, einen, verglichen mit dem britischen klassischen Progressive Rock und auch dem Neoprog, deutlich härteren Stil pflegten. Eine junge Generation von Musikern verband diesen „Hard-Prog“ nun mit Heavy Metal. So kamen zwei Genres zusammen, die sehr verschieden und bis dahin einander fremd waren, aber doch einiges gemeinsam hatten, vor allem die Vorliebe für Pathos und große Geschichten sowie eine anspruchsvolle Spielweise. Es entstanden Bands wie Fates Warning, Queensrÿche, Watchtower und das Flaggschiff der Bewegung, Dream Theater. Die Musik dieser Gruppen kann treffend als „Progressive Rock im Metal-Gewand“ bezeichnet werden.

1984 legten Fates Warning ihr Debütalbum *Night on Bröcken* und Queensrÿche *The Warning* vor. Weitere Alben folgten in den nächsten Jahren, darunter das Konzeptalbum *Operation: Mindcrime* von Queensrÿche (1988) und das Dream Theater-Debüt *When Dream and Day Unite* (1989). Insbesondere Dream Theater traten eine zweite Welle des Progressive Metal los, die aber schon in die 90er Jahre gehört und darum im nächsten Kapitel besprochen werden soll.

252Borrink 2011:48.

253Borrink 2011a:50.

Kapitel 12: Die 90er Jahre

In den 90er Jahren begann der Wiederaufstieg des Progressive Rock, nicht zu den alten Höhen der 70er Jahre, aber heraus aus dem Jammertal der 80er. Überall in der entwickelten Welt entstanden neue Bands; Großbritannien war nun nur noch eine Prog-Nation unter vielen, nicht mehr das Innovationszentrum, das es bis dahin gewesen war. Entscheidend für diese Entwicklung war vor allem ein neues Medium: das *Internet*. Zwar waren die damaligen Übertragungskapazitäten für die Versendung von Musikdateien viel zu gering (zumal es damals auch noch keine datenreduzierten Formate wie MP3 gab), doch konnten sich Musiker und Fans in Mailinglisten, Newsgroups und bald auch auf Websites austauschen. Ferner entstanden in verschiedenen Ländern neue Independent-Labels und Fanzines, die sich auf Progressive Rock spezialisierten.

Die Blütezeit des Progressive Metal und die Anfänge des Epic Prog

Die 90er Jahre waren vor allem die Blütezeit des Progressive Metal. Die führende Band dieser Stilrichtung waren Dream Theater. Diese hatten schon 1989 ihr Debütalbum *When Dream and Day Unite* veröffentlicht; 1992 gelang ihnen mit dem zweiten Album *Images and Words* und dem neuen Sänger James LaBrie der Durchbruch. Dream Theater galten vor allem als würdige Nachfolger von Rush. Die schon 1982 gegründeten Queensrÿche hatten ihren Durchbruch 1988 mit dem Konzeptalbum *Operation: Mindcrime* geschafft, dem 1990 das Erfolgsalbum *Empire* folgte. Im darauf folgenden Jahr erschien *Parallels* von Fates Warning. 1993 erschien das Debütalbum *Wounded Land* der britischen Band Threshold. 1994 trat mit Symphony X eine weitere bedeutende Progressive-Metal-Band mit ihrem Debütalbum ans Licht der Öffentlichkeit; Dream Theater veröffentlichten in demselben Jahr ihr drittes Album *Awake*, Queensrÿche das Album *Promised Land*, und Fates Warning *Inside Out*. In demselben Jahr erschien auch das erste reguläre Album von

Vanden Plas aus Kaiserslautern, *Colour Temple*; ferner das zweite Album, *Psychodelicatessen*, von Threshold. Im Jahr 1995 folgte das zweite Album von Symphony X, *The Damnation Game*, sowie das „dreieinhalbe“ Album von Dream Theater: *A Change of Seasons* mit gleichnamigem langem Titeltrack, begleitet von mehreren Coverversionen von Werken „klassischer“ Bands. Ein ergiebiges Jahr war 1997, als Symphony X ihr bekanntestes Album, *The Divine Wings of Tragedy*, veröffentlichten. Dream Theater brachten mit *Falling into Infinity* ihr viertes reguläres Album an den Start, und auch von Fates Warning (*A Pleasant Shade of Gray*), Queensrÿche (*Hear in the New Frontier*), Threshold (*Extinct Instinct*) und Vanden Plas (*The God Thing*) gab es neues Futter für den CD-Spieler. Im darauf folgenden Jahr kam von Symphony X das Album *Twilight in Olympus*; von Threshold *Clone*. Dafür tat sich im letzten der 90er Jahre, also 1999, einiges: allen voran das Meisterwerk *Metropolis Part II: Scenes from a Memory* von Dream Theater. Queensrÿche brachten *Q2K*, Vanden Plas *Far off Grace*.

Im Progressive Metal kamen zwei Musikrichtungen zusammen, die beide zum Erhabenen und Epischen neigten, und so nimmt es kein Wunder, dass sich daraus in der zweiten Hälfte der 90er Jahre der *Epic Prog* entwickelte, der durch die Orientierung auf epische Konzeptalben, ja auf zusammenhängende Zyklen solcher Alben, charakterisiert ist, und als dessen Vorreiter vor allem das Projekt Ayreon des Niederländers Arjen Lucassen gelten kann, mit dem Debütalbum *The Final Experiment* (1995), dem Nachfolger *Actual Fantasy* (1996) sowie der Rock-Oper *Into the Electric Castle* (1998). Die große Blütezeit des Epic Prog fällt aber bereits in das neue Jahrtausend.

Retroprog

Um 1990 kamen ferner einige Bands auf, die wieder stärker an den klassischen Progressive Rock der 70er Jahre anknüpften, wobei vor allem Skandinavien und innerhalb dieser Region wiederum Schweden ein Zentrum dieser Entwicklung darstellt. Für diese Richtung bürgerte sich bald die Bezeichnung „Retroprog“ ein. Dies passt zum allgemeinen Retro-

Trend in der Musik der 90er Jahre – man blickte auf vermeintlich „bessere“ vergangene Zeiten, vor allem die 60er und 70er Jahre zurück. Denn die Bezeichnung „Neoprogramm“ war schon vergeben, und „New Prog“ konnte leicht damit verwechselt werden²⁵⁴. Aus Schweden kam beispielsweise die Band Änglagård, die 1991 gegründet wurde, 1992 ihr Debütalbum *Hybris* veröffentlichte und als Vorreiter des skandinavischen Retroprog gilt. 1994 veröffentlichte Kaipa-Veteran Roine Stolt das Album *The Flower King*, aus dessen Musikerformation die Band The Flower Kings hervorging, die 1995 ihr „offizielles“ Debütalbum *Back in the World of Adventures* veröffentlichte und sich rasch als zweite Säule des schwedischen Retroprogs etablierte, zumal Änglagård sich 1995 auflösten. Die Flower Kings brachten 1996 *Retropolis* heraus; 1997 folgte das Doppelalbum *Stardust We Are*, und 1999 erschien *Flower Power*, gleichfalls ein Doppelalbum.

Aber auch in anderen Ländern blühte der Retroprog. Eine der bedeutendsten Formationen dieser Stilrichtung stellt die US-amerikanische Band Spock's Beard dar, 1992 von den Brüdern Neal und Alan Morse gegründet. Diese Gruppe brachte 1995 ihr Debütalbum *The Light* auf den Markt, dem 1996 *Beware of Darkness*, 1996 *The Kindness of Strangers* und 1998 *Day for Night* folgten. Weitere bedeutende US-amerikanische Retroprog-Bands sind echolyn (gegründet 1989, Debütalbum 1991) und Glass Hammer (gegründet 1992, Debütalbum *Voyage of the Dunderdan* 1993).

Ein Retroprojekt besonderer Art ist an dieser Stelle noch zu erwähnen. Ende der 80er Jahre erfand der junge englische Musiker Steven Wilson eine fiktive Psychedelic-Rock-Band der 70er Jahre, die er Porcupine Tree nannte. Er erfand aber nicht nur die Namen der Musiker, die Bandgeschichte und Diskographie, sondern komponierte tatsächlich die Musik und spielte sie im Heimstudio ein. Eines Tages landete ein Exemplar dieser Kassette bei einer kleinen Plattenfirma – die ihm einen Plattenvertrag gab. Wilson gründete darauf hin die Band Porcupine Tree wirklich, die 1992 ihr Debütalbum *On the Sunday of Life* einspielte. Auf den

²⁵⁴Zum Retro-Trend allgemein siehe Reynolds 2013.

folgenden Alben, die mit wechselnden Besetzungen eingespielt wurden, variierte Wilson den Stil der Band mehrfach, wobei sich die Musik generell zwischen Neo-Psychedelic, Retroprog und Deep Prog bewegte.

Die weitere Entwicklung des Neoprog zum Deep Prog

Auch der Neoprog, der in den 80er Jahren das Genre dominiert hatte, wandelte sich in den 90er Jahren. Die führende Neoprog-Band Marillion änderte mit dem Sängerwechsel von Fish zu Steve Hogarth 1989 ihren Stil, zumal die beiden Sänger vom Klang ihrer Stimme und von ihrer Persönlichkeit her kaum verschiedener hätten sein können. Dabei war der Sängerwechsel ebenso sehr Folge wie Ursache des Stilwandels – Fish hatte die Band verlassen, weil er die Kursänderung, die seine Mitmusiker anstrebten, nicht mittragen wollte. Auch dürften Alkoholprobleme, die Fish schon auf den Alben *Misplaced Childhood* und *Clutching at Straws* thematisiert hatte, hier eine Rolle gespielt haben. Aber mit Hogarth hatte die Band nicht nur eine neue Stimme, sondern auch einen neuen Songwriter bekommen, und der empfand, komponierte und textete ganz anders als sein Vorgänger. Zwar kann man zumindest zu Anfang der Hogarth-Ära noch von Neoprog sprechen, aber allmählich verschoben sich die Akzente hin zu einer eher melancholisch gefärbten, sanfteren Richtung, für die es noch keine allgemein anerkannte Bezeichnung gibt, weshalb sie hier als *Deep Prog* bezeichnet werden soll.

Aber auch andere Neoprog-Bands veränderten den Stil in eine ähnliche Richtung, auch ohne einen derartig drastischen Austausch ihrer Frontmänner. IQ etwa holten ihren alten Sänger Peter Nicholls zurück. Was bei Marillion geschah, entsprach also einer allgemein zu beobachtenden Tendenz innerhalb der (vornehmlich britischen) Neoprog-Szene: Man ließ die 80er Jahre hinter sich und entwickelte für die 90er Jahre einen neuen Sound. Keine der bekannten Neoprog-Bands hingegen ging zum damals aufblühenden Progressive Metal über – Neoprog und Progressive Metal blieben separate Stilrichtungen im Progressive Rock der 90er Jah-

re (allenfalls bei Threshold lässt sich eine Verbindung beider Richtungen konstatieren).

Marillion brachten 1991 mit *Holidays in Eden* das zweite Album der Hogarth-Ära auf den Markt. In demselben Jahr waren Pendragon mit *The World* am Start. 1993 kehrte Peter Nicholls auf dem Album *Ever* zu IQ zurück; von Pendragon kam *The Window of Life*. 1994 erschien von Marillion das Konzeptalbum *Brave*. 1995 brachten Marillion *Afraid of Sunlight* auf den Markt; von Arena, bei denen der frühere Marillion-Schlagzeuger Mick Pointer das Schlagzeug und Clive Nolan (u.a. Pendragon) die Keyboards bedient, kam das Debütalbum *Songs from the Lion's Cage*, dem 1996 *Pride* folgte. Ebenfalls 1996 erschien *The Masquerade Overture* von Pendragon. Im Jahr 1997 kam von IQ das Konzept-Doppelalbum *Subterranea*, von Marillion *This Strange Engine*. 1998 brachten Marillion *Radiation*, Arena *The Visitor*. 1999 machten Marillion mit dem Album *marillion.com* von sich reden, das durch Internet-basiertes Crowdfunding finanziert wurde.

Kapitel 13: Das 21. Jahrhundert

Im neuen Jahrhundert gilt mehr noch als in den 90er Jahren das Prinzip „Anything goes“: Es herrscht ein fast grenzenloser *Stilpluralismus*, in dem alles, was es gibt oder was es mal gab, weiter lebendig bleibt bzw. wieder lebendig wird. Das gilt auch für den Progressive Rock. Klassischer bzw. Retroprog, Neoprog, Progressive Metal und was es sonst noch so gab, alles hat seinen Platz in der Progressive-Rock-Szene unserer Zeit. Dazu kommen, schon in den späten 90er Jahren, die beiden neuen Strömungen, für die es noch keine allgemein anerkannte Benennungen gibt, weshalb sie hier unter *Deep Prog* und *Epic Prog* laufen sollen. Nach der Jahrtausendwende formierte sich mit Bands wie Frequency Drift und RPWL der *Cinematic Prog*, der vor allem in der Tradition von Pink Floyd steht, weniger Wert auf instrumentelle Virtuosität und mehr auf Atmosphäre und Klanglandschaften legt. In den 2010er Jahren kommt dann im Zuge des stark zunehmenden Klima- und Umweltbewusstseins eine weitere, weniger musikalisch als inhaltlich definierte Strömung hinzu, der *Green Prog*. Darüber hinaus erblühten zahlreiche Randgebiete wie *New Art-rock*, *Nu Prog*, *Post Prog* oder *Technical Extreme Metal*, die zwar mehr oder weniger starke Wurzeln im Progressive Rock haben, aber die definierenden Merkmale desselben nur noch teilweise aufweisen.

Die Kehrseite dieses Stilpluralismus ist jedoch, dass kaum mehr neue Stilrichtungen aufkommen. Dies gilt für alle Bereiche der Rock- und Popmusik, wie man an diversen Stammbäumen von Musikrichtungen sehen kann²⁵⁵. Es ist nicht nur alles noch (oder wieder) da, was mal da war, es ist auch fast alles, was da ist, schon mal dagewesen. Die Rockmusik, auch der Progressive Rock, scheint an einem ähnlichen Punkt angekommen zu sein wie der Jazz um 1970 – die Stile sind im Wesentlichen entwickelt, und es scheint kaum noch Neuland zu geben, das auf seine Erschließung wartet. Man kann hier von einer „*typologischen Sättigung*“ sprechen – die Parameter haben ihre Wertebereiche, und die sind weitgehend besetzt. Man stelle sich als Metapher etwa eine Zielscheibe vor,

255Crauwels 2023; Taylor 2019; Bound by Metal o.J. Zugriff: jeweils 27. 08. 2024.

in der bereits viele Pfeile stecken: je mehr Pfeile in der Zielscheibe stecken, desto wahrscheinlicher wird es, dass ein neu abgeschossener Pfeil einen der bereits vorhandenen Pfeile trifft. Das heißt nicht, dass es keine gute neue Musik mehr gäbe, aber *grundsätzlich Neues* ist selten.

Im 21. Jahrhundert gewann das *Internet* immer mehr Bedeutung als Musikdistributionsmedium. Das MP3-Datenformat ermöglichte es im Verein mit schnelleren Internet-Zugängen, Musikdateien über das Netz zu versenden – sehr zum Leidwesen der Musikindustrie, die mit immer zahlreicheren illegalen Downloads zu kämpfen hatte und das Problem erst nach vielen Jahren mit der Entwicklung von legalen Streamingdiensten wie *Spotify* halbwegs in den Griff bekam, freilich ohne damit große Profite zu erwirtschaften (und für die Künstler bleiben eh nur magere Brosamen übrig – die Streamingdienste waren zwar ein Rettungsanker für die *Musikindustrie*, aber nicht für die *Musiker*). Andererseits wurde es durch diese Weiterentwicklungen der Internet-Technologie Nachwuchsmusikern ermöglicht, über Plattformen wie *MySpace*, *Facebook*, *Bandcamp*, *Soundcloud* oder *YouTube* ohne Plattenvertrag ein potentiell weltweites Publikum zu erreichen – freilich um den Preis, in der Flut der derartigen Veröffentlichungen unterzugehen. Es reicht also nicht, seine Musikdateien bei diesen Portalen einzustellen; man muss auch in kreativer und zielführender Weise die Werbetrommel rühren. Andererseits ist gerade Progressive Rock aber auch eine *audiophile* Musikrichtung, deren Anhänger Wert auf gute Klangqualität legen und daher herkömmliche Tonträger wie LP oder CD weiterhin zu schätzen wissen (und nicht zuletzt macht eine große Plattensammlung im Wohnzimmer auf Besucher mehr Eindruck als eine lange *Spotify*-Playlist auf dem Smartphone...).

Im 21. Jahrhundert ist Progressive Rock eine Größe, die nicht mehr „unter den Teppich gekehrt“ werden kann. Freilich wird auch vieles als „Prog-Rock“ bezeichnet, was nur am Rande mit Progressive Rock zu tun hat, insbesondere in der Alternative-Rock-Presse, die den eigentlichen Progressive Rock weiterhin größtenteils ignoriert (man sollte damit aber nicht zu hart zu Gericht gehen: Progressive Rock ist eben kein Alternative Rock, fällt also nicht in deren Metier – man beschwert sich ja auch

nicht darüber, dass er in der Jazzpresse unberücksichtigt bleibt), auch wenn die „Mauer des Schweigens“ langsam bröckelt. Es handelt sich hier zumeist um Musik von Künstlern, die sich auf Progressive-Rock-Bands berufen, von diesem beeinflusst und daher (oftmals gegen ihren Willen) dem „Prog-Rock“ zugerechnet werden, obgleich ihre Musik nur wenige Merkmale des Progressive Rock aufweist. Man kann dieses Phänomen vielleicht damit vergleichen, wie viele Techno- und House-Musiker sich auf Kraftwerk oder gar auf Karlheinz Stockhausen berufen, obwohl ihre Musik außer der Verwendung elektronischer Instrumente nur wenig mit derjenigen der genannten „Vorbilder“ gemeinsam hat.

Offener gegenüber Progressive Rock ist da die Metal-Presse, die allerdings wiederum die Bezeichnung „Progressive Metal“ bzw. „Progmetal“ in ähnlicher Weise für Bands verwendet, die sich zwar auf Dream Theater oder ähnliche Bands berufen, in ihrer eigenen Musik aber kaum Gemeinsamkeiten zum Progressive Rock erkennen lassen.

Deep Prog

Der *Deep Prog* entwickelte sich neben dem Epic Prog (siehe unten) zur Hauptströmung im Kerngenre des Progressive Rock im 21. Jahrhundert. Seine Wurzeln liegen vor allem im Neoprogram sowie im Retroprog; die Grenzen zum New Artrock und zum Progressive Alternative Rock sind fließend, während es mit dem Epic Prog weniger Berührungen gibt. Als seine Hauptvertreter können vor allem Marillion nach dem Sängerwechsel zu Steve Hogarth sowie Porcupine Tree mit dem Frontmann Steven Wilson gelten, aber auch in Kontinentaleuropa formierten sich bedeutende Deep-Prog-Bands, wie etwa Riverside aus Polen.

Cinematic Prog

Dem Deep Prog steht der *Cinematic Prog* nahe, dessen bekanntester Vertreter die aus einer Pink-Floyd-Coverband hervorgegangene Formation RPWL aus dem bayrischen Freising darstellt. Der Schwerpunkt des musikalischen Interesses liegt hier nicht auf instrumentaler Virtuosität, son-

dem auf Atmosphäre und Klanglandschaften. Schon Pink Floyd hatten ja gezeigt, dass Virtuosität nicht unbedingt erforderlich ist, um eindrucksvolle musikalische Werke zu schaffen und große Visionen zum Ausdruck zu bringen.

Epic Prog

Eine weitere Hauptströmung im Progressive Rock des 21. Jahrhunderts ist der *Epic Prog*, der seine Wurzeln hauptsächlich im Progressive Metal hat, aber auch Einflüsse aus Neoprogram, Retroprog sowie Power Metal aufweist. Das definierende Merkmal sind epische Konzeptalben, meist mit Fantasy- oder Science-Fiction-Thematik, die oft inhaltlich aufeinander aufbauen und somit ganze Albenzyklen bilden.

Den „Prototyp“ des Epic Prog stellt wohl das Projekt Ayreon des Niederländers Arjen Anthony Lucassen dar, dessen Markenzeichen Rock-Oper-artige Konzeptalben mit mehreren Sängern mit verteilten Rollen sind. Die meisten dieser Alben bilden einen Zyklus, der sich um die außerirdische Intelligenz der „Forever“ dreht. Eine andere bedeutende Epic-Prog-Band ist Coheed and Cambria, eine Konzept-Band aus New York, die in ihren Alben eine fortlaufende Science-Fiction-Saga erzählt, nach deren Protagonisten auch die Band benannt ist. Daneben ist die vom Progressive Metal herkommende Band Vanden Plas aus Kaiserslautern zu erwähnen, die verschiedene Fantasy-Stoffe, beispielsweise von Wolfgang Hohlbein, musikalisch umsetzt.

Neoprogram, Progressive Metal und Retroprog ab 2000

Neben diesen „neuen“ (aber noch aus den 90er Jahren stammenden) Richtungen blieben die älteren Richtungen des Progressive Rock auch im neuen Jahrhundert lebendig. Viele Neoprogram-Bands der 80er Jahre, etwa IQ und Pendragon, sind weiterhin in ihrem Metier aktiv. Auch der Progressive Metal, allen voran das Flaggschiff Dream Theater, lebt mit unverminderter Kraft fort; dasselbe gilt für den Retroprog mit Gruppen wie den Flower Kings, Spock's Beard und der Neal Morse Band.

Green Prog

Progressive Rock war immer eine Musikrichtung, die in die *Zukunft* schaute. Insofern ist es wenig verwunderlich, dass ökologische Themen und Gesellschaftsutopien in der Geschichte des Progressive Rock eine große Rolle spielten. In den letzten Jahren hat die gesellschaftliche Diskussion über solche Themen zugenommen, und so nimmt es kein Wunder, dass es mittlerweile Progressive-Rock-Gruppen gibt, die explizit ökologische Nachhaltigkeit und soziale Gerechtigkeit thematisieren. Allmählich bildet sich derzeit ein neues Untergenre heraus, das man als *Green Prog* bezeichnen könnte. Als Vorreiter des *Green Prog* kann die australische Band Unitopia und das daraus hervorgegangene Projekt United Progressive Fraternity gelten. In gewisser Weise handelt es sich bei dieser neuen Entwicklung zugleich um eine Rückbesinnung auf alte Prog-Tugenden, die in den späteren Stilen etwas aus dem Blickfeld gerieten, denn wie oben dargelegt, entstammt der Progressive Rock aus einem Milieu, das solche Überlegungen umtrieb, und sie spielten in der Musik und den Texten des klassischen Progressive Rock eine große Rolle. Mit dem Green Prog schließt sich in gewisser Weise der Kreis, und ein halbes Jahrhundert nach den Anfängen bildet sich eine Erscheinungsform des Genres heraus, die das Potential hat, zum Soundtrack der „Generation Greta“ zu werden. (Ich weiß jetzt aber nicht, welche Musik Greta Thunberg bevorzugt ...)

Die Zukunft des Progressive Rock

Wie sieht die *Zukunft des Progressive Rock* aus? Kurze Antwort: Wir wissen es nicht. Lange Antwort: Es besteht durchaus Grund zur Hoffnung, dass der Progressive Rock, der in den letzten Jahrzehnten wieder an Popularität gewann, weiter an Popularität zunimmt und ihm eine gedeihliche Zukunft ins Haus steht. Es ist aber nun mal so, dass das „Rock-Zeitalter“ im Pop-Mainstream schon seit ca. 30 Jahren vorbei ist, so wie das „Jazz Age“ der 20er und 30er Jahre Geschichte ist. Hip-Hop (teils mit problematischen Textinhalten), sogenannter R&B (der mit dem ur-

sprünglichen Rhythm & Blues aber nichts mehr zu tun hat) und Unmengen von computerproduziertem Pop mit per Auto-Tune zurechtgebogenen Vocals beherrschen die Charts. Der neueste Trend sind Popsongs, die gar nicht mehr von Menschen, sondern von künstlichen Intelligenzen komponiert und getextet werden, was urheberrechtliche und ethische Fragen aufwirft. Wahrscheinlich wird der Mainstream schon in wenigen Jahren vollständig von KI-erzeugter Musik beherrscht werden – menschliche Musiker werden nur noch in Nischengenres wie eben Progressive Rock gefragt sein.

Aber gerade im heutigen Stilpluralismus kann alles, was schon mal da war, wiederkommen, und immer mehr Menschen werden der musikalischen Dürftigkeit des Mainstream-Pops überdrüssig und suchen nach authentischer Musik. Auch gilt Progressive Rock nicht mehr so wie früher als eine Geschmacksverirrung, die nur was für Nerds ist.

Ein Trend, der vielleicht eine große Resonanz finden wird, ist der Green Prog, also Progressive Rock mit Texten und Albumkonzepten, die die Wende zur Nachhaltigkeit zum Thema haben und versuchen, Wege aus der gegenwärtigen Krise unserer Zivilisation zu weisen. In der Science-Fiction-Literatur läuft dieser Trend unter der Bezeichnung *Solarpunk*²⁵⁶, und ist im Aufschwung. Die Verbindung von Progressive-Rock-Musik mit Solarpunk-Sujets könnte dem Progressive Rock eine neue Relevanz verschaffen und das Klischee besiegen, in Progressive-Rock-Songs gehe es um so irrealer und irrelevanter Dinge wie Einhörner und fliegende Teekannen. Zwar wäre es wohl zu optimistisch, ein „zweites Goldenes Zeitalter“ wie in den frühen 70er Jahren zu prophezeien, doch kann man annehmen, dass Progressive Rock in der bunten Musiklandschaft der absehbaren Zukunft zumindest abseits des Mainstreams weiter eine gewichtige Rolle spielen wird.

Aber die Zeiten bleiben schwierig. Progressive Rock ist weiterhin eine kleine Nische, und Labels wie InsideOut Music müssen ihr Repertoire über die Grenzen des Genres hinaus erweitern, um genug Material für

256Wikipedia (dt.): Solarpunk. Zugriff: 24.09.2024.

Teil 3: Die wichtigsten Progressive-Rock-Bands

Kapitel 14: Progressive Rock nach dem Alphabet

Die Auswahl der hier aufgeführten Bands ist selbstredend subjektiv; insofern sei verziehen, wenn der Leser ausgerechnet seine Lieblingsband hier nicht vorfindet. Es ist nicht immer leicht, zu entscheiden, ob eine Gruppe von bleibender Bedeutung ist; Verkaufszahlen sagen dazu nichts aus. Vor allem bei Künstlern der jüngeren Zeit ist noch überhaupt nicht abzusehen, was Eintagsfliege ist und was sich als von nachhaltiger Wirkung auf das Genre herausstellen wird.

Auf eine Sortierung nach Stilrichtung wird hier verzichtet, zumal die verschiedenen Stile nur schwer gegeneinander abzugrenzen sind und manche Band im Laufe ihrer Karriere ihren Stil verändert hat. Die Gruppen und Solokünstler (letztere nach ihrem Nachnamen) sind hier daher in alphabetischer Reihenfolge aufgeführt.

Ange

*Ange*²⁵⁹ sind neben Magma die bedeutendste französische Progressive-Rock-Band der 1970er Jahre. Während Magma eine eher jazzig-avantgardistische Ausrichtung aufweisen, stehen Ange dem klassischen englischen Progressive Rock näher, nicht ohne aber ihrer Musik, und zwar nicht nur durch Texte in französischer Sprache, eine „typisch französische“ Note zu verpassen. Der Einfluss der französischen Chanson-Tradition ist unverkennbar. Die Band wurde im Herbst 1969 von den Brüdern Christian (Gesang) und Francis Décamps (Keyboards) in der ostfranzösischen Region Franche-Comté gegründet. Zur Gruppe gehörten ferner der Gitarrist Jean-Pierre Brézovar, der Bassist Daniel Haas und der Schlagzeuger Gérard Jelsch.

Ihr erstes Konzert gaben sie am 31. Januar 1970 im Kulturzentrum „La Pépinière“ in Belfort, mit einer dreistündigen Rock-Oper, *La Fantastique Épopée du Général Machin* (Teile hiervon sind auf dem Live-Album

²⁵⁹ Wikipedia (frz.): Ange (groupe), Zugriff: 04. 03. 2025.

1970-1971 - *En concert* zu finden, das 1978 ohne Einwilligung der Band bei RCA erschien). 1972 erschien ihr Debütalbum, *Caricatures*, und sie gingen mit Johnny Halliday auf Tournee. Im darauf folgenden Jahr gelang ihnen mit dem Album *Le Cimetière des Arlequins*, worauf sich eine Coverversion des Chansons *Ces gens-là* von Jacques Brel befand, der Durchbruch. Es folgte ein Auftritt vor 13.000 Zuschauern auf dem renommierten Reading Festival in England am 26. August 1973. 1974 folgte das erfolgreiche Album *Au-delà du délire* – das letzte in der unveränderten Originalbesetzung.

In den folgenden Jahren änderte sich die Besetzung der Band mehrfach. Auf dem Album *Émile Jacotey* (1975) übernahm Guérolé Biger das Schlagzeug, um im folgenden Jahr auf *Par les fils de Mandrin* Jean-Pierre Guichard Platz zu machen. Von diesem Album wurde 1977 auch eine Version mit englischsprachigen Texten (Übersetzung von Michael Quatermain) aufgenommen, die jedoch erst 2003 veröffentlicht wurde. Ebenfalls 1977 erschien in der gleichen Besetzung das Live-Album *Tome VI: Live 1977*. Danach kam es zu einem Besetzungswechsel: Brézovar wurde an der Leadgitarre von Claude Demet abgelöst, für den Gründungsbassisten Daniel Haas kam Gérard Renard in die Band. Von der Originalbesetzung waren jetzt nur noch die Décamps-Brüder übrig geblieben. In dieser Formation nahmen Ange 1978 das Album *Guet-apens* auf.

Weitere Besetzungswechsel folgten. 1980 erschien das Album *Vu d'un chien* mit den Décamps-Brüdern sowie Robert Defer an der Gitarre, Didier Viseux am Bass und Guichard am Schlagzeug, dem 1981 *Moteur!* in der gleichen Besetzung folgte. Ebenfalls 1981 trat die Band in dem Fernsehfilm *Les Rats de Cave* von Jean-Claude Morin auf. Für das 1982 erschienene Album *À propos de...*, das Versionen klassischer französischer Chansons enthält, wurde bis auf die Décamps-Brüder die gesamte Bandbesetzung ausgetauscht: Serge Cuénot übernahm die Gitarre, Laurent Sigrist den Bass und Jean-Claude Potin das Schlagzeug.

Nach den Alben *La Gare de Troyes* (1983), *Fou!* (1984) und *Egna*

(1986) kehrten 1987 Daniel Haas und Jean-Michel Brézovar in die Band zurück, um das Album *Tout feu tout flamme... C'est pour de rire* aufzunehmen. 1988 kam auch Robert Defer zurück; es folgten die Alben *Sève qui peut* (1989) und *Les Larmes du Dalai Lama* (1992). 1995 fand noch einmal die Originalbesetzung zu einem Abschiedskonzert im Pariser Zé-nith zusammen.

1999 reaktivierten Christian und sein Sohn Tristan Décamps, die zuvor schon unter der Bezeichnung Christian Décamps et Fils in Erscheinung getreten waren, die Band Ange. Die neue Formation lieferte die Alben *La Voiture à eau* (1999), *Culinaire Lingus* (2001), *?* (2005), *Souffleurs de vers* (2007), *Le bois travaille même le dimanche* (2010), *Moyen Âge* (2012), *Émile Jacotey Résurrection* (2014) und *Heureux* (2018); für das Frühjahr 2025 ist das Album *Cunégonde* angekündigt.

Arena

Zwar wurden *Arena*²⁶⁰ erst 1995 gegründet, doch zählen sie zu den bedeutendsten Neoprog-Bands der zweiten Generation. Die Gründer der englischen Band waren Clive Nolan, Keyboarder von Pendragon, und der ehemalige Marillion-Schlagzeuger Mick Pointer. Des weiteren gehörten der Sänger John Carson, der Gitarrist Keith More und der Bassist Cliff Orsi zur Urbesetzung. Am 25. Juli 1995 veröffentlichte die Band ihr Debütalbum *Songs from the Lion's Cage*; danach wurde Orsi von John Jowitt (IQ) abgelöst. Im folgenden Jahr verließ Carson die Band, und Paul Wrightson übernahm den Leadgesang. In dieser Besetzung spielten Arena das zweite Studioalbum, *Pride*, ein. Danach kam es zu einer erneuten Veränderung des Line-Ups: John Mitchell löste More an der Gitarre ab. Damit ergab sich die Mannschaft für das dritte Studioalbum *The Visitor* (1998), doch unmittelbar darauf kam es zu einer weiteren personellen Veränderung: Wrightson und Jowitt verließen die Band, dafür kamen der Sänger Rob Sowden und der Bassist Ian Salmon in die Band.

²⁶⁰Wikipedia (dt.): Arena (Band); Wikipedia (engl.): Stichwort Arena (band), Zugriff: 15. 04. 2021.

Diese Besetzung sollte bis 2010 stabil bleiben. In dieser Zeit entstanden drei Studioalben: *Immortal?* (2000), *Contagion* (2003; dazu erschienen ergänzend die EPs *Contagious* und *Contagium*) und *Pepper's Ghost* (2005). Letzteres ist ein Konzeptalbum, das von den Abenteuern einer Gruppe von Helden im viktorianischen England erzählt; es erschien als Digibook, das in Comicform die im Album erzählte Handlung enthält.

2010 verließ Sowden Arena; ihm folgte Paul Manzi. 2011 erschien das siebte Studioalbum der Band, *The Seventh Degree of Separation*. Danach nahm auch Ian Salmon seinen Abschied von der Gruppe, für den John Jowitt zurückkehrte, der aber 2014, ohne dass ein neues Album erschienen wäre, wieder seiner Wege ging; sein Nachfolger wurde Kyle Amos. In der neuen Formation entstanden die Alben *The Unquiet Sky* (2015) und *Double Vision* (2018). 2020 übergab dann Paul Manzi das Mikrofon an Damian Wilson; im Jahr 2022 erschien dann das Album *The Theory of Molecular Inheritance*.

Ayreon

*Ayreon*²⁶¹ ist das Hauptprojekt des niederländischen Musikers Arjen Anthony Lucassen (*1960), das als Flaggschiff des Epic Prog gelten kann. Es gibt keine feste Band-Besetzung; vielmehr arbeitet Lucassen mit wechselnden Musikern zusammen. Ein Alleinstellungsmerkmal von Ayreon ist, dass es mehrere Leadsänger – darunter einige Progressive-Rock-Größen wie Fish oder Damian Wilson, aber auch viele bekannte Stimmen aus dem Metal-Genre, wie etwa Hansi Kürsch von Blind Guardian – gibt, die in den Rock-Opern, denn um solche handelt es sich bei den Ayreon-Alben, verschiedene Personen darstellen. Die meisten Ayreon-Alben sind darüber hinaus Teil einer zusammenhängenden Science-Fiction-Geschichte um die Vernichtung der Menschheit durch einen neuen Weltkrieg im Jahr 2084 und eine außerirdische Intelligenz namens „Forever“.

Die Geschichte beginnt 1995 mit dem Album *The Final Experiment*. Im

²⁶¹Wikipedia (dt.): Ayreon, Zugriff: 15. 04. 2021.

Jahr 2084 steht die Menschheit vor dem Untergang. Es gelingt Wissenschaftlern, eine telepathische Nachricht in die Vergangenheit zu senden, die die Menschen vor der bevorstehenden Katastrophe warnen soll. Diese wird in der Zeit von König Artus von einem blinden Barden namens Ayreon empfangen, der daraufhin Lieder dichtet, die vor dem Schicksal der Menschheit warnen, aber kaum Gehör findet.

Das zweite Album, *Actual Fantasy* (1996), enthält mehrere Stücke, die in keinem näheren Zusammenhang zueinander oder zu dem ersten Album stehen, und erfüllte die Erwartungen nicht. Lucassen machte sich daraufhin daran, eine Rock-Oper zu komponieren, *Into the Electric Castle*, die 1998 als Doppel-CD erschien. Diese handelt von acht Personen (von acht Sängern und Sängerinnen dargestellt) aus verschiedenen Zeitaltern und Kulturen – eine Ägypterin, ein Barbar, eine Indianerin (oder Inderin?), ein Römer, ein Ritter, ein Highlander, ein Hippie und ein Mann aus der Zukunft – die in einer Art virtuellen Realität von einer außerirdischen Intelligenz namens „Forever of the Stars“, die auf diese Weise die Gefühlswelt der Menschen zu ergründen versucht, einer Reihe von Prüfungen unterzogen werden.

Im Jahr 2000 erschienen zwei Alben, die später (2004) als Doppelalbum *The Universal Migrator* neu aufgelegt wurden: *The Dream Sequencer* und *Flight of the Migrator*. Diese knüpfen wieder an die Apokalypse im Jahr 2084 an. Der letzte Überlebende der Menschheit ist ein einsamer Kolonist auf dem Planeten Mars, der sich mit einer Virtuelle-Realität-Maschine, dem „Dream Sequencer“, auf eine Traumreise in die Vergangenheit begibt, in deren Verlauf ihm offenbar wird, dass alles Leben im Universum auf eine Urseele, den „Universal Migrator“ zurückgeht. Am Ende bricht der „Dream Sequencer“ zusammen und der Siedler stirbt, doch wird seine Seele zu einem neuen Migrator, bestimmt, neues Leben im Universum auszusäen.

Das Album *The Human Equation* (2004) spielt hingegen in der Gegenwart. Es handelt von einem Mann, der nach einem Autounfall im Koma liegt und in dessen Geist es zu einem Widerstreit der Gefühle, die durch verschiedene Sängerinnen und Sänger repräsentiert werden, kommt. Vier

Jahre später kehrte Lucassen mit dem Album *01011001* (Binärcode für den Buchstaben Y) zu den „Forever“ zurück. Diese sind eine Spezies, die auf dem eigentlich unbewohnbaren Planeten Y lebt und deren Leben demzufolge von Maschinen abhängt, wodurch ihre Emotionen verkümmert sind. Deshalb beschließen sie, Lebenskeime auf einem Kometen zu deponieren, der in die Erde einschlägt, dabei die Dinosaurier auslöscht, aber den Keim zur Entstehung der Menschen auf den Planeten bringt. Jedoch greifen die Forever später erneut auf der Erde ein und lösen dadurch die Katastrophe von 2084 aus.

Das Album *The Theory of Everything* (2013) handelt von einem jungen autistischen Mathematikgenie, das eine „Theorie von allem“ entwickelt, sich dabei aber völlig verausgibt. Es gibt keinen offensichtlichen Zusammenhang mit dem Forever-Mythos, man kann aber fröhlich darüber spekulieren: Haben etwa die Forever dem Jungen die Theorie eingegeben? Oder ist sie die Grundlage für die Technologie, die 2084 zum Untergang der Menschheit führt? Wir wissen es nicht (*noch* nicht – vielleicht wird der Zusammenhang eines Tages aus einem weiteren Album ersichtlich). *The Source* (2017) erzählt schließlich vom Ursprung der Forever. Diese stammen von einer Spezies ab, die uns ähnelte und auf einem Planeten lebte, der Alpha genannt wurde. Diese Spezies verrennt sich in einer ökologischen Krise, und vertraut sich einer künstlichen Intelligenz an, die die Infrastruktur des Planeten steuert. Diese KI kommt zu dem Ergebnis, dass der Planet nur auf eine Weise gerettet werden kann: die intelligenten Bewohner müssen verschwinden. Nur einer Gruppe von zehn Personen gelingt die Flucht auf den Planeten Y, wo sie zu den Ahnherren der Forever werden. Sie nehmen dabei den Androiden TH-1 mit, dem sie vertrauen zu können glauben, der aber den Keim der in *01011001* geschilderten Maschinenherrschaft in sich trägt.

Das neueste Ayreon-Album, *Transitus* (2020), steht in keinem erkennbaren Zusammenhang mit dem Forever-Mythos. Es handelt sich vielmehr um eine viktorianische Schauergeschichte, wie die vorigen Alben als Rock-Oper mit verteilten Rollen angelegt, jedoch auch mit einem Erzähler, der leider den musikalischen Fluss allzu sehr unterbricht. Es handelt

von der unstandesgemäßen Liebe zwischen einem Sohn und einer Dienerin eines Adligen, die beide ums Leben kommen, aber in einer Zwischenwelt (dem „Transitus“) zusammenfinden und am Ende einen Weg in eine neue Welt (könnte es Alpha sein? Wir wissen es nicht...) finden.

Live-Auftritte des Projekts sind sehr selten, da Lucassen nicht sehr bühnenfreudig und die Tournee-Logistik mit den vielen beteiligten Sängern und Instrumentalisten, die zumeist hauptsächlich in anderen Bands tätig sind, kompliziert ist. 2015 wurde *The Human Equation* in Rotterdam auf die Bühne gebracht; die Aufführung erschien unter dem Titel *The Theater Equation* auf DVD. 2017 fand in Tilburg eine Konzertaufführung ausgewählter Stücke von verschiedenen Ayreon-Alben unter dem Titel *Ayreon Universe* statt; auch hiervon gibt es eine DVD, ebenso wie von einer Aufführung von *Into the Electric Castle* an demselben Ort im Jahr 2019 (*Electric Castle Live and Other Stories*). Eine weitere Aufführung im Rahmen des *Night of the Prog-Festivals* war für 2020 geplant, fiel aber der Corona-Pandemie zu Opfer. 2023 wurde das Album *01011001* aufgeführt, wiederum in Tilburg; auch von diesem Konzert gibt es einen DVD-Mitschnitt (*01011001: Live Beneath the Waves*)²⁶².

Banco del Mutuo Soccorso

*Banco del Mutuo Soccorso*²⁶³, auch kurz *Banco* genannt, ist eine der bedeutendsten italienischen Progressive-Rock-Bands der klassischen Ära. Ihre Musik ist stark von den großen britischen Progressive-Rock-Bands inspiriert, weist aber auch eine unverkennbare italienische Note auf, zumal auch die Texte in italienischer Sprache verfasst sind. Der Einfluss der italienischen Cantautori und der italienischen klassischen Musiktradition ist eben unüberhörbar.

Banco del Mutuo Soccorso („Bank zur gegenseitigen Unterstützung“) wurde 1968 in Rom von den Brüdern Gianni und Vittorio Nocenzi (beide Keyboards) gegründet. Die Besetzung wechselte anfangs mehrfach. In

²⁶²<https://www.arjenlucassen.com/content/>, Zugriff: 04. 03. 2025.

²⁶³Wikipedia (dt.): Stichwort Banco del Mutuo Soccorso, Zugriff: 03. 08. 2023.

der Besetzung: Francesco Di Giacomo (Gesang) – Vittorio Nocenzi (Keyboards, Gesang) – Gianni Nocenzi (Keyboards) – Marcello Todaro (Gitarre) – Renato d'Angelo (Bass) – Pierluigi Calderoni (Schlagzeug) spielte die Band kurz nacheinander drei Alben ein: das unbetiteltete Debütalbum und *Darwin!*, ein Konzeptalbum über die Evolution des Lebens, erschienen im Jahr 1972, im darauf folgenden Jahr *Io sono nato libero*.

Danach übernahm Rodolfo Maltese die Gitarre. Die Band hatte sich inzwischen nicht nur auf dem italienischen, sondern auch auf dem internationalen Markt einen Namen gemacht. Für den letzteren nahm sie das Album *Banco* (1975) auf, das hauptsächlich englischsprachige Versionen von Stücken der ersten drei Alben enthält. Eine USA-Tournee folgte. Im darauf folgenden Jahr lieferte die Gruppe den Soundtrack zu dem italienischen Film *Garofano Rosso*, und ein Album, das in einer italienisch- und einer englischsprachigen Version erschien: *Come in un'ultima cena* bzw. *As in a Last Supper*. Einen anderen Ausweg aus der Sprachenfrage fand Banco del Mutuo Soccorso bei dem folgenden Album: das 1978 veröffentlichte Werk ... *di terra* ist rein instrumental mit Orchester.

Nach diesem Album nahm Bassist d'Angelo seinen Abschied, für ihn kam Gianni Colaiacomo in die Band. Es folgten 1979 das Album *Canto di primavera* und das Live-Album *Capolinea*. In den 1980er Jahren wandte sich die Gruppe zunehmend vom Progressive Rock ab und dem Mainstream zu. Es folgten die Alben *Urgentissimo* (1980), *Buone notizie* (1982) und *Banco* (1983); von den beiden letztgenannten waren viele Fans enttäuscht – und auch Gianni Nocenzi, der die Band verließ. Auch der Bassist Colaiacomo nahm den Hut. Seine Stelle wurde von Gabriel Amato übernommen. Es folgten 1985 eine Teilnahme am Sanremo-Liederfestival und das Album ...*e via*. Danach erlahmten die Band-Aktivitäten, wenngleich 1989 noch ein Album, *Donna Plautilla*, mit Aufnahmen aus den Anfangsjahren erschien.

In den 90er Jahren nahm das allgemeine Interesse an Progressive Rock wieder zu, was zu einer Wiederbelebung von Banco del Mutuo Soccorso

führte. 1994 erschien das Album *Il 13*, mit Tiziano Ricci am Bass und Maurizio Massi am Schlagzeug, 1997 *Nudo* mit dem zusätzlichen Gitarristen Filippo Marcheggiani. In der Folgezeit fungierten Banco, wie so viele klassische Progressive-Rock-Bands, im Prinzip als ihre eigene Tribute-Band; sie spielten ihre alten Stücke und brachten Live-Alben und Neuauflagen ihrer alten Alben heraus. Der Unfalltod des Sängers Di Giacomo 2014 führte zu einer neuen Krise mit mehreren Umbesetzungen. Erst 2019 erschien ein neues Studioalbum, *Transiberiana*, in der Besetzung Tony D'Alessio (Gesang) – Vittorio Nocenzi (Keyboards) – Filippo Marcheggiani (Gitarre) – Nicola di Già (Gitarre) – Marco Capozzi (Bass) – Fabio Moresco (Schlagzeug), das von Publikum und Kritik gut aufgenommen wurde. 2022 folgte das Album *Orlando: Le forme dell'amore*; für 2025 ist das Album *Storie Invisibili* angekündigt²⁶⁴.

Camel

Die 1971 im südenglischen Guildford gegründete Band *Camel*²⁶⁵ gilt als Geheimtipp im englischen Progressive Rock, der nie zu den ganz Großen des klassischen Progressive Rock aufschließen konnte. Vielleicht war die Musik dem Publikum ganz einfach zu „schwierig“; es mag auch an dem großen Anteil von Instrumentalstücken gelegen haben. Die Band entstand, als der Keyboarder Peter Bardens zu dem aus dem Gitarristen Andrew Latimer, dem Bassisten Doug Ferguson und dem Schlagzeuger Andy Ward bestehenden Trio *The Brew* stieß.

Das schlicht *Camel* betitelte Debütalbum erschien 1973 und war nicht sonderlich erfolgreich. Es folgte ein Labelwechsel zu Deram, dem „progressiven“ Label von Decca, und 1974 erschien *Mirage*, was auch kein großer Hit war, aber heute als Klassiker gilt – mit einem Cover, das als eine künstlerische Verfremdung des Designs der Camel-Zigaretten-schachtel gestaltet war. Das Logo der Zigarettenmarke verwendete die Band auch auf späteren Covers. 1975 verarbeitete die Band die Novelle *The Snow Goose* von Paul Gallico zu einem Konzeptalbum mit Orches-

²⁶⁴<https://www.bancodelmutuosoccorso.it/>, Zugriff 04. 03. 2025.

²⁶⁵Wikipedia (engl.): Camel (band), Zugriff 17. 04. 2021.

ter. Da es aber zwischen der Band und dem Autor zu Rechtsstreitigkeiten kam (angeblich weil Gallico nicht mit der Zigarettenmarke in Zusammenhang gebracht werden wollte, was aber von ihm selbst dementiert worden ist), erschien das Album ohne die der Novelle entstammenden Songtexte als Instrumentalalbum unter dem Titel *Music inspired by The Snow Goose*. Das Album verkaufte sich gut genug für eine Silberne Schallplatte, und eine Aufführung in der Royal Albert Hall mit dem London Symphony Orchestra am 17. Oktober 1975 geriet zum Triumph. Auch das Album *Moonmadness* (1976) war ein Erfolg, doch sollte es das letzte Album in der Originalbesetzung sein.

Denn danach verließ Bassist Ferguson nach einem musikalischen Richtungsstreit mit dem Schlagzeuger die Band und wurde durch Richard Sinclair (früher bei Caravan) ersetzt. Der Flötist und Saxophonist Mel Collins (früher bei King Crimson), der schon bei der *Moonmadness*-Tournee die Band verstärkt hatte, wurde festes Bandmitglied. In dieser Formation veröffentlichte Camel die Alben *Rain Dances* (1977) und *Breathless* (1978). Danach nahm Bardens den Hut, und an seiner Stelle traten zwei Keyboarder in die Band ein, die beide zuvor bei Caravan gespielt hatten: Dave Sinclair (ein Cousin von Richard Sinclair) und Jan Schelhaas. Nach der Tournee zu *Breathless* verließen freilich beide Sinclairs die Band. Ihre Positionen wurden von Colin Bass (Bass, nomen est omen!) und Kit Watkins (Keyboards) übernommen.

In der Folgezeit entwickelten sich Camel wie viele andere klassische englische Progressive-Rock-Bands in eine kommerziellere Richtung. 1979 erschien das Album *I Can See Your House From Here*, 1981 das Konzeptalbum *Nude* um einen japanischen Soldaten, der, gestrandet auf einer kleinen Insel im Pazifik, das Ende des Zweiten Weltkriegs verpasst. Mitte 1981 verließ Ward im Zusammenhang mit Alkohol- und Drogenproblemen die Band, die daraufhin gänzlich auseinander brach.

Latimer hatte aber gegenüber der Plattenfirma noch die Verpflichtung für weitere Alben; ferner erwartete die Firma von ihm eine Hit-Single. Mit einer aus Sessionmusikern zusammengestellten Band nahm er das Album *The Single Factor* (1982) auf, dem 1984 *Stationary Traveller* folg-

te, ein Konzeptalbum über Fluchtversuche von Ost- nach West-Berlin. Nach dem Live-Album *Pressure Points* (ebenfalls 1984) war das Vertragspensum erfüllt, und Camel existierte vorerst nicht mehr.

1991 war Camel wieder da, diesmal mit Latimer, dem Bassisten Colin Bass, dem Keyboarder Tom Scherpenzeel und Schlagzeuger Paul Burgess, und veröffentlichte das Album *Dust and Dreams*, das von John Steinbecks Roman *Früchte des Zorns* inspiriert ist. Scherpenzeel verließ danach die Band wegen seiner Flugangst und wurde durch Mickey Simmonds ersetzt. 1996 folgte das Konzeptalbum *Harbour of Tears* um eine irische Familie, die durch die Auswanderung der Kinder in die USA auseinander gerissen wird. Mit dem neuen Drummer Dave Stewart und Scherpenzeel an den Tasten nahm die Band 1999 das arabisch inspirierte Album *Rajaz* auf.

Danach verließ Stewart die Band wieder. Auch Scherpenzeel ging wieder. Sie wurden ersetzt durch zwei franko-kanadische Musiker: Guy LeBlanc (Keyboards) und Denis Clement (Schlagzeug). Es folgten eine Südamerika-Tournee und 2002 das Album *A Nod and a Wink* sowie die offizielle Abschiedstournee 2003, bei der LeBlanc wegen der Erkrankung seiner Frau nicht mehr dabei sein konnte und durch Tom Brislin (auf dem amerikanischen Teil der Tournee) bzw. Scherpenzeel (auf dem europäischen Teil) ersetzt wurde. 2007 wurde bekannt, dass Latimer seit 1992 an einem Blutkrebs litt, der jedoch erfolgreich behandelt werden konnte. 2013 kehrten Camel auf die Konzertbühnen zurück; es gab aber keine neuen Studioalben mehr.

Caravan

*Caravan*²⁶⁶ gilt neben Soft Machine als die wichtigste Band der Canterbury-Szene. Die viele Besetzungswechsel durchmachende Band weist einen starken Jazz-Einfluss auf und gilt als humorvoll. Es gibt nicht wenige personelle Überlappungen mit Soft Machine und anderen Bands der Canterbury-Szene, aber auch mit Camel.

²⁶⁶Wikipedia (engl.): Caravan (band), Zugriff 19. 04. 2021.

Caravan wurden 1968 von Pye Hastings (Gesang, Gitarre), Richard Sinclair (Bass, Gesang), Dave Sinclair (Keyboards) und Richard Coughlan (Schlagzeug) gegründet. Alle vier Musiker hatten zuvor zu verschiedenen Zeiten in der „Ur-Canterbury“-Band The Wilde Flowers gespielt. Noch in demselben Jahr erschien das schlicht *Caravan* betitelte Debütalbum. Die Band trat in vielen Studentenclubs sowie auf Festivals auf, zum Teil zusammen mit Progressive-Rock-Größen wie Pink Floyd, Yes, The Nice oder ihren Canterbury-Kollegen Soft Machine. In den Jahren 1969 und 1970 nahmen sie ferner ihr zweites Album auf, das im September 1970 erschien und den langen Titel *If I Could Do It All Over Again, I'd Do It All Over You* trug. Danach machten sie sich an die Arbeit an ihrem berühmtesten Album, *In the Land of Grey and Pink*, das im April 1971 veröffentlicht wurde.

Im August desselben Jahres verließ Dave Sinclair die Band, um in Robert Wyatts neue Band Matching Mole einzutreten, und wurde von Steve Miller abgelöst. Diese Umbesetzung führte aber zu Konflikten, die eine Welle von weiteren Umbesetzungen lostraten. Sinclair und Miller wollten sich stärker am Jazz orientieren. Auch der geringe kommerzielle Erfolg des von den Kritikern hoch gelobten letzten Albums frustrierte die Musiker. Auf dem Album *Waterloo Lily* (Mai 1972) setzte die Band erstmals Orchestereinspielungen ein, doch im Juli zerbrach die Band. Hastings und Coughlan machten unter dem Namen Caravan weiter; sie holten den Keyboarder Derek Austin, den Bassisten Stu Evans und den Bratschisten Geoffrey Richardson in die Band. Evans schied jedoch nach kurzer Zeit und ohne dass Aufnahmen gemacht worden waren, wieder aus und wurde durch John G. Perry ersetzt; des weiteren kehrte Dave Sinclair zurück. Im Oktober 1973 erschien das mit zahlreichen Gastmusikern inklusive eines Orchesters eingespielte Album *For Girls Who Grow Plump in the Night*; es folgten eine Tournee und das Live-Album *Caravan and the New Symphonia*, wonach Perry die Band verließ. Den Bass übernahm Mike Wedgwood, und 1975 erschien das Album *Cunning Stunts*, wonach sich die Band vom Label Decca trennte. Nach den Aufnahmen zu diesem Album verließ Keyboarder Dave Sinclair die

Band und wurde durch Jan Schelhaas ersetzt. Nach den Alben *Blind Dog at St. Dunstons* (1976) und *Better by Far* (1977), die als nicht mehr zeitgemäß galten, löste sich die Band auf.

1980 formierte die Band sich erneut. Sie bestand jetzt aus Pye Hastings (Gitarre, Gesang), Godfrey Richardson (Gitarre, Violine), Dave Sinclair (Keyboards), Dek Messekar (Bass) und Richard Coughlan (Schlagzeug). In dieser Formation nahm sie das Album *The Album* auf, danach wurde Messekar durch den zurückkehrenden Richard Sinclair abgelöst und Richardson verließ die Band, und 1982 folgte das Album *Back to Front*. 1985 stellte Caravan dann erneut ihre Aktivitäten ein.

1990 kehrte Caravan für zwei Jahre auf die Bühne zurück, ohne ein neues Studioalbum aufzunehmen. 1994 erschien ein Album, *Cold Water*, das bisher unveröffentlichte alte Aufnahmen enthielt. 1995 folgte eine Neuformation, in der Richardson zurückkehrte, aber Richard Sinclair die Band verließ und durch Jim Leverton ersetzt wurde. In dieser Formation entstand das noch im gleichen Jahr erschienene Album *The Battle of Hastings*. 2003 verließ Dave Sinclair die Band wieder; an seinen Platz an den Tasten kehrte Jan Schelhaas zurück; in dieser Besetzung nahm Caravan das Album *The Unauthorized Breakfast Item* auf. Mit dem 2011 für den schwer erkrankten Coughlan, der am 1. Dezember 2013 verstarb, in die Band eingewechselten Mark Walker entstand 2013 das vorerst letzte Studioalbum, *Paradise Filter*.

Dream Theater

Vor einigen Jahren las ich in einer Musikzeitschrift eine Rezension eines *Dream-Theater*-Albums (ich weiß nicht mehr welches; auch nicht mehr, in welcher Zeitschrift das war). Unter dem Stichwort „Klingt wie:“ war einfach „Dream Theater“ vermerkt. Was denn auch sonst? Es gibt zwar ein paar Bands, die so ähnlich klingen, aber erstens kann ihnen kaum eine wirklich das Wasser reichen, und zweitens kennt jeder, der diese Bands kennt, Dream Theater sowieso schon.

Denn Dream Theater sind, da gibt es keinen Zweifel, die Könige des

Progressive Metal, auch wenn der Glanz in den letzten Jahren etwas verblasst ist. Zwar waren sie nicht die ersten, die solche Musik spielten, doch entwickelten sie diesen Musikstil zu einer ansonsten unerreichten Perfektion (was freilich auch Kritik hervorrief – manchen Hörern sind sie schon *zu* perfektionistisch).

Die Geschichte von Dream Theater beginnt 1984 am renommierten *Berklee College of Music* in Boston²⁶⁷. Dort gründeten der Gitarrist John Petrucci, der Bassist John Myung und der Schlagzeuger Mike Portnoy eine Band namens Majesty. Der Keyboarder Kevin Moore und der Sänger Chris Collins komplettierten das Quintett, und man ging daran, Progressive Rock und Heavy Metal miteinander zu kreuzen. Vor allem Rush, Queensrÿche, Iron Maiden und Metallica waren bedeutende Inspirationsquellen für die Band.

Aber weil sie nicht die ersten waren, die auf die Idee gekommen waren, sich „Majesty“ zu nennen, war bald ein Namenswechsel fällig, und man nannte sich nach einem New Yorker Kino „Dream Theater“. Noch ein Wechsel vollzog sich, und zwar des Sängers, und so war es Charlie Dominici, der den Posten am Mikrophon auf dem Debütalbum *When Dream And Day Unite* (1989) übernahm – wie viele Debütalben gewissermaßen ein Rohdiamant, dem noch der letzte Schliff fehlte, um mit voller Kraft zu funkeln, aber es zeigte bereits das Potenzial, das in der jungen Band steckte.

Charlie Dominici blieb jedoch nicht lange bei der Band. Seinen Platz nahm 1991 James LaBrie ein, dessen charakteristische (aber nicht von allen gemochte) Stimme alle folgenden Produktionen der Gruppe prägen sollte. 1992 war dann mit dem zweiten Album, *Images and Words*, der typische Dream-Theater-Sound voll entwickelt. Die Band wechselte mit diesem Album zum Label Atlantic Records. Es folgte in der gleichen Besetzung 1993 das Album *Awake*. Aber Kevin Moore fühlte sich nicht mehr wohl unter seinen Kollegen und verließ die Band nach Abschluss der Aufnahmesessions. Also musste ein neuer Keyboarder her, und das

267Rehe 2014:87ff.

war dann Derek Sherinian. Mit Sherinian entstand dann zunächst 1995 das „halbe“ Album *A Change of Seasons*, das aus dem 23-minütigen Titelstück – das bis dahin längste Stück der Band und bis heute eines der besten – und einigen (durchaus hörenswerten) Live-Mitschnitten von Coverversionen besteht.

Danach geriet die Band in eine Krise. Die Plattenfirma drängte auf eine kommerziellere Ausrichtung der Band, worauf Petrucci sich einzulassen bereit war, während Portnoy die Identität der Band gefährdet sah. Es knisterte ordentlich im Gebälk, und die Auflösung der Band drohte. In dieser Situation fiel 1997 das vierte „ganze“ Studioalbum, *Falling Into Infinity*, deutlich schwächer aus als seine Vorgänger. Aber die Band rappelte sich wieder. Derek Sherinian freilich verließ die Band und wurde durch den Tastenhexer Jordan Rudess ersetzt. Dream Theater befreiten sich musikalisch und lieferten 1999 mit *Metropolis Pt. 2: Scenes From A Memory* ihr wohl stärkstes Album ab – ein Konzeptalbum um Hypnose und Seelenwanderung, das an das Stück „Metropolis Pt. 1: The Miracle And The Sleeper“ vom Album *Images and Words* anknüpfte. Die Könige des Progressive Metal hatten ihren Thron erfolgreich verteidigt.

Und weiter ging es. Die Besetzung sollte bis 2010 stabil bleiben. 2002 erschien das Doppelalbum *Six Degrees of Inner Turbulence*; das Titelstück nimmt die ganze zweite CD ein und hat sechs verschiedene psychische Störungen zum Thema. Es folgte ein Jahr später das mehr Metal-lastige Album *Train of Thought*; 2005 kehrten sie mit *Octavarium* (dem achten Studioalbum mit acht Stücken) wieder zu ihrem typischen Sound zurück. Jordan Rudess hatte mit dem „Continuum“, einer Art Bandmanual, ein neues Spielzeug entdeckt, mit dem er seiner Workstation gitarrenartige Glissando-Klänge entlocken konnte, als würde in ihm ein veränderter Gitarrist stecken. Die vier Alben von *Scenes From A Memory* bis *Octavarium* sind klanglich dadurch miteinander verknüpft, dass jedes mit dem Klang beginnt, mit dem das vorhergehende endete. Es folgte eine große Tournee zum 20-jährigen Bandjubiläum, bei der der Konzertschnitt *Score* entstand.

Mit dem nächsten Album, *Systematic Chaos* (2007), wechselten Dream Theater zu einem der größten Heavy-Metal-Labels, Roadrunner Records. 2009 folgte *Black Clouds and Silver Linings*. Die fünf Alben von *Six Degrees...* bis *Black Clouds and Silver Linings* durchzieht eine auf diese Alben verteilte Suite, die *Twelve Steps Suite*, in der Portnoy seine Zwölf-Schritte-Therapie gegen Alkoholmissbrauch verarbeitete (ein Zusammenschnitt dieser Suite ist auf YouTube zu finden²⁶⁸). Danach verließ 2010 Mike Portnoy die Band, und Mike Mangini trat an seiner Stelle den Dienst am Schlagzeug an. In der neuen Besetzung entstanden 2011 das Album *A Dramatic Turn of Events*, 2013 ein weiteres, schlicht *Dream Theater* betiteltes Album; im Januar 2016 setzte sich die Band ein Denkmal mit dem Doppelalbum *The Astonishing*, einer grandiosen Rock-Oper um eine Rebellion gegen ein diktatorisches Regime in Nordamerika in einer fernen Zukunft, die aber ein gespaltenes Echo hervorrief. Für manche Fans hatte die Band dem Bogen überspannt; in der Tat weist das Werk, verglichen etwa mit den Produktionen von Ayreon, musikalische Schwächen auf. Das kompositorische Material genügte nicht so recht, die 130 Minuten Spielzeit zu füllen, so dass sich viele Motive wiederholen. Die Band entschied sich daher dafür, diesen Weg nicht weiter zu gehen, aber das 2019 erschienene Album *Distance over Time* (mit Labelwechsel zu InsideOut Music) zählt zu den schwächeren Alben der Bandgeschichte. Dazu leistete sich die Band eine schwere Kommunikationspanne, indem sie ankündigten, *Scenes From A Memory* komplett live zu spielen, was sie auf der 2019er Tournee aber nicht taten – und damit viele Fans verärgerten. Zwar spielten sie es 2020 tatsächlich, aber zum einen blieben manche Fans weg, weil sie der Ankündigung, es nun *doch* zu spielen, nicht mehr trauten, zum anderen zwang die Corona-Pandemie zu einem Abbruch der Tournee, von deren Londoner Konzert ein Mitschnitt unter dem Titel *Distant Memories* als 3CD+2DVD-Box erschien. Und es ging weiter: 2021 folgte das Album *A View from the Top of the World*, das wieder etwas besser gelang als sein Vorgänger. Am 25. Oktober 2023 gab die Band die Rückkehr des Schlagzeugers Mike Portnoy be-

268<https://www.youtube.com/watch?v=kc0JIUGj06M>, Zugriff: 05. 08. 2023.

kannt²⁶⁹; im darauf folgenden Jahr fand eine Tournee zum 40-jährigen Jubiläum der Band statt, und am 7. Februar 2025 kam ein neues Album, *Parasomnia*, in den Handel²⁷⁰: ein Konzeptalbum zum Thema Schlafstörungen.

Ekseption

Die niederländische Band *Ekseption*²⁷¹ ging aus einer 1958 gegründeten und 1965 umbenannten Jazzband mit dem ursprünglichen Namen The Jokers hervor, als 1968 der Keyboarder Rick van der Linden dazu stieß. Nach dem Besuch eines Konzerts von The Nice meinte man – nicht zu Unrecht – die Erfolgsformel in Klassik-Adaptionen im Rock-Stil gefunden zu haben. Van der Linden übernahm die Führung in der Band, die in den folgenden Jahren mehrfach umbesetzt wurde, ohne dass dies einen größeren Einfluss auf den Bandsound hatte, den vor allem van der Linden mit seiner virtuos gespielten Hammondorgel prägte, und sich von dem Vorbild The Nice durch eine jazzige Anmutung unterschied – schließlich hatten Ekseption ihre Karriere als Jazzband begonnen.

Man machte sich sogleich an die Arbeit. Die Besetzung für das erste Album, schlicht *Ekseption* betitelt, bestand aus Rick van der Linden (Keyboards), Rein van den Broek (Trompete), Rob Kruisman (Saxophon), Hub van Kampen (Gitarre, Saxophon), Cor Dekker (Bass) und Peter de Leeuwe (Schlagzeug). Das Album bestand aus Rockfassungen u.a. des ersten Satzes der 5. Sinfonie von Ludwig van Beethoven („The Fifth“), des *Säbeltanzes* von Aram Chatschaturjan und der *Rhapsody in Blue* von George Gershwin. Ein Problem war es, ein Orchester zu finden, das bereit war, mit einer Rockband zusammen zu spielen, so dass man auf alte Orchesteraufnahmen zurückgreifen musste.

Für das zweite Album, *Beggar Julia's Time Trip* (1969), wurde die Band

²⁶⁹<https://dreamtheater.net/dream-theater-announce-the-return-of-drummer-mike-portnoy/> Zugriff: 25. 10. 2023.

²⁷⁰<https://dreamtheater.net/dream-theater-announces-new-album-parasomnia/> Zugriff: 30. 10. 2024.

²⁷¹Halbscheffel 2010:92ff.

umbesetzt. Kruisman, van Kampen und de Leeuwe verließen die Band und wurden durch Dick Remelinck (Saxophon) und Dennis Whitehead (Schlagzeug) ersetzt; dazu kamen der Sänger Michel van Dijk sowie diverse Gastmusiker. Das Album stellt eine Zeitreise mittels Kompositionen aus den jeweiligen Zeitperioden dar; zu diesen Adaptionen kamen Zwischenspiele, ein Vorspiel, ein Nachspiel und eigene Songs. 1970 folgte *Ekseption 3*, wieder mit Besetzungsänderungen: Michel van Dijk verließ die Band, und Peter de Leeuwe kehrte ans Schlagzeug zurück. Das Album besteht vor allem aus Klassikadaptionen, die van der Linden mit eigenen Titeln versah. Das vierte Album *Ekseption 00.04* erschien 1971 und bestand wiederum aus Klassik-Adaptionen.

Trotz einer weiteren Umbesetzung (Jan Vennik ersetzte Remelink am Saxophon, und Pieter Voogt übernahm das Schlagzeug) blieb die Band auch auf den folgenden Alben *Ekseption 5* (1972) und *Trinity* (1973) ihrem Konzept treu, doch war dieses ausgereizt, und der Erfolg ließ nach. Rick van der Linden verließ die Band und wurde von Hans Jansen abgelöst, dessen musikalisches Interesse weniger in Klassik-Adaptionen als im Jazz lag. Die Alben *Bingo!* (1974), *Mindmirror* (1975) und *Ekseption '78* (1978) waren wenig erfolgreich, van den Broek verließ das sinkende Schiff 1975; danach gab es noch einige Wiederbelebungsversuche, aber das Kapitel Ekseption war im Wesentlichen abgeschlossen.

Electra

*Electra*²⁷² ist neben Lift und der Stern-Combo Meißen eine der drei bedeutendsten Progressive-Rock-Gruppen der DDR. Die Band, die sich durch gekonnten Umgang mit klassischen Kompositionsweisen auszeichnete, wurde 1969 von den Dresdner Musikstudenten Bernd Aust (Saxophon, Flöte), Ekkehard Burger (Gitarre), Wolfgang Riedel (Bass), Karlheinz Ringel (Keyboards) und Peter Ludewig (Schlagzeug, Gesang) gegründet. Die erste von insgesamt sieben LPs beim DDR-Monopol-Label Amiga erschien 1974, schlicht *electra-combo* betitelt. Zu diesem Zeit-

²⁷²Preuß 2016.

punkt hatte sich die Besetzung bereits gewandelt: Von der Urbesetzung waren nur noch Aust und Ludwig übrig geblieben, ansonsten gehörten der Sänger Stefan Trepte, der Gitarrist Peter Sandkaulen, der Bassist Michael Demnitz und der Keyboarder Hans-Peter Dohanetz zur Band, die daraufhin auch im Fernsehen der DDR auftreten konnte.

1976 folgte das zweite Album *Adaptionen*, das ausschließlich Klassik-Adaptionen beinhaltete, in der Besetzung: Bernd Aust (Saxophon, Flöte), Gisbert Koreng (Gitarre), Rainer Uebel (Keyboards), Wolfgang Riedel (Bass) und Peter Ludewig (Schlagzeug). 1979 führte die Band erstmals die Suite *Die Sixtinische Madonna* – eine Auftragskomposition für den Zentralrat der FDJ²⁷³ – live auf; im folgenden Jahr erschienen die zwei wohl bedeutendsten Alben in einer um den Sänger Manuel von Senden (der sich später als Zuträger der Staatssicherheit entpuppen sollte²⁷⁴) erweiterten Besetzung: *electra 3* mit dem langen Stück „Tritt ein in den Dom“ (Gastsänger Stefan Trepte), und das Konzeptalbum *Die Sixtinische Madonna*, das das gleichnamige Gemälde von Raffael zum Thema hat, das als Kronjuwel der Dresdner Gemäldegalerie gilt. Auch das 1982 erschienene Album *Ein Tag wie eine Brücke* wurde von der gleichen Besetzung eingespielt.

1983 kam es zu einem Wechsel am Schlagzeug: Dietmar Stephan löste Peter Ludewig ab. 1984 feierte die Band den 15. Jahrestag ihrer Gründung mit einem großen Konzert im Dresdener Kulturpalast, doch nur einen Monat später nutzte Keyboarder Rainer Uebel ein Gastspiel in West-Berlin zur Flucht in den Westen. Sein Nachfolger wurde Andreas Leuschner. Es folgten zwei weitere Alben: *Augen der Sehnsucht* (1986) und *Tausend und ein Gefühl* (1987). Ein achttes Album, *Der Aufrechte Gang*, ging im Wende-Tohuwabohu unter und erschien erst 2004. Auf diesem Album ist eine nochmals veränderte Besetzung zu hören: Neu waren der Gitarrist Ekkehard Lipske und der Schlagzeuger Volker Fiebig; auch der Sänger Stefan Trepte war wieder dabei.

Der Aufrechte Gang sollte aber das letzte Album mit neuem Material

²⁷³Hentschel/Matzke 2007:75.

²⁷⁴Hentschel/Matzke 2007:79.

sein. Die Band spielte nach der Wende noch viele Konzerte, auch zusammen mit Lift und Stern-Combo Meißen als „Sachsendreier“. Wie viele Bands, deren große Zeit in den 70er oder 80er Jahren war, fungierten sie gewissermaßen als ihre eigene Tribute-Band. 1996 übernahm Falk Möckel den Posten am Schlagzeug, und Peter Ludewig kehrte als Sänger zurück. 2015 verabschiedete sich electra von der Bühne.

Eloy

Die Hannoveraner Band *Eloy*²⁷⁵ um den Frontmann Frank Bornemann ist die bekannteste westdeutsche klassische Progressive-Rock-Band²⁷⁶. Die Gruppe entstand 1968 als eine von vielen damaligen Krautrockbands und spielte am 19. April 1970 im Freizeitheim Hannover-Ricklingen; Urbesetzung war Erich Schriever (Gesang und Keyboards), Frank Bornemann (Gitarre), Manfred Wieczorke (Gitarre), Wolfgang Stöcker (Bass) und Helmut Draht (Schlagzeug). Das selbstbetitelt Debütalbum *Eloy* erschien 1971, war jedoch ein Flop, auch wenn das Mülltonnen-Cover heute legendär ist.

Die Band wurde 1973 komplett umgekrempelt: Bornemann übernahm neben der Gitarre, die er weiterhin spielte, den Gesang; Manfred Wieczorke wechselte an die Tasten, und Fritz Randow übernahm das Schlagzeug. Des weiteren wurde der Sound vom Krautrock zum klassischen Progressive Rock nach englischen Vorbildern verändert. In dieser Besetzung entstand das zweite Album *Inside* (1973), das dem im klassischen Progressive Rock beliebten Typus mit einem langen Stück, das eine Plattenseite füllt (hier „Land of No Body“ auf der A-Seite), und mehreren kürzeren Songs auf der anderen Seite. Danach verließ Bassist Wolfgang Stöcker die Band und wurde durch Luitjen Janssen abgelöst. 1974 folgte das Album *Floating*. In der gleichen Besetzung, jedoch um einen zweiten Gitarristen, Detlef Schwaar, erweitert, spielte die Band 1975 das Konzeptalbum *Power and the Passion ein*, das von einer drogeninduzierten

²⁷⁵Wikipedia (dt.): Eloy (Band), Zugriff 13. 06. 2023.

²⁷⁶Rehe 2014:120ff.

Zeitreise handelt.

Danach wurde die Band komplett umbesetzt. Nur Bornemann blieb von der alten Besetzung übrig. Den Bass spielte nun Klaus-Peter Matziol, die Keyboards Detlev Schmidtchen, das Schlagzeug Jürgen Rosenthal. Diese Formation legte 1976 das Album *Dawn* vor, wieder ein Konzeptalbum, das von einem Mann handelt, der nach seinem Tod als Geist weiterlebt; in der gleichen Besetzung entstand 1977 ein weiteres Konzeptalbum, *Ocean*, das die Atlantis-Sage zum Thema hat, sowie 1978/79 das Album *Silent Cries and Mighty Echoes*.

1979 wurde die Band Eloy noch einmal gründlich umgebildet. Von der bisherigen Besetzung blieb neben Bornemann nur noch Klaus-Peter Matziol an Bord. Neu waren der Gitarrist Hannes Arkona, der Keyboarder Hannes Folberth und der Schlagzeuger Jim McGillivray. Diese Formation spielte die Alben *Colours* (1980) und *Planets* (1981) ein; danach kehrte Fritz Randow an das Schlagzeug zurück. Es folgten die Alben *Time to Turn* (1982), *Performance* (1983) und *Metromania* (1984).

Dann löste sich die Band auf, um 1988 als Studio-Duo (bestehend aus Bornemann und dem Keyboarder Michael Gerlach) mit diversen Gastmusikern und dem Album *Ra* erneut in Erscheinung zu treten. Es folgte 1992 *Destination*; danach formierte sich 1994 Eloy wieder als komplette Band mit dem zurückgekehrten Bassisten Klaus-Peter Matziol und dem Schlagzeuger Nico Baretta, und brachte das Album *The Tides Return Forever* heraus. Den vorläufigen Schlusspunkt der Bandgeschichte setzte dann 1998 das Album *Ocean 2: The Answer* als Fortsetzung zum Klassiker *Ocean*; hier übernahm Bodo Schopf das Schlagzeug.

Damit war die Geschichte von Eloy aber nicht für alle Zeiten abgeschlossen, denn 2009 gab es ein Comeback mit dem Album *Visionary* (mit dem zweiten Keyboarder Hannes Folberth) und einer Tournee in den Jahren 2012 und 2013 sowie dem 2014er Live-Doppelalbum *Reincarnation On Stage*. Mit dem neuen Schlagzeuger Kristof Hinz folgte das zweiteilige Konzeptalbum *The Vision, the Sword and the Pyre*, dessen erster Teil 2017, dessen zweiter Teil 2019 erschien, und das die Ge-

schichte der französischen Volksheldin Jeanne d'Arc, der „Jungfrau von Orléans“, erzählt, nachdem Bornemann 15 Jahre daran gearbeitet hatte. An diese beiden Alben knüpft auch das im Juni 2023 veröffentlichte Album *Echoes from the Past* an.

Emerson, Lake & Palmer

Emerson, Lake & Palmer (ELP)²⁷⁷, gegründet 1970, waren die erste *Supergroup* (aus bereits bekannten Musikern zusammengesetzte Band) des Progressive Rock²⁷⁸. Keyboarder Keith Emerson hatte zuvor schon in der Band The Nice Klassik und Rock gekreuzt. Sänger, Bassist und Gitarrist Greg Lake hatte sich bei King Crimson seine Sporen verdient, und Carl Palmer bei Atomic Rooster getrommelt. ELP sind der Inbegriff des „Progressive-Rock-Dinosauriers“ mit großspuriger Musik, die keinerlei Hemmungen zeigt, sich am Fundus der klassischen Musik zu bedienen. Selbst vielen eingefleischten Progressive-Rock-Fans sind sie zu pompös.

Die Geschichte von Emerson, Lake & Palmer begann mit einem Zusammentreffen von Keith Emerson und Greg Lake im Oktober 1969. Emerson wollte eine neue Band gründen, und Lake beabsichtigte, King Crimson zu verlassen. Die beiden Musiker verständigten sich rasch darauf, gemeinsam eine neue Band ins Leben zu rufen, jammten miteinander während des Soundchecks zu einem gemeinsamen Konzert von The Nice und King Crimson in San Francisco im Dezember 1969, und machten sich auf die Suche nach einem geeigneten Schlagzeuger, nachdem sich The Nice im März 1970 aufgelöst hatten und Lake im April King Crimson verlassen hatte. Nachdem zuerst Mitch Mitchell von der aufgelösten Jimi Hendrix Experience anvisiert war, entschieden sie sich für den von Emersons Manager Tony Stratton-Smith vorgeschlagenen Carl Palmer, und so waren Emerson, Lake & Palmer komplett. Als Bandnamen waren anfangs „Triton“, „Triumvirate“ und „Seahorse“ in Überlegung, aber man nannte sich dann schlicht und einfach „Emerson, Lake & Palmer“, abgekürzt ELP.

²⁷⁷Wikipedia (engl.): Emerson, Lake & Palmer, Zugriff: 08. 09. 2022.

²⁷⁸Stump 1997:97ff.; Rehe 2014:132ff.

Es heißt oft, dass die Band ursprünglich als Quartett geplant gewesen sein soll, mit Jimi Hendrix an der Gitarre. Es wurde dementsprechend in der britischen Presse der Bandname *HELP* gehandelt. Hendrix' früher Tod setzte derartigen Spekulationen jedoch ein baldiges Ende, und Greg Lake dementierte die diesbezüglich im Umlauf befindlichen Gerüchte. Es war wohl auch nie mehr als eine Jam-Session mit Hendrix angedacht gewesen; überhaupt hätte Hendrix' psychedelischer Stil schlecht zu dem Klassizismus von Emerson, Lake & Palmer gepasst.

Von Anfang an spielten Klassikadaptionen (wie schon bei The Nice) eine große Rolle im Repertoire von Emerson, Lake & Palmer. Es wurden große Investitionen getätigt: ein Moog-Synthesizer für 4000 Pfund und ein Mischpult für 9000 Pfund. Für den ersten Auftritt entschied sich die Band bewusst für einen Saal in der Provinz, um schlechte Presse im Falle eines Misserfolges in einer prominenten Arena zu vermeiden: am 23. August 1970 stellten sie sich in der Guildhall im südwestenglischen Plymouth der Öffentlichkeit vor. Das Konzert war ein Erfolg, und es folgte ein großer Auftritt auf dem Isle of Wight Festival sechs Tage später. Die Supergroup erhielt prompt einen Plattenvertrag bei dem Label EG Records, wo auch King Crimson unter Vertrag waren.

Die Aufnahmen zu dem Debütalbum, schlicht *Emerson, Lake & Palmer* betitelt, begannen schon vor den ersten Auftritten und wurden danach fortgesetzt, und das Album erschien im November 1970. Es war sogleich ein Erfolg, es erreichte Platz 4 in den britischen Albumcharts. Auch die ausgekoppelte Single „Lucky Man“ verkaufte sich gut. Neben Eigenkompositionen („Take a Pebble“, „The Three Fates“, „Tank“, „Lucky Man“) enthielt das Album die Klassikadaptionen „The Barbarian“ (Bartók) und „Knife Edge“ (Janáček, Bach).

Die Band blieb sehr fleißig. Während einer Tourneepause entstand im Januar 1971 das zweite Album, *Tarkus*, das im Juni desselben Jahres in die Läden kam. *Tarkus* enthält keine Klassik-Adaptionen, dafür nimmt das siebenteilige Titelstück die ganze A-Seite der Platte ein. Es erzählt von den Kämpfen einer (auf dem Cover von William Neal abgebildeten) Maschinenkreatur (eine Art Kreuzung aus einem Gürteltier und einem

Panzer aus dem Ersten Weltkrieg) gegen sieben andere Monster. Die B-Seite umfasst sechs kürzere Stücke. Das Album verkaufte sich sehr gut (Platz 1 in den britischen Albumcharts) und gilt als Klassiker des Progressive Rock.

Das dritte Album, *Pictures at an Exhibition*, ist ein Livealbum, das bei einem Konzert in der Newcastle City Hall am 26. März 1971 aufgenommen wurde und im November desselben Jahres veröffentlicht wurde. Wie der Titel suggeriert, enthält es Adaptionen einiger Teile der *Bilder einer Ausstellung* von Mussorgski, aber auch Eigenkompositionen sowie „Nut Rocker“, ein Stück aus dem Jahr 1962 von B. Bumble and the Stingers, das wiederum eine Adaption eines Marsches aus dem Ballett *Der Nussknacker* von Tschaikowski darstellt.

Im Oktober 1971 begannen die Aufnahmen zu dem Album *Trilogy*, dem dritten Studioalbum der Band, das im Juli 1972 in die Plattenläden kam und erneut ein Hit war. Mit dem Cover wollte die Band zunächst Salvador Dalí beauftragen, der sich aber als zu teuer erwies (er forderte ein Honorar von 50.000 Dollar), und so kam die Agentur Hipgnosis zum Zuge. Es folgte eine lange und erfolgreiche Tournee durch Nordamerika, Europa und Japan.

Trilogy sollte das letzte Album für EG Records sein, denn Anfang 1973 gründeten Emerson, Lake & Palmer ihr eigenes Label, Manticore Records. Im Juni begannen die Aufnahmen zu dem im November 1973 erschienenen Album *Brain Salad Surgery*, dessen Cover von dem Schweizer Künstler H. R. Giger entworfen wurde und das fortan verwendete Bandlogo enthielt. Das Album eröffnet mit „Jerusalem“, einer Adaption einer anglikanischen Hymne mit Musik von Hubert Parry und Worten von William Blake, gefolgt von „Toccata“, einer Adaption des vierten Satzes des 1. Klavierkonzerts des argentinischen Komponisten Alberto Ginastera. Das Glanzstück des Albums ist aber eine 29-minütige Eigenkomposition, „Karn Evil 9“. Es folgte eine Tournee durch Nordamerika und Europa, die für die Bühnenextravaganzen von Emerson und Palmer sowie für den für damalige Zeit gigantischen Materialaufwand (40 Tonnen Equipment, darunter ein großer Moog-Modularsynthesizer) berüh-

tigt war. Auf dieser Tournee entstand auch das 1974 erschienene Live-Dreifachalbum mit dem sperrigen Titel *Welcome Back my Friends to the Show that Never Ends – Ladies and Gentlemen*, der auf die aus „Karn Evil 9“ stammende Ansage am Anfang jedes Konzerts zurückgeht.

Mit dieser Tournee hatte die Band endgültig den Ruf weg, größtenwahnsinnig zu sein, den sie nie mehr los wurde. Es folgte eine zweijährige Pause, ehe 1976 die Aufnahmen zu dem im März 1977 erschienenen Doppelalbum *Works Vol. 1* begannen. Von den vier LP-Seiten wurde je eine von Emerson, von Lake und von Palmer gestaltet; die vierte umfasste die gemeinsam erarbeitete Adaption der „Fanfare for the Common Man“ von Aaron Copeland und das Stück „Pirates“. Das Album gilt als ein überambitionierter weißer Elefant. Noch in demselben Jahr folgte das aus Nebenprodukten von Aufnahmesessions der Jahre 1973-76 zusammengestellte, wenig erfolgreiche Album *Works Vol. 2*. Die folgende pompöse Tournee mit Chor und Orchester brachte der Band 3 Millionen Dollar Verlust ein. Auch das Livealbum *Emerson, Lake & Palmer in Concert* verkaufte sich schlecht. Zugleich gab es Konflikte innerhalb der Band; im Grunde waren Emerson, Lake & Palmer am Ende.

Der Plattenvertrag verpflichtete die Band jedoch zu noch einem weiteren Album. Man erzog, sich vom pompösen Klassizismus mit Hammondorgel, Synthesizer und Orchester zu verabschieden und auf Klavier, Bassgitarre und Schlagzeug zu beschränken, kam aber von diesem Vorhaben wieder ab. Es entstand das Album *Love Beach*, das im November 1978 erschien und von der Band selbst nicht geliebt war – und sowohl beim Publikum als auch bei den Kritikern durchfiel. Das lieblos heruntergekurbelte Album war substanzlos und kaum noch als Progressive Rock zu bezeichnen. Danach fiel die Band auseinander.

1985 gründeten Emerson und Lake mit dem Schlagzeuger Cozy Powell die Gruppe Emerson, Lake & Powell, die ein Album herausbrachte. 1988 folgte eine kurzlebige Band namens 3, bestehend aus Emerson, Palmer und dem Gitarristen, Bassisten und Sänger Robert Barry, die ebenfalls ein einziges Album veröffentlichte, das sang- und klanglos unterging.

1991 formierten Emerson, Lake & Palmer sich erneut, doch waren alle drei Mitglieder gesundheitlich angeschlagen. Emerson litt an Repetitive Strain Injury, Palmer am Karpaltunnelsyndrom, und Lakes Stimme hatte durch langjähriges starkes Rauchen ihren Glanz verloren. Auch musikalisch war der Ofen aus. Die Alben *Black Moon* (1992) und *In the Hot Seat* (1994) waren weit davon entfernt, würdige Nachfolger der Klassiker der Bands darzustellen. Danach trennten sich die drei Musiker erneut. Als Schlusspunkt der Bandgeschichte kann ein einmaliger gemeinsamer Auftritt am 25. Juli 2010 auf dem High Voltage Festival in London gelten. Am 11. März 2016 nahm Emerson, der nicht mehr Keyboard spielen konnte, sich das Leben, und am 7. Dezember desselben Jahres erlag Lake dem Krebs. Damit blieb Palmer als alleiniger Sachwalter des einst großen Trios übrig.

Far East Family Band

Die *Far East Family Band*²⁷⁹ war eine der ersten japanischen Progressive-Rock-Bands. Die Entwicklung der Rockmusik in Japan weist bemerkenswerte Parallelen zu derjenigen in der Bundesrepublik Deutschland auf: Es entwickelte sich in den späten 60er Jahren eine experimentelle Rock-Szene, die große Ähnlichkeiten zum Krautrock aufweist. Angesichts der ähnlichen jüngeren Geschichte beider Länder (demokratischer Neuanfang mit Wirtschaftswunder nach Faschismus, Krieg und totalem Zusammenbruch) erscheint das freilich gar nicht so überraschend.

Die meisten dieser japanischen experimentellen Bands sind heute zumindest außerhalb Japans nur Experten bekannt. Eine dieser Bands hieß Far Out und wurde 1972 gegründet; sie veröffentlichte 1973 ein Album namens *Nihonjin*. Danach löste sich die Gruppe auf, und ihr Frontmann Fumio Miyashita gründete die Far East Family Band. Diese bestand aus Fumio Miyashita (Gitarre, Keyboards), Hirohito Fukushima (Gesang, Gitarre), Akira Ito (Keyboards), Masanori Takahashi (Keyboards), Akira Fukakusa (Bass) und Shizuo Takasaki (Schlagzeug). In dieser Besetzung

²⁷⁹ProgArchives: Far East Family Band, Zugriff 28. 04. 2021.

entstanden 1975 zwei Alben: *The Cave Down to the Earth* und *Nipponjin*, wobei letzteres teilweise aus neuen Versionen von Stücken besteht, die zuvor schon auf *The Cave Down to the Earth* oder auf dem Far-Out-Album *Nihonjin* erschienen waren. Es präsentierte sich eine Band, die ihre Herkunft aus der experimentellen Szene ihres Landes nicht leugnen konnte (und auch nicht wollte), aber auch Ähnlichkeiten mit Pink Floyd, sowohl der frühen als auch der klassischen Phase, sowie mit deutschen Progressive-Rock-Bands wie Eloy (letzteres wohl aufgrund des gleichen Einflusses seitens Pink Floyd, aber auch der oben genannten Parallelität zwischen der japanischen und der westdeutschen Rockgeschichte) erkennen lässt.

In der gleichen Besetzung erschien 1976 das Album *Parallel World*. Danach verließen Ito, Takahashi (der als Kitaro eine erfolgreiche Solo-Karriere mit elektronischer New-Age-Musik machen sollte) und Takasaki die Band. Dafür kam der neue Schlagzeuger Yujin Harada in die Band, die daraufhin 1977 das letzte Album *Tenkujin* aufnahm. 1978 war die Far East Family Band dann auch schon wieder Geschichte.

Fates Warning

Fates Warning zählt neben Dream Theater und Queensrÿche zu den „Großen Drei“ des US-amerikanischen Progressive Metal²⁸⁰. Die Band wurde 1982 gegründet in der Besetzung John Arch (Gesang), Jim Matheos (Gitarre), Victor Arduini (Gitarre), John DiBiase (Bass) und Steve Zimmermann (Schlagzeug). In dieser Formation spielte sie ihr Debütalbum *Night on Bröcken* (1984) sowie das zweite Album *The Spectre Within* (1985) ein. Diese Alben sind noch stark vom Heavy Metal geprägt, doch fanden in zunehmendem Maße Merkmale des Progressive Rock Eingang in die Musik von Fates Warning. Nach dem zweiten Album verließ Arduini die Gruppe und wurde durch Frank Aresti abgelöst, mit dem 1986 das dritte Album, *Awaken the Guardian*, aufgenommen wurde.

²⁸⁰Wikipedia (engl.): Fates Warning, Zugriff 29. 04. 2021.

Danach verließ John Arch die Band; sein Nachfolger war zunächst Chris Cronk, der aber nur kurz blieb, bevor Ray Alder seinen Platz einnahm, welcher bis heute der Sänger von Fates Warning ist. 1988 entstand das Album *No Exit* mit der Suite „The Ivory Gate of Dreams“, dem bis dato größten Erfolg der Band. 1989 wurde Zimmermann durch Mark Zonder am Schlagzeug abgelöst, was für die nächsten sieben Jahre die letzte personelle Veränderung bleiben sollte. Noch in dem selben Jahr erschien das Album *Perfect Symmetry*, das eine Hinwendung zu einem moderneren Sound markierte, mit einem Cover von Hugh Syme und einem Gastauftritt des damaligen Dream-Theater-Keyboarders Kevin Moore. Es folgte die erste Welttournee in voller Länge. Das folgende Album, *Parallels* (1991), war das erste, bei dem die Band mit dem für seine Arbeit mit Rush bekannten Produzenten Terry Brown zusammenarbeitete. Auch dieses Mal gab es einen Gastauftritt eines Dream-Theater-Mitglieds, und zwar des Sängers James LaBrie. 1994 folgte das Album *Inside Out*; 1996 verließen DiBlasio und Aresti die Band; dafür kam der neue Bassist Joey Vera. Mit Kevin Moore an den Keyboards entstand 1993 das Konzeptalbum *A Pleasant Shade of Grey*. Es besteht aus einem einzigen Stück in zwölf Teilen. 1998 erschien das Live-Doppelalbum *Still Life*, das auch eine Komplettaufführung von *A Pleasant Shade of Grey* enthält. 2000 folgte in gleicher Besetzung das Album *Disconnected*.

Das zehnte Album, *FWX*, wurde 2004 ebenfalls in dieser Formation, jedoch ohne Kevin Moore, eingespielt. Im darauf folgenden Jahr übergab Zonder die Position des Schlagzeugers an Nick D'Virgilio, und Frank Aresti, der schon 2003 bei der Tournee mit Dream Theater und Queensrÿche ausgeholfen hatte, wurde wieder festes Bandmitglied. In dieser Formation kam aber kein Studioalbum zustande, denn D'Virgilio verließ die Band 2007 wieder und wurde durch Bobby Jarzombek abgelöst. In dieser Besetzung erschien zunächst aber kein Album. 2010 gab es einige Auftritte in der Besetzung von *Parallels* (Alder, Matheos, Zonder, Aresti, DiBiase); 2011 gründeten die Ex-Mitglieder John Arch und Jim Matheos die Formation Arch/Matheos, der ansonsten ebenfalls ehemalige oder aktuelle Fates-Warning-Mitglieder angehörten, und zwar Frank Aresti,

Joey Vera und Bobby Jarzombek.

Erst 2013 erschien ein neues Fates-Warning-Album, *Darkness in a Different Light*. Die Band bestand jetzt aus Ray Alder (Gesang), Jim Mattheos (Gitarre), Joey Vera (Bass) und Bobby Jarzombek (Schlagzeug). In der gleichen Besetzung nahm die Gruppe 2016 *Theories of Flight* und 2020 *Long Day Good Night* auf.

The Flower Kings

The Flower Kings sind wohl die bedeutendste schwedische Retroprog-Band²⁸¹. Nicht nur musikalisch, sondern auch personell schlagen die Blumenkönige eine Brücke in die Zeit des klassischen Prog, denn ihr Frontmann Roine Stolt hatte schon in den 70er Jahren der Band Kaipa angehört. Die Band trägt ihren Namen nicht zu Unrecht, denn der Musik haftet in hohem Maße die Note der Hippie-Ära und des klassischen Progressive Rock an und erweckt auf den ersten Alben zu großen Teilen den Eindruck, dass sie genau so auch schon in den frühen 70er Jahren hätte entstehen können; später wurde die Musik allmählich moderner, blieb aber stets der klassischen Progressive-Rock-Tradition verhaftet.

1993 machte sich Stolt daran, ein Soloalbum aufzunehmen, das dem Lebensgefühl der Hippie-Zeit gewidmet war und den Titel *The Flower King* erhielt. Im Studio konnte er noch fast alles selbst einspielen, aber für die Tournee, die auf die Veröffentlichung des Albums 1994 folgte, brauchte er eine Band. Dieser gehörten neben Stolt, der sang und Gitarre spielte, sein Bruder Michael am Bass, Hasse Fröberg als zweiter Sänger und Gitarrist, Thomas Bodin an den Keyboards und Jaime Salazar am Schlagzeug an.

Während der Tournee entschieden sich die Musiker, als feste Band weiter zu machen, die nach dem Album den Namen The Flower Kings erhielt. Im Dezember 1994 begannen dann die Aufnahmen zu dem ersten eigentlichen Bandalbum *Back in the World of Adventures*, das 1995 auf

281 Wikipedia (engl.): The Flower Kings, Zugriff: 03. 08. 2023.

den Markt kam; alle Stücke dieses Albums stammten aus der Feder von Roine Stolt. Die Bandbesetzung sollte bis ins Jahr 2000 stabil bleiben. 1996 folgte das Album *Retropolis*, auch dieses größtenteils von Stolt geschrieben, jedoch auch mit drei Stücken, die von Thomas Bodin komponiert worden waren; 1997 veröffentlicht die Band das Doppelalbum *Stardust We Are*, auf das 1998 wiederum das Album *Scanning the Greenhouse* folgte. Diesem folgte 1999 ein weiteres Doppelalbum, *Flower Power*, das ein 59-minütiges Werk mit dem Titel „Garden of Dreams“ sowie mehrere weitere Stücke enthält.

Nach dem Live-Doppelalbum *Alive on Planet Earth*, das auch eine Coverversion des ersten Stücks von *The Lamb Lies Down on Broadway* von Genesis enthält, erschien im Jahr 2000 das Album *Space Revolver* mit dem neuen Bassisten Jonas Reingold, der Michael Stolt ablöste. Das Album markiert zugleich einen Labelwechsel von Foxtrot Records zu InsideOut Music. In gleicher Besetzung folgte 2001 das Album *The Rainmaker*; danach nahm für Jaime Salazar Zoltan Csörsz auf dem Schlagzeugschemel Platz. Auf dem folgenden Album *Unfold the Future* (2002) ist auch Daniel Gildenlöw von Pain of Salvation als Gastsänger zu hören. Nach dem Live-Doppelalbum *Meet the Flower Kings* (2003) erschien 2004 das Album *Adam & Eve* mit Daniel Gildenlöw als Leadsänger.

Danach nahm Csörsz den Hut, auch Gildenlöw ging wieder seine Wege. Mit dem neuen Schlagzeuger Marcus Lillequist nahm die Band das Doppelalbum *Paradox Hotel* (2006) auf. Diesem folgte das Live-Doppelalbum *Instant DeLIVERy* in der gleichen Formation. Für das folgende Album, *The Sum of No Evil* (2007), kehrte Zoltan Csörsz zu den Flower Kings zurück.

Es folgte eine mehrjährige Pause. 2011 erschien das Live-Doppelalbum *Tour Kaputt* mit Aufnahmen von einem Konzert im niederländischen Zoetermeer von 2007, dem 2012 das neue Studioalbum *Banks of Eden* mit dem Schlagzeuger Felix Lehrmann folgte. 2013 legte die Band ein weiteres Album in der gleichen Besetzung, *Desolation Rose*, vor. Es folgten eine weitere Pause, ein weiterer Schlagzeugerwechsel – für Lehrmann kam Mirko DeMaio zu den Blumenkönigen – und zwei weitere Al-

ben, *Waiting for Miracles* (2019) und *Islands* (2020). 2022 folgte das Doppelalbum *By Royal Decree* und 2023 das Album *Look at You Now*; im Mai 2025 erschien das Album *Love*.

Focus

*Focus*²⁸² ist neben Ekseption zweifellos die bedeutendste klassische Progressive-Rock-Band der Niederlande. Ihre Musik ist virtuos, größtenteils instrumental (teilweise wird die Singstimme wie ein Instrument eingesetzt) und weist starke Anleihen an klassische Musik und Jazz auf. Dabei kam der Humor aber auch nie zu kurz.

Die Band wurde 1969 in Amsterdam von Thijs van Leer (Gesang, Querflöte, Keyboards), Jan Akkerman (Gitarre), Martijn Dresden (Bass) und Hans Cleuver (Schlagzeug) gegründet. Ihren ersten großen öffentlichen Auftritt hatte sie im Orchestergraben der niederländischen Fassung des Musicals *Hair*; 1970 erschien ihr erstes Album mit eigenen Kompositionen, *Focus Plays Focus*. Dieses war kein großer Erfolg, doch gelang 1971 mit dem Album *Focus II* (besser bekannt unter dem internationalen Titel *Moving Waves*) und der Single „Hocus Pocus“ der Durchbruch. Allerdings hatte schon nach dem ersten Album die Rhythmusgruppe gewechselt: Cyril Haverman hatte den Bass, Pierre van der Linden das Schlagzeug übernommen. Von diesen sollte Haverman nach *Focus II* den Hut nehmen und durch Bert Ruiter abgelöst werden, während van der Linden blieb.

In dieser Besetzung folgte 1972 *Focus 3* – originelle Albumtitel waren nie die Stärke von Focus – und 1973 das Live-Album *At the Rainbow*. Mit dem neuen Schlagzeuger Colin Allen nahm die Gruppe 1974 das Album *Hamburger Concerto* auf, dessen die ganze zweite Seite ausfüllendes Titelstück auf einer Komposition von Johannes Brahms basiert. Während der Arbeit an dem 1975 erschienenen Nachfolger *Mother Focus* verließ Allen die Gruppe wieder, und seinen Platz nahm vorübergehend David Kemper ein, mit dem das Album vervollständigt wurde, der aber

²⁸²Wikipedia (engl.): Focus (band), Zugriff 04. 05. 2021.

danach von dem zurückkehrenden Pierre van der Linden abgelöst wurde. Mit dem neuen Gitarristen Eef Albers und dem Gastsänger P. J. Proby, einem US-amerikanischen Singer-Songwriter, nahm Focus 1977 das Album *Focus con Proby* auf. Das Album war sowohl hinsichtlich der Verkaufszahlen als auch hinsichtlich der kritischen Rezeption ein völliger Reinfluss, und die Band ging auseinander.

Danach gab es einige sporadische Wiederbelebungsversuche, die jedoch nicht von Dauer waren. 1983 fanden Thijs van Leer und Jan Akkerman wieder zusammen, und es entstand ein Album, das 1985 zwar nicht unter dem Bandnamen Focus, sondern unter der Künstlerbezeichnung „Jan Akkerman & Thijs van Leer“ erschien – dafür erhielt es den Titel *Focus*. Eine Tournee kam nicht zustande, da die Musiker sich wieder trennten. Das nächste Lebenszeichen von Focus war ein Konzert in Apeldoorn 1990, auf dem die Band in der Besetzung van Leer – Akkerman – Ruiters – van der Linden auftrat. 1997/98 gab es einige Auftritte mit dem neuen Gitarristen Menno Gootjes und Hans Cleuver am Schlagzeug.

Erst 2002 gelang es, das Schiff Focus wieder flott zu bekommen. In der Besetzung Thijs van Leer (Querflöte, Keyboards, Gesang) – Jan Dumée (Gitarre, Backgroundgesang) – Bobby Jacobs (Bass, Backgroundgesang) – Bert Smaak (Schlagzeug) entstand das Album *Focus 8*. Im Herbst 2004 kehrte Pierre van der Linden ans Schlagzeug zurück; im Juli 2006 verließ dann Dumée die Band und wurde von Niels van der Steenhoven an der Gitarre abgelöst. Diese Formation produzierte in demselben Jahr das Album *Focus 9/New Skin*. 2010 kehrte Menno Gootjes an die Stelle von Niels van der Steenhoven auf den Posten des Gitarristen zurück, und 2012 erschien das zehnte Studioalbum, sehr einflussreich *Focus X* betitelt, dafür mit einem Cover von Roger Dean. 2014 nahm die Gruppe einige alte Stücke aus ihrem Repertoire neu auf und veröffentlichte sie als das Album *Golden Oldies*, dem 2016 *Focus 8.5/Beyond the Horizon* folgte, das aus 2005 in Brasilien entstandenen Aufnahmen mit befreundeten brasilianischen Musikern besteht. Im Dezember 2016 wechselte der Bassist: Udo Pannekoek kehrte zurück, und 2018 erschien das elfte reguläre Studioalbum, das – wie wohl? – *Focus 11* genannt wurde, 2024 dann *Fo-*

cus 12, beide wieder mit einem Cover von Roger Dean²⁸³.

Genesis

Genesis gilt als diejenige unter den großen klassischen englischen Progressive-Rock-Gruppen, die ihre Musik und ihre Texte am stärksten mit dem typischen schrulligen englischen Humor anreicherten. Ihre Karriere reicht bis in die 90er Jahre, doch verabschiedeten sie sich schon um 1980 vom Progressive Rock.

Die Wiege von Genesis stand auf dem Gelände der renommierten Charterhouse Public School, wo die Band 1967 aus den beiden Schülerbands The Anon und The Garden Wall hervorging²⁸⁴. Die Gründungsmitglieder waren Peter Gabriel (Gesang), Anthony Phillips (Gitarre, Gesang), Mike Rutherford (Gitarre, Bass) und Tony Banks (Keyboards). Der Schlagzeuger John Silver komplettierte die Band auf dem Debütalbum *From Genesis to Revelation* (1969), das aber noch nicht als Progressive-Rock-Album gelten kann – und ein kapitaler Flop war, von dem nur gut 600 Einheiten über den Ladentisch gingen. Erst Jahre später, als Genesis längst eine etablierte Band waren, wurde es neu aufgelegt und verkaufte sich einigermaßen. Die Originalauflage ist heute natürlich eine gesuchte Rarität!

Mit dem Album *Trespass* (1970) und dem neuen Schießmeister John Mayhew war der Schritt zum Progressive Rock dann vollzogen. Danach verließen Phillips und Mayhew die Band und wurden durch Steve Hackett und Phil Collins ersetzt. Damit war die klassische Besetzung komplett. In dieser Besetzung entstanden die wohl herausragendsten Alben der Gruppe: *Nursery Cryme* (1971), *Foxtrot* (1972) und *Selling England by the Pound* (1973) lassen sich als eine Trilogie auffassen, in der die überwiegend aus gutbürgerlichem Hause stammenden Musiker der Gesellschaft, der sie entstammten, einen satirischen Spiegel vorhalten. Die Alben waren nicht nur in Großbritannien, sondern auch in anderen europäischen Ländern – insbesondere Italien – und in den USA erfolgreich.

²⁸³<https://focustheband.co.uk/>, Zugriff: 04. 03. 2025.

²⁸⁴Stump 1997:173ff.

Es folgte das Doppelalbum *The Lamb Lies Down on Broadway* (1974), das den Schauplatz nach New York verlegt und die surreale Bewusstseinsreise eines jungen Mannes schildert.

Unmittelbar nach der *Lamb*-Tournee verließ Gabriel die Band²⁸⁵; ihm als einem eigentlich eher zurückhaltenden Menschen behagte die Rolle als charismatischem Frontmann nicht mehr. Um einen neuen Sänger zu finden, schaltete die Band in den englischen Musikzeitschriften Kleinanzeigen – in denen sie sich als eine „Gruppe vom Genesis-Typ“ ausgab²⁸⁶, wohl um die Hemmschwelle für die Bewerber zu senken, aber auch um Pressegerüchte über den (noch nicht offiziell bekanntgegebenen) Ausstieg Gabriels zu vermeiden!

Einen geeigneten Kandidaten fanden sie aber nicht, also entschieden sie sich für eine „interne“ Lösung: der Leadgesang wurde von Collins übernommen. Es folgten die Alben *A Trick of the Tail* und *Wind and Wuthering* (beide 1976); dann ging auch Hackett von Bord: Ihm fiel es nach seinem Soloalbum *Voyage of the Acolyte* nicht mehr leicht, sich in die Band zu integrieren, zumal diese nicht genug Verwendung für sein umfangreiches Songmaterial hatte. Auch meinte er, Genesis hätten alles erreicht, was sie hätten erreichen können²⁸⁷.

Das verbleibende Trio veröffentlichte 1978 ... *And Then There Were Three* ...; danach wandte sich die Band zunehmend vom Progressive Rock ab und kommerziellem AOR zu. Nur der Vollständigkeit halber seien hier die Albumtitel der 80er und 90er Jahre genannt: *Duke* (1980), *Abacab* (1981), *Genesis* (1983), *Invisible Touch* (1986), *We Can't Dance* (1991), *Calling all Stations* (1997; ohne Collins und mit dem Ex-Stilt-skin-Sänger Ray Wilson). Mit diesen Alben fuhr die Band zum Teil große kommerzielle Erfolge ein, die aber nicht mehr viel mit Progressive Rock zu tun haben.

285Bowler/Dray 1993:124ff.

286Bowler/Dray 1993:138.

287Bowler/Dray 1993: 165.

Gentle Giant

Die Musik von *Gentle Giant*²⁸⁸ ist selbst nach Progressive-Rock-Maßstäben komplex und vertrackt. Alle Mitglieder der von 1970 bis 1980 aktiven Band waren Multiinstrumentalisten; und in ihrer Musik mischten sich die verschiedensten Einflüsse, von Folk, mittelalterlicher und Barockmusik über Jazz bis zur Kammermusik des 20. Jahrhunderts. Berühmt geworden ist der Satz aus den Liner Notes des zweiten Albums, „*It is our goal to expand the frontiers of contemporary popular music at the risk of being very unpopular.*“ – „Es ist unser Ziel, die Grenzen zeitgenössischer populärer Musik zu erweitern, unter dem Risiko, sehr unpopulär zu sein.“ Man kann sagen, dass es der Band gelang. Sie erweiterten die Grenzen der Rockmusik, erwiesen sich aber für den Massenmarkt als zu sperrig. Auch die Texte waren anspruchsvoll und oft schwierig, mit philosophischen Themen und Bezügen zu Autoren wie François Rabelais oder R. D. Laing.

Den Kern der Band bildeten drei Brüder: Phil, Derek und Ray Shulman, Söhne eines schottisch-jüdischen Militärmusikers, der sich nach dem Zweiten Weltkrieg dem Jazz-Trompetenspiel zugewandt hatte und die musikalische Entwicklung seiner Söhne, die zahlreiche Instrumente erlernten, förderte. In den frühen 60er Jahren begannen Derek und Ray, Rhythm & Blues zu spielen; ihr älterer Bruder Phil fungierte zunächst als Bandmanager, später wurde er selbst Bandmitglied. Die Band wechselte mehrfach ihren Namen, zunächst hieß sie The Howling Wolves, später The Road Runners, bevor sie 1966 den Namen Simon Dupree and the Big Sound annahm und unter diesem Namen einige erfolgreiche Singles veröffentlichte. Im Herbst 1967 hatten Simon Dupree and the Big Sound dann mit der Single „Kite“ einen ersten Hit – mit der die Musiker aber nicht zufrieden waren. Die nächste Single erschien unter dem Namen The Moles, was aber an der Identitätskrise nichts besser machte, denn die Spekulationen darüber, wer sich dahinter verbarg, schossen ins Kraut, unter anderem, es sei eine Inkognito-Aufnahme der Beatles, bevor Syd Barrett die Identität der geheimnisvollen Band enthüllte. Des-

288Wikipedia (engl.): Gentle Giant, Zugriff: 01. 07. 2021.

halb lösten die Shulman-Brüder die Band 1969 auf und gründeten 1970 Gentle Giant.

Von der alten Band blieb außer den Shulman-Brüdern nur der Schlagzeuger Martin Smith übrig. Dazu kamen die beiden Multiinstrumentalisten Gary Green und Kerry Minnear. Das Debütalbum, schlicht *Gentle Giant* betitelt, erschien im August 1970; es kombiniert Einflüsse aus Rock, Blues, Klassik und britischem Soul der 60er Jahre. Im Juli 1971 folgte das zweite Album, *Acquiring the Taste*, auf dem die Band ihren Stil weiter entwickelte.

Nach diesem Album verließ Schlagzeuger Martin Smith Gentle Giant und wurde durch Malcolm Mortimore ersetzt. In der so veränderten Besetzung nahm die Gruppe Ende 1971 ihr drittes Album auf, *Three Friends*, das im April 1972 auf den Markt kam. Es handelt sich um ein Konzeptalbum, das von drei Kindheitsfreunden erzählt, die unterschiedliche Lebenswege einschlagen und den Kontakt untereinander verlieren. Mortimore blieb jedoch nicht lange in der Band. Im März 1972 hatte er einen Motorradunfall, weshalb auf der Tournee im April John „Pugwash“ Weathers für ihn einsprang, der schließlich Mortimore auf Dauer ersetzte. Es folgte im Dezember das Album *Octopus*. Der Titel ist ein Wortspiel mit „octo opus“, schlechtes Latein für „acht Werke“ (richtig wäre „opera octo“), denn das Album enthält acht Stücke, darunter das madrigalartige mehrstimmige Vokalstück „Knots“ nach Gedichten von R. D. Laing.

Eine darauf folgende Tournee als Vorgruppe von Black Sabbath war eine Katastrophe. Die Band wurde von den Fans der Hauptgruppe gnadenlos ausgebuht, und am Ende verließ Phil Shulman, der unter einem Burnout litt, die Band. Diese machte zu fünft weiter. 1973 erschien das Album *In A Glass House*, ein Konzeptalbum mit einer psychologischen Thematik, und 1974 *The Power and the Glory*, auch dies ein Konzeptalbum, das davon handelt, wie Macht den Menschen korrumpiert: Es erzählt die Geschichte eines Menschen, der politische Macht zum Guten nutzen will, aber der Versuchung des Machtmissbrauchs erliegt und zu dem wird, wogegen er kämpfen wollte.

Danach ging die Band, die mit dem bisherigen Label WWA unzufrieden war, zum Label Chrysalis Records. Zugleich gingen sie zu einem etwas zugänglicheren Stil über, um mehr Platten, vor allem in den USA, verkaufen zu können. Es folgte 1975 das Album *Free Hand*, das in der Tat relativ erfolgreich war, und 1976 das Konzeptalbum *Interview*, eine Satire auf die Musikindustrie.

Wie viele klassische Progressive-Rock-Bands wandten sich in den folgenden Jahren auch Gentle Giant einem gefälligeren, kommerzielleren Stil zu. *The Missing Piece* (1977) markiert den Übergang vom Progressive Rock zum Pop-Rock, der mit dem 1978 erschienenen Album *Giant for a Day!* zum Abschluss kam. *Civilian* war dann 1979 das letzte Album von Gentle Giant. Im folgenden Jahr löste die Band sich auf, und eine der originellsten Formationen des Progressive Rock war Geschichte.

Grobschnitt

Die Band *Grobschnitt*²⁸⁹ aus Hagen in Westfalen ist eine der bemerkenswertesten deutschen Rockbands, deren Stil sich im Laufe der Jahre vom Krautrock über Progressive Rock zum Deutschrock wandelte, und die auch für ihre humorvollen Bühnenshows bekannt war bzw. ist, denn es gibt sie in „verschlankter“ Form auch heute noch oder wieder (mehr dazu siehe unten). Typisch für Grobschnitt ist ferner, dass die Bandmitglieder sich Pseudonyme gegeben haben.

Grobschnitt formierten sich 1970 aus Mitgliedern verschiedener Vorläuferbands mit Namen wie „The Crew“ und „Wutpicken“. Sie benannten sich nach einer „Kapelle Elias Grobschnitt“, einer Soldatenband mit selbst gebauten Instrumenten im Ersten Weltkrieg. Die Gründungsmitglieder waren „Willi Wildschwein“ (Stefan Danielak, Gesang und Gitarre), „Lupo“ (Gerd Otto Kühn, Gitarre), „Baer“ (Bernhard Uhlemann, Bass), „Quecksilber“ (Hermann Quetting, Keyboards), „Eroc“ (Joachim H. Ehrig, Schlagzeug) und „Felix“ (Axel Harlos, Schlagzeug). In dieser

²⁸⁹Quellen: <https://germanrock.de/bands.php?bid=630>,
<https://www.discogs.com/de/artist/159993-Grobschnitt>; Zugriff: 12. 09. 2022.

Besetzung entstanden die ersten Versionen des Improvisationsstücks „Solar Music“, das jahrelang den Höhepunkt jedes Grobschnitt-Konzerts darstellen sollte, und erschien 1972 das Debütalbum *Grobschnitt*. Doch danach kam es zu einer Umbesetzung: „Quecksilber“ und „Felix“ verließen die Band, dafür trat „Mist“ (Volker Kahrs, Keyboards) in die Band ein.

Das Doppelalbum *Ballermann*, das 1974 erschien, enthält auch das berühmte Stück „Solar Music“, und war ein Erfolg. Danach verließ „Baer“ die Band und wurde durch Wolfgang „Popo“ Jäger ersetzt. In der neuen Besetzung entstand das Album *Jumbo*, das in zwei Versionen erschien, die sich durch die Sprache der Texte voneinander unterscheiden. Die erste Fassung mit englischen Texten erschien 1975, die zweite, deutschsprachige, ein Jahr später. 1977 folgte das erfolgreiche Konzeptalbum *Rockpommel's Land*, das (mit englischen Texten) die phantastische Reise des Jungen Ernie schildert, der auf einem Papierflieger in ein fernes Land fliegt und dieses von einem Tyrannen befreit. Es gilt als das beste Album der Band. Im darauf folgenden Jahr erschien das Livealbum *Solar Music – Live*.

Im September 1979 erschien das nächste Studioalbum *Merry Go-Round*. Danach wurde Bassist „Popo“ durch Michael „Mille“ Kapolke ersetzt. In der Folgezeit entwickelten sich Grobschnitt zunehmend weg vom Progressive Rock und hin zu schlichterem, aber auch politischerem Deutschrock. Das Album *Illegal* erschien Anfang 1981; danach musste „Mist“ die Band verlassen. Ohne Keyboarder nahm die Band das Album *Razzia* (1982) auf, bevor mit Jürgen Cramer ein neuer Tastenmann in die Band kam. Im darauf folgenden Jahr wurde „Eroc“ am Schlagzeug von Peter Jureit abgelöst, und 1984 erschien das Album *Kinder und Narren*. Es folgten weitere Umbesetzungen und das Album *Fantasten* (1987). Mit der „Last Party Tour“ verabschiedeten sich Grobschnitt 1989 von ihren Fans; im darauf folgenden Jahr erschien noch das bei dieser Gelegenheit erschienene Livealbum *Last Party Live*.

Damit war die Geschichte von Grobschnitt im Wesentlichen abgeschlos-

sen. Von 2006 bis 2012 gab es eine Wiedervereinigung, die wie so viele Comebacks altgedienter Bands als ihre eigene Tributeband angesehen werden kann. Es erschienen auch einige neue CDs mit altem Material. Die vorerst letzte Inkarnation von Grobschnitt ist seit 2019 die „Grobschnitt Acoustic Party“, bestehend aus „Wildschwein“, seinem Sohn und „Lupo“, alle drei mit akustischen Gitarren, wobei „Wildschwein“ den Gesang übernimmt.

Hoelderlin

Die nach dem Dichter Friedrich Hölderlin benannte Band *Hoelderlin* aus Wuppertal²⁹⁰ formierte sich im November 1970 in der Besetzung Nanny de Ruig (Gesang, Tanz), Joachim von Grumbkow (diverse Instrumente), Christian von Grumbkow (Gitarre), Christoph Noppeney (Viola, Gitarre), Peter Käseberg (Bass), Michael Bruchmann (Schlagzeug). 1972 erschien in dieser Besetzung das Album *Hölderlins Traum* auf dem Label Pilz, das Folkrock mit deutschsprachigen Texten bot.

Nach einem Zerwürfnis mit dem Labelchef Rolf-Ulrich Kaiser trennte sich die Band von dem Label, und Nanny de Ruig trennte sich von der Band, die sich musikalisch neu ausrichtete und dem Progressive Rock nach englischem Vorbild zuwandte. 1975 entstand das Album *Hoelderlin*, das zunächst deutschsprachige Texte beinhalten sollte, aber auf Veranlassung der Plattenfirma Intercord, die das Album auf dem internationalen Markt platzieren wollte, mit englischen Texten veröffentlicht wurde. Nach Veröffentlichung des Albums verließ Bassist Käseberg die Band, an dessen Stelle Hans Maahn (Bruder des bekannten Deutschrockers Wolf Maahn) in die Band eintrat. Es folgte 1976 das Album *Clowns & Clouds*. Danach (1977) stieg Christian von Grumbkow als aktiver Musiker aus, blieb der Band jedoch als Textautor und visueller Gestalter (etwa von Kostümen und Projektionen bei Konzerten) verbunden. Dafür trat der spanische Gitarrist Pablo Weeber in die Band ein, mit dem auch das nächste Album, *Rare Birds*, eingespielt wurde. Es folgte

²⁹⁰Wikipedia (dt.): Hoelderlin, Zugriff: 20. 10. 2022.

eine umfangreiche Tournee, die 1978 auf dem Livealbum *Traumstadt* dokumentiert wurde.

In demselben Jahr verließ Weeber die Band; sein Nachfolger an der Gitarre war Thomas Lohr. Nach zwei Tourneen im Frühjahr und Herbst 1978 stiegen Noppeney und Bruchmann aus, an ihrer Stelle traten Rüdiger Elze und Eduard Schicke, der zuvor bei Schicke Führs Fröhling getrommelt hatte, in die Band ein. Es folgte 1979 das Album *New Faces*, und 1982 *Fata Morgana*; dann löste die Band sich auf. Ende 1990 segnete Joachim von Grumbkow das Zeitliche.

2005 gab es einen Comeback-Versuch mit den Originalmitgliedern Hans Maahn und Michael Bruchmann. Als neue Musiker waren Ann-Yi Eöt-vös (Gesang, Violine) und Andreas Hirschmann (Gesang, Keyboards) mit von der Partie. Einige alte Alben wurden neu aufgelegt, und 2007 erschien das neue Album *8*. Danach hörte man nichts mehr von Hoelderlin; der Vollständigkeit halber sei noch das 2021 erschienene Livealbum *Live at Rockpalast 2005* erwähnt.

Iona

Die nach einer schottischen Klosterinsel benannte Gruppe *Iona* ist eine von 1989 bis 2016 aktive britische Band, die Progressive Rock mit keltischer Folk Music sowie mit christlichen Texten und Albumkonzepten verband²⁹¹.

Die Gruppe wurde von Dave Bainbridge (Gitarre, Keyboards) und David Fitzgerald (Flöten, Saxophon) gegründet und bald durch die Sängerin und Keyboarderin Joanne Hogg, den Bassisten Tim Harries, den Uileann-Piper Troy Donockley und den Schlagzeuger Frank van Essen komplettiert. In dieser Besetzung entstand 1990 das schlicht *Iona* betitelte Debütalbum, das die Geschichte der gleichnamigen Klosterinsel zum Thema hatte. Zwei Jahre später folgte das Album *The Book of Kells*, benannt nach einem mittelalterlichen lateinischen Evangeliar aus Irland, das als

²⁹¹Wikipedia (engl.): Iona (band), Zugriff: 21. 10. 2022.

größtes Meisterwerk der altirischen Buchkunst gilt und auch Thema dieses Konzeptalbums ist. Das Schlagzeug hatte zu diesem Zeitpunkt Terl Bryant übernommen; nach Fertigstellung des Albums verließ Fitzgerald die Band, um an einer Musikhochschule zu studieren. Das dritte Album, *Beyond These Shores* (1993), hat die legendäre Reise des heiligen Brendan zum Thema, der lange vor Kolumbus und sogar vor den Wikingern Amerika erreicht haben soll. Als Gastmusiker war Robert Fripp von King Crimson beteiligt. Das 1995 erschienene Album *Journey into the Morn* hat kein durchgehendes Konzept, enthält dafür aber ein traditionelles Stück in irisch-gälischer Sprache, bei dessen korrekter Aussprache Moya Brennan Hilfe leistete, die ferner Backgroundgesänge zum Album beisteuerte.

Danach erschienen die Livealben *Heaven's Bright Sun* (1997) und *Woven Cord* (1999), gefolgt von dem Studioalbum *Open Sky* im Jahr 2000, auf dem Frank von Essen wieder das Schlagzeug übernahm und auch Fiddle spielte. 2002 folgte das Boxset *The River Flows* mit vier CDs, von denen drei die ersten drei Alben und die vierte (*Dunes*) verschiedene bislang unveröffentlichte Aufnahmen enthielt. 2006 erschien die Live-DVD *Iona: Live in London*, gefolgt von dem neuen Studioalbum *The Circling Hour*.

2009 verließ Troy Donockley die Band; Martin Nolan nahm seine Stelle ein. Iona spielten unter anderem 2010 auf dem NEARFest, dem damals bedeutendsten Progressive-Rock-Festival in den USA, und 2011 erschien das Doppelalbum *Another Realm*, das bislang letzte Studioalbum von Iona. 2013 folgte noch das Livealbum *Edge of the World: Live in Europe*, doch 2016 stellte die Band ihre Aktivitäten ein.

IQ

*IQ*²⁹² sind eine der bedeutendsten Neoprog-Bands; nur Marillion waren erfolgreicher. Dennoch waren sie nie Superstars, nicht einmal in ihrem Heimatland Großbritannien, auch wenn sie ihre treuen Anhänger haben.

²⁹²Wikipedia (engl.):IQ (band), Zugriff: 04. 03. 2025; Halbscheffel 2010:173f.

Ähnlich wie Marillion wandelten sie ihren Stil im Laufe der Zeit in Richtung Deep Prog, auch wenn dieser Übergang langsamer und gradueller verlief und nicht mit einem einschneidenden Sängerwechsel einherging.

IQ wurden 1981 von dem Gitarristen Mike Holmes und dem Keyboarder Martin Orford gegründet, die zuvor in einer Band namens The Lens gespielt hatten. Der Sänger Peter Nicholls (der auch ein guter Grafiker ist und die Covers für *Tales Form the Lush Attic*, *The Wake* und *Ever* schuf), der Bassist Tim Esau und der Schlagzeuger Mark Ribout, der aber bald durch Paul Cook (nicht identisch mit dem gleichnamigen Schlagzeuger der Sex Pistols) ersetzt wurde, vervollständigten die Band, die sich vor allem an Genesis orientierte. Nach einer Demokassette *Seven Stories into Eight* (1982) erschien 1983 ihr erstes reguläres Album, *Tales from the Lush Attic*. In der gleichen Besetzung spielte die Band auch das zweite Album *The Wake* (1985) ein, das heute als Klassiker gilt; danach jedoch verließ Peter Nicholls die Band, um eine neue Band namens Niadem's Ghost zu gründen. Für ihn trat Paul Menel in die Band ein, mit dem sie die Alben *Nonzamo* (1987) und *Are You Sitting Comfortably?* (1989) einspielte.

Diese beiden Album enttäuschten jedoch, weshalb Menel die Band wieder verließ, und weil auch Niadem's Ghost ein Flop war, kehrte Nicholls zu IQ zurück. Des weiteren verließ Esau die Band und wurde zunächst durch Les Marshall und dann durch John Jowitt ersetzt. Damit hatte die Band 1991 eine Zusammensetzung erreicht, die bis 2005 stabil bleiben sollte. Man trennte sich ferner von dem Label Phonogram, von dem sich die Band unzureichend unterstützt sah, und gründete ein eigenes Label, Giant Electric Pea.

In dieser Formation entstand zunächst 1993 das Album *Ever*, gefolgt 1997 von dem Konzept-Doppelalbum *Subterranea*. Dieses erzählt die Geschichte eines Mannes, der Opfer eines Kaspar-Hauser-Experiments ist, aus der Isolation ausbricht und an den Experimentatoren Rache zu nehmen versucht. Es folgte 1998 *Seven Stories into '98*, eine neue Version des Demotapes *Seven Stories into Eight* von 1982, und im Jahr 2000

The Seventh House, sowie 2004 *Dark Matter*.

Danach verließ Paul Cook die Band und wurde durch Andy Edwards abgelöst; auch Orford ging von Bord, sein Nachfolger an den Keyboards wurde Mark Westworth. In dieser Besetzung nahm die Band ihr nächstes Studioalbum, *Frequency*, auf, das 2009 – fünf Jahre nach *Dark Matter* – erschien. Bei diesem Fünf-Jahres-Rhythmus sollte es fortan bleiben.

Um das Jahr 2010 kam es erneut zu einem Besetzungswechsel. Tim Esau und Paul Cook kehrten in die Band zurück, des weiteren wurde Mark Westworth an den Tasten von Neil Durant abgelöst. Damit war die Besetzung der ersten Alben zu vier Fünfteln wiederhergestellt – nur Orford fehlte. In dieser bis heute stabilen Formation entstand 2014 das düster gefärbte Album *The Road of Bones*, dem 2019 das von der Klimakrise und der Klimaschutzbewegung inspirierte Doppelalbum *The Resistance* folgte – wiederum gefolgt vom Album *Dominion* (2025).

Jethro Tull

Die Ursprünge von *Jethro Tull* reichen in das Jahr 1963 zurück, als Ian Anderson in Blackpool eine Bluesband namens The Blades gründete²⁹³, die später ihren Namen mehrmals wechselte. Die Band siedelte Ende 1967 nach London über und zerfiel dort. Anderson war nun mit dem Bassisten Glenn Cornick allein und gründete eine neue Band mit Gitarrist Mick Abrahams und Schlagzeuger Clive Bunker. Für den Namen stand ein Landwirt des 18. Jahrhunderts Pate, der eine Sämaschine erfunden hatte: Jethro Tull war geboren. Die Band veränderte ihren Stil mehrfach: vom Bluesrock über folkigen Hardrock zum Progressive Rock, und weiter zu einem pastoralen britischen Folk, dem in den 80er Jahren eine stärker von Synthesizern geprägte Phase und schließlich eine Rückkehr zum Blues- und Folkrock folgte²⁹⁴. Auch die Besetzung der Band veränderte sich mehrfach, allein Ian Anderson und der Gitarrist Martin Barre können als Konstante gelten.

²⁹³Stump 1997:45.

²⁹⁴Rehe 2013:107.

Das Debutalbum *This Was* (1968) war noch stark dem Blues verhaftet; auf dem folgenden Album *Stand Up* (1969) mischten sich klassische Elemente hinzu, vor allem in der berühmten „Bourée“, einer Adaption einer Komposition von J. S. Bach. Mit *Benefit* (1970) schlug das Pendel in Richtung Hardrock aus, bevor die Band mit den Klassikern *Aqualung* (1971) und *Thick As A Brick* (1972) endgültig im Progressive Rock angekommen war. Ob *Aqualung* ein Konzeptalbum ist, ist nicht so ganz klar; die A-Seite ist ein loser Zyklus über gesellschaftliche Außenseiter, während auf der B-Seite das Thema Religion, speziell die anglikanische Kirche, im Zentrum steht. Von *Thick As A Brick* kann man aber mit Fug und Recht behaupten, dass es eigentlich aus einem einzigen Werk besteht, das die ganze Platte ausfüllt. Dabei kommt der Humor nicht zu kurz; Anderson wollte nie mit der Progressive-Rock-Bewegung in Verbindung gebracht werden und schickte sich an, diese zu *parodieren* – und schuf damit einen Klassiker der karikierten Musikrichtung. Und die Band blieb auf Progressive-Rock-Kurs: 1973 erschien das Rockoratorium *A Passion Play*, dem 1974 *War Child* und 1976 *Too Old To Rock'n'Roll: Too Young To Die* folgten. Mit dem 1977 erschienenen Album *Songs From The Wood* vollzog die Gruppe die Hinwendung zur Folk Music, ohne aber den Progressive Rock ganz aufzugeben. Zwei weitere Folk-Prog-Alben folgten mit *Heavy Horses* (1978) und *Stormwatch* (1979), dann folgte mit *A* (1980), das ursprünglich als ein Soloalbum Andersons (wo ist da bei einer Band, die mit Ian Anderson steht und fällt, der Unterschied?) geplant war²⁹⁵, eine Kehrtwende: nun prägten Synthesizer das Klangbild. Diesem folgte freilich 1982 auf *The Broadsword and the Beast* eine halbe Rolle rückwärts: Synthesizer-Rock ging eine Symbiose mit Folk-Rock ein. Es folgten das als schwach geltende *Under Wraps* (1984) und *Crest of A Knave* (1987), das in der Sparte „Hard Rock/Heavy Metal“ einen Grammy gewann. Mit *Crest of A Knave* hatten Jethro Tull die „Synthie-Pop“-Phase überwunden und waren zu einer „härteren“, bluesigeren Tonsprache zurückgekehrt, die sie auf den folgenden Alben *Rock Island* (1989), *Catfish Rising* (1991), *Roots To Branches* (1995) und dem letzten offiziellen Bandalbum *J-Tull*

295Rehe 2013:115.

Dot Com (1999) fortsetzten. Danach kamen keine offiziellen Jethro-Tull-Alben mehr, aber Anderson brachte 2012 als „Jethro Tull's Ian Anderson“ *Thick As A Brick 2*, eine Fortsetzung des 40 Jahre alten Klassikers *Thick As A Brick*, heraus und brachte damit die Jethro-Tull-Story zu einem würdigen vorläufigen Abschluss. Aber es sollte noch was kommen: Unter dem Namen Jethro Tull, aber nur noch mit Anderson als Originalmitglied, erschien 2022 das Album *The Zealot Game*²⁹⁶. Diesem folgte im Jahr 2023 das Album *Rökflöte*, das die nordische Mythologie zum Thema hat, und 2025 folgte die Veröffentlichung des Albums *Curious Ruminant*²⁹⁷.

Kansas

Kansas ist die wohl bedeutendste US-amerikanische Progressive-Rock-Band der 70er Jahre, und bis heute aktiv²⁹⁸. Der Stil von Kansas lässt sich als eine Mischung aus klassischem englischem Progressive Rock und Americana beschreiben; Blues- und Boogie-Einflüsse sind stärker als solche aus Klassik oder Jazz, und es gibt keine Stücke, die eine ganze LP-Seite ausfüllen, auch wenn viele Kansas-Songs das Single-Format durchaus sprengen. Ein charakteristisches Merkmal ist ferner der Einsatz einer Violine.

Die Band Kansas entstand 1970 in Topeka, der Hauptstadt des US-Bundesstaates, dessen Name die Band trägt, aus den Vorgängerformationen The Reason Why und White Clover. Der Sänger Lynn Meredith, der Gitarrist Kerry Livgren, der Bassist Dave Hope, die Keyboarder Don Moore und Dan Wright und der Schlagzeuger Phil Ehart bildeten die erste Kansas-Formation, die jedoch nicht lange Bestand hatte. Einige der Mitglieder gründeten White Clover neu, die nach diversen Umbesetzungen wieder den Namen Kansas annahm. Am Ende dieses Verwirrspiels bestand Kansas 1973 aus Kerry Livgren (Gitarre, Songwriting), Rich Williams (Gitarre), Steve Walsh (Keyboard und Gesang), Dave Hope (Bass),

²⁹⁶Wikipedia (dt.); Jethro Tull, Zugriff: 01. 02. 2023.

²⁹⁷<https://jethrotull.com/>, Zugriff: 04. 03. 2025.

²⁹⁸Halbscheffel 2010:184ff.; Wikipedia (engl.): Kansas (band), Zugriff: 14. 09. 2022.

Robby Steinhardt (Violine) und Phil Ehart (Schlagzeug).

Diese Formation legte 1974 ihr Debütalbum, schlicht *Kansas* betitelt, vor. Im folgenden Jahr erschienen die beiden erfolgreichen Alben *Song For America* (mit einem langen Titelstück, das den Raubbau an der Natur kritisiert) und *Masque*. Der große Durchbruch gelang im Herbst 1976 mit dem Album *Leftoverture*, das Platz 5 in den US-Albumcharts erreichte und die Hitsingle „Carry On Wayward Son“, die Goldstatus (über 1 Million verkaufte Exemplare) erlangte, enthielt. Den Erfolg wiederholte die Band ein Jahr später mit *Point of Know Return*, das Platz 4 in den US-Albumcharts erreichte und aus dem die ebenfalls sehr erfolgreiche Single „Dust in the Wind“ ausgekoppelt und ebenfalls „vergoldet“ wurde. 1978 absolvierte die Gruppe eine erfolgreiche Europa-Tournee.

Damit hatte die Band den Höhepunkt ihrer Karriere erreicht, den sie nie wieder erreichen sollte. Das Album *Monolith* (1979) konnte an den Erfolg seiner Vorgänger nicht anknüpfen, und im folgenden Jahr stürzte ein religiöses Erweckungserlebnis Livgrens die Band in eine tiefe Krise. Er und bald darauf auch Hope wurden „wieder geborene Christen“, und Livgren verfasste fortan religiöse Texte. Walsh wollte dieser neuen Richtung nicht folgen und verließ die Band; seinen Platz nahm John Elefante, ein Glaubensbruder von Livgren und Hope, ein.

1982 spielte die Band das Album *Vinyl Confessions* mit christlichen Texten ein. An dem Nachfolger *Drastic Measures* (1983) war Steinhardt nicht mehr beteiligt; weitere Konflikte führten dazu, dass Ende des Jahres Livgren und Hope Kansas verließen. Die Band brach daraufhin vollkommen zusammen und löste sich 1984 auf.

Aber damit war die Geschichte von Kansas noch nicht zu Ende, denn 1985 gründeten Walsh, Williams und Ehart mit dem Bassisten Billy Greer und dem Gitarristen Steve Morse eine neue Inkarnation von Kansas, die eine Tournee durch US-Militärbasen in aller Welt absolvierte und 1986 das Album *Power* veröffentlichte.

Anfang 1987 stieß der Keyboarder Greg Roberts zu der Band, die im Oktober 1988 das Album *In the Spirit of Things* veröffentlichte, das eine

Flutkatastrophe in Kansas im Jahr 1951 zum Thema hat. Es war kein großer Erfolg, und Steve Morse verließ die Band im April 1989, die daraufhin erneut auseinander fiel.

Im Herbst 1990 kam es auf Betreiben eines deutschen Konzertveranstalters zur Wiedervereinigung der Band in der Originalbesetzung mit Ausnahme Steinhardts. Hinzu kamen Greer und der Keyboarder Greg Robert, denen im März 1991 der Violinist David Ragsdale folgte. Aber während der Sommertournee 1991 stieg Livgren erneut aus, für den Steve Morse einsprang, der aber danach zu Deep Purple wechselte.

Kansas bestand jetzt aus Walsh, Williams, Roberts, Greer, Ragsdale und Ehart, eine Formation, die bis 1997 Bestand haben sollte. Es entstanden das Live-Album *Live at the Whisky* (1992) und das Studioalbum *Freaks of Nature* (1995); und 1995 wurde die Band mit einem Stern auf dem Hollywood Walk of Fame geehrt.

1997 kam es erneut zu einer personellen Veränderung: Roberts und Ragsdale kehrten der Band den Rücken zu, dafür kam Kansas-Urgestein Robby Steinhardt zu seinen einstigen Bandkollegen zurück. Die Band nahm, wie viele altgediente Rockbands, immer mehr den Charakter ihrer eigenen Tribute-Band an. Das 1998 erschienene Album *Always Never the Same*, mit dem London Symphony Orchestra eingespielt, besteht hauptsächlich aus neuen Arrangements alter Kansas-Songs neben einigen neuen Stücken und einer Cover-Version des Beatles-Songs „Eleanor Rigby“. Im Juli 2000 erschien ein weiteres Album, *Somewhere to Elsewhere*, dessen Songs alle von Kerry Livgren verfasst wurden.

Die Band gab fortan zahlreiche Konzerte, bei denen die Klassiker im Vordergrund standen. Livgren war nur noch sporadisch aktiv dabei, und 2006 nahm Steinhardt seinen Hut; für ihn kehrte David Ragsdale in die Band zurück. Am 2. Juli 2014 ging Steve Walsh in den Ruhestand. Es folgten noch zwei Studioalben: 2016 *The Prelude Implicit* und 2020 *The Absence of Presence*. Robby Steinhardt verstarb am 17. Juli 2021 im Alter von 71 Jahren.

King Crimson

Wie Jethro Tull ist auch *King Crimson* eine Band, die sich immer wieder neu zusammensetzte und sich, radikaler noch als Jethro Tull, auch musikalisch immer wieder neu erfand. Und was Ian Anderson für Jethro Tull ist, das ist Robert Fripp für King Crimson: die Zentralfigur, ohne die nichts geht²⁹⁹. Von den „Big Six“ sind King Crimson die Jazzigsten und musikalisch Avanciertesten, auch wenn sie diesbezüglich von den Canterbury-Gruppen übertroffen wurden. Anders als etwa Genesis, die in den 80er Jahren im Mainstream aufgingen, wurden King Crimson nach dem Ende der klassischen Ära radikaler und avantgardistischer.

Die Keimzelle von King Crimson war eine psychedelische Band aus dem südwestenglischen Dorset namens Brain, die später unter dem Namen Giles, Giles and Fripp – nach den Bandmitgliedern Michael (Drums) und Peter Giles (Bass) und Robert Fripp (Gitarre) benannt – firmierte³⁰⁰. 1968 verließ Peter Giles die Band und wurde durch Greg Lake ersetzt, dazu kamen der Flötist und Saxophonist Ian McDonald und der Lyriker Peter Sinfield. Aus Giles, Giles and Fripp wurde so King Crimson.

Deren erstes Album war dann 1969 *In The Court of the Crimson King*, vielleicht das erste voll entwickelte klassische Progressive-Rock-Album überhaupt. Im Juli 1969 trat die Band im Vorprogramm der Rolling Stones im Hyde Park vor 650.000 Zuschauern auf. Allerdings begann sich bald die personelle Instabilität abzuzeichnen, die für King Crismson kennzeichnend bleiben sollte: Im Dezember verließen Michael Giles und Ian McDonald die Band. Giles ist aber noch auf dem zweiten Album, *In The Wake of Poseidon* (1970), zu hören. Von da an wechselte die Besetzung mit fast jedem Album. Für *Lizard* (1970) kamen Sänger/Bassist Gordon Haskell, der den Platz des ausgeschiedenen Greg Lake (der fortan mit Emerson, Lake & Palmer sein eigenes Ding machte) einnahm, und Schlagzeuger Andy McCulloch zur Band. Sie blieben jedoch nicht; auf *Islands* (1971) wurden sie von Boz Burrell (Gesang, Bass) und Ian

299Rehe 2013:122ff.

300Stump 1997:46.

Wallace (Schlagzeug) abgelöst. Auch bei dieser Besetzung blieb es nicht. Für die nächsten drei Alben – *Lark's Tongues in Aspic* (1973), *Starless and Bible Black* (1974) und *Red* (1974) – übernahmen John Wetton Bass und Gesang, und Bill Bruford das Schlagzeug. Dann löste Fripp die Band auf, um zu verhindern, dass sie sich zu einem sich selbst wiederholenden Dinosaurier entwickelte.

Aber das war nur das Ende des ersten Kapitels. Denn 1981 gründete Fripp mit Adrian Belew (Gesang und Gitarre), Tony Levin (Bass und Chapman Stick) und Bill Bruford (Schlagzeug) eine neue Band. Diese sollte zunächst Discipline heißen, aber man entschied sich dann doch dafür, den alten Namen King Crimson zu reaktivieren. *Discipline* hieß dann das Album, das erste einer Trilogie, die, ungewöhnlich für die Bandgeschichte, in derselben Besetzung aufgenommen wurde (selbst in der 1973/74er Phase blieb zwar der „Kern“ der Band – Fripp, Wetton, Bruford – konstant, aber an den übrigen Instrumenten gab es Umbesetzungen). Die anderen beiden Alben waren *Beat* (1982) und *Three of A Perfect Pair* (1984). Diese Inkarnation von King Crimson bot hektischen jazzigen Ethno-Rock mit New-Wave-Anklängen, der sich erheblich von der Mellotronseligkeit der 60er und 70er – es gab, für Progressive Rock ganz und gar untypisch, nicht einmal einen Keyboarder in der Band – unterschied. Nach *Three of A Perfect Pair* löste Fripp die Band dann erneut auf.

Aber auch das war nicht das Ende vom Lied. Denn Mitte der 90er Jahre holte Fripp King Crimson wieder aus der Versenkung hervor – als „Doppel-Trio“, in dem jedes Instrument doppelt besetzt war. Zu den vier Mitgliedern der 80er-Jahre-King-Crimson kamen Trey Gunn (Chapman Stick) und Pat Mastoletto (Schlagzeug) hinzu. Das Resultat war das wuchtige Album *Thrak* (1995). Es folgte eine Phase von Projekten, den „ProjeKcts“, in variierenden Besetzungen. 2000 gab es dann noch mal ein Bandalbum, *The ConstruKction of Light*, mit Fripp, Belew, Gunn und Mastoletto. Ihm folgte 2003 in der gleichen Besetzung *The Power to Believe*. Danach kehrte Fripp zu den „ProjeKcts“ zurück, und King Crimson waren erst mal wieder Geschichte, wenngleich ein „Crimson Pro-

jeKct“ die Tradition fortsetzte – aus dem dann aber 2013 wieder eine neue Inkarnation von King Crimson hervorging. Neue Musik gab es aber nicht mehr, stattdessen wurden die Klassiker aus dem Repertoire in neuen Fassungen auf die Bühne gebracht und in einer langen Reihe von Livealben dokumentiert.

Lazuli

Die 1998 von den Brüdern Dominique (Gesang, Gitarre) und Claude Leonetti (Léode) gegründete Band *Lazuli*³⁰¹ ist die gegenwärtig bedeutendste französische Progressive-Rock-Band, die sich an Ange, Genesis und Pink Floyd orientiert sowie Chanson- und Weltmusikeinflüsse verarbeitet. Das Resultat ist ein sehr eigenständiger und sehr französischer Progressive Rock, zumal die Texte durchwegs in französischer Sprache verfasst sind.

Zu den instrumentalen Besonderheiten zählen neben der Marimba, die am Ende jedes Konzerts von allen Bandmitgliedern gleichzeitig gespielt wird, die *Léode*, ein Instrument, das von Claude Leonetti erfunden wurde und gespielt wird. Leonetti erfand dieses Instrument, weil er nach einem Motorradunfall nicht mehr Gitarre spielen konnte und ein Instrument benötigte, das mit einer Hand zu spielen ist. Der Erfinder charakterisierte das Instrument humorvoll als „eine unwahrscheinliche Verbindung einer Gitarre, eines Synthesizers, einer singenden Säge, einer Ondes Martenot und eines Stücks Holz“. Es handelt sich im Prinzip um ein vierfaches Bandmanual mit einem Band für jeden Finger (abgesehen vom Daumen), mit dem per MIDI ein Synthesizer angesteuert wird. Die vierstimmige Konzeption erlaubt ein gitarrenähnliches Spiel; das Klangbild ähnelt dem des „Continuum“s, das von Jordan Rudess (Dream Theater) gespielt wird und ebenfalls eine Weiterentwicklung des Bandmanuals darstellt.

Neben den Leonetti-Brüdern gehörten zur Gründungsformation der Gitarrist Pol Amar, der Chapman-Stick- und Warr-Guitar-Spieler Sylvain

³⁰¹Wikipedia (franz.): Lazuli, Zugriff: 04. 03. 2025.

Banyol, der Marimba-Spieler Fred Juan und der Schlagzeuger Yohan Simeon. 1999 veröffentlichte die Band ihr selbst produziertes Debütalbum, wie viele Debütalben schlicht mit dem Bandnamen betitelt. 2002 verstärkte Marc Alméras die Band. Die Band schloss einen Plattenvertrag mit dem französischen Label Musea ab, auf dem 2004 das Album *Annésie* mit verschiedenen Gastmusikern³⁰² erschien. Danach schied Pol Amar aus, so dass auf dem Nachfolgealbum *En Avant Doubte* (2006) die Band wieder sechsköpfig war. Das nächste Album mit dem langen Titel *Réponse incongrue à l'inéluctable* erschien 2009.

Es folgte eine größere Umbesetzung. Banyol, Simeon und Juan verließen Lazuli, dafür kamen der Keyboarder und Hornist Romain Thorel und der Schlagzeuger und Marimbaspielder Vincent Bernavol in die Band. Lazuli waren also fortan zu fünft, und von der Urbesetzung waren nur noch die Leonetti-Brüder verblieben. In der neuen Besetzung spielte die Band das 2011 erschienene Album (*4603 battements*) ein. Es folgten die Alben *Tant que l'herbe est grave* (2014), *Saison 8* (2018) und *Le Fantastique Envol de Dieter Böhm* (2020). Nach einer weiteren Änderung der Besetzung (Byar verließ die Band, und Arnaud Bayney nahm seinen Platz ein) spielten Lazuli 2021 das Album *Dénudé* ein, das größtenteils akustische Fassungen von Stücken von vorherigen Lazuli-Alben enthält. 2023 folgte das Album *11 (Onze)*.

Der eigentliche Reiz bei dieser Band liegt aber nicht so sehr in ihren Tonträgern, sondern in ihren Konzerten, bei denen die Musiker mit immenser Spielfreude die Sache angehen, wobei die teils ungewöhnlichen Instrumente – die einzigartige Léode, das Waldhorn, die Marimba, die auf dem Höhepunkt eines jeden Konzert von allen fünf Musikern gemeinsam gespielt wird – dazu beitragen, ein Lazuli-Konzert zu einem besonderen Erlebnis zu machen.

Lift

Lift aus Dresden ist eine der drei Progressive-Rock-Bands aus der DDR,

302Babyblaue Seiten: Lazuli; *Annésie*, Zugriff: 14. 09. 2022.

die nach der Wende als „Sachsendreier“ gemeinsam auftraten³⁰³. Die Band durchlief in ihrer Karriere zahlreiche Besetzungswechsel, die – typisch für DDR-Bands – zum Teil auf die Praxis der Nationalen Volksarmee (NVA), Musiker durch Einberufungen zum Wehrdienst aus Bandgefügen herauszureißen, zurückzuführen waren.

Sie ging 1973 aus dem Dresden-Septett hervor, und spielte einen (wie es in der DDR hieß) „liedhaften“ Art-Rock mit klassischen Einsprengseln. Zunächst gehörten der Sänger Bernd Schlund, die Sängerin Christiane Ufholz, der Gitarrist Jürgen Heinrich, der Bassist Gerhard Zacher, der Keyboarder Wolfgang Scheffler, der Schlagzeuger Konrad Burkert, sowie eine aus Till Patzer (Altsaxophon, Querflöte), Karl-Matthias Pflugbeil (Trompete) und Manfred Nytsch (Posaune) bestehende Bläsersektion zur Band. Schon bald kam es zu einer Umbesetzung: Pflugbeil und Nytsch verließen die Band, der Sänger Stephan Trepte stieß hinzu. Ferner kam der Keyboarder Franz Bartsch, der den von der NVA eingezogenen Wolfgang Scheffler ersetzte, zu Lift, der die Gruppe aber nach einem Jahr wieder verließ; er schloss sich der Band von Veronika Fischer an. Für ihn trat Michael Heubach in die Band ein. Ebenfalls 1974 ersetzte Werther Lohse den ausgeschiedenen Burkert. 1976 kehrte Scheffler zur Band zurück, und der Sänger und Mundharmonikaspieler Henry Pacholski löste Trepte ab, der zur Band Reform wechselte.

Im Jahr 1977 erschien das Debütalbum der Band, *Lift*, auf dem DDR-Monopol-Label Amiga. 1978 übernahm Frank-Endrik Moll das Schlagzeug von dem erkrankten Werther Lohse, und die Band nahm das zweite Album *Meeresfahrt* auf.

Der 15. November 1978 war ein tragischer Tag für die Band. Sie wurde während einer Tournee in Polen in einen schweren Verkehrsunfall verwickelt, bei dem Pacholski und Zacher ihre Leben verloren und Heubach so schwer verletzt wurde, dass er die Position des Keyboarders aufgeben musste. In den folgenden Jahren kam es zu weiteren Umbesetzungen, unter denen die Arbeit an dem 1981 erschienenen Album *Spiegelbild* litt,

303Wikipedia (dt.): Lift (Band), Zugriff: 15. 09. 2022.

das auch die Erfolgssingle „Am Abend mancher Tage“ enthielt, in der die Band den Unfall vom 15. November 1978 verarbeitete.

Lift waren nun auf dem absteigenden Ast ihrer Karriere. Nach weiteren Umbesetzungen erschien 1987 das letzte Album, *Nach Hause*. Das Besetzungskarussell drehte sich auch nach dem Ende der DDR weiter; es entstand keine neue Musik mehr, sondern die Band verlegte sich unter Führung von Werther Lohse darauf, ihre Klassiker live auszuführen, zum Teil mit Orchesterbegleitung, oft zusammen mit Electra und Stern-Combo Meißen als „Sachsendreier“.

Magma

Die französische Band *Magma* ist eine der originellsten Formationen in der Geschichte des Progressive Rock³⁰⁴. Es handelt sich eher um ein Soloprojekt von Christian Vander (Schlagzeug, Gesang, Komposition) als um eine Band im herkömmlichen Sinn, denn die Musiker haben – Vander allein ausgenommen – sehr häufig gewechselt. Seit der Gründung 1969 haben mehr als 50 Musiker in der Band gespielt, und kaum zwei Alben wurden in der gleichen Besetzung eingespielt. Erst seit 1979 kann neben Christian Vander auch seine Ehefrau Stella Vander (Gesang) als Konstante gelten. Viele der Musiker, die bei Magma gespielt haben, gründeten nach ihrem Ausscheiden eigene Bands, die stilistisch an das Werk von Magma anknüpften.

Trotz dieser Besetzungswechsel weist die Formation eine große stilistische und inhaltliche Kontinuität auf, weil die meisten Stücke von Christian Vander verfasst wurden und Teil des „Kobaïa-Mythos“ sind. Es handelt sich hierbei um eine fortlaufende, von der anonymen esoterischen Schrift *The Urantia Book* beeinflusste Science-Fiction-Geschichte um den Planeten Kobaïa, der einst von der Erde aus besiedelt worden war und dessen Bewohner zur Erde zurückkehren, um sie aus dem „Zeitalter des Hasses“ zu befreien. Dementsprechend sind auch die Texte in der Sprache dieses Planeten, *Kobaianisch*, verfasst. Auch die von Vander für

³⁰⁴Wikipedia (dt.): Magma (Band), Zugriff: 26. 09. 2022; Halbscheffel 2010: 212f.

die Musik von Magma geprägte Stilbezeichnung *Zeuhl* entstammt dieser Kunstsprache. Man kann hier also nicht nur von *Konzeptalben*, sondern von einer regelrechten *Konzept-Band* sprechen. Es handelt sich bei dieser Musik um eine sehr eigenständige, stark vom Modern Jazz sowie von den Kompositionen von Carl Orff beeinflusste Variante des Progressive Rock, die mehr als etwa Genesis oder die Pink Floyd der 70er Jahre von sich behaupten kann, in musikalischer Hinsicht *progressiv* zu sein.

Auf die Gründung im Jahr 1969 folgte schon 1970 das Debütalbum *Magma* (später unter dem Titel *Kobaïa* wieder veröffentlicht), eine Art „Gründungsmanifest“ der Band und ihres Kobaïa-Mythos. Diesem folgte im darauf folgenden Jahr das Album *1001° Centigrades*. Im Jahr 1973 erschien das dritte und bekannteste Album der Band, *Mekanik Destruktiv Kommandöh*; 1974 brachte die Gruppe gleich zwei Studioalben heraus, *Wurdah İtah* und *Köhntarkösz*. Nach einem Livealbum (*Live/Hhäi*, 1975) erschien 1976 das sechste Studioalbum *Üdü Wüdü*. Diesem folgte 1977 das Album *Attahk* mit einem von H. R. Giger gestalteten Cover, das sich durch eine etwas einfachere, stärker am Soul und Funk angelehnte musikalische Sprache auszeichnet. Im gleichen Jahr erschien das Livealbum *Inédits*, das aus Aufnahmen der Jahre 1973-75 besteht. Danach kam es zu einer Veröffentlichungspause, die 1981 durch die Veröffentlichung zweier Live-Alben, *Retrospektiv I-II* und *Retrospektiv III*, die Konzerte zum 10-jährigen Bandjubiläum 1979/80 dokumentieren, unterbrochen wurde. 1984 erschien das stilistisch untypische, an Funk und Soul orientierte, Album *Merci*, dessen Texte nicht kobaianisch, sondern französisch und englisch sind, und im darauf folgenden Jahr löste die Band sich auf.

Christian Vander widmete sich in der Folgezeit diversen anderen Projekten. Es erschienen noch diverse alte Aufnahmen. 1996 jedoch gründete Vander Magma neu, nachdem er ein Angebot für eine Tournee erhalten hatte. 1998 erschien die Single *Floe Essi/Ektah*, seit 1984 die erste neue Aufnahme von Magma. Im Mai 2000 feierte die Band ihr 30-jähriges Jubiläum mit zwei Konzerten im Pariser Trianon, bei denen die „*Theusz Hamtaahk*-Trilogie“ aus *Theusz Hamtaahk*, *Wurdah İtah* und *Mekanik*

Destruktiv Kommandöh komplett aufgeführt wurde. 2004 erschien das Album *Köhntarkösz Anteria*, das auf Entwürfen aus den 70er Jahren basiert und daher wieder enger dem klassischen Magma-Stil entspricht. Wie der Titel vermuten lässt, erzählt es die Vorgeschichte der Handlung des Albums *Köhntarkösz* von 1974. Die Band machte sich dann daran, die „Köhntarkösz-Trilogie“ mit dem Album *Eméhntéht-Rê* zu vervollständigen, das 2009 erschien. Diesem folgten die Veröffentlichungen *Félicité Thösz* (2012), *Riah Sahiltaahk* (2014), *Šlağ Tanz* (2015), *Zëss* (2019) und *Kartëhl* (2022).

Marillion

Marillion waren in den 80er Jahren die erfolgreichste Neoprog-Band – man kann sagen, dass sie die *einzig*e Neoprog-Band waren, auf die man als Radiohörer „zufällig“ stoßen konnte, und die über den Status eines Geheimtipps hinaus kam. Die Geschichte der Band zerfällt in zwei große Abschnitte, zwischen denen der Wechsel des Sängers lag. Sängerwechsel bedeuten oft einen Einschnitt in der Entwicklung einer Band, aber in diesem Fall haben wir es mit zwei Sängern zu tun, die kaum verschiedener sein könnten. Mit dem einen Sänger, der unter dem Pseudonym Fish bekannt wurde, machten Marillion von 1983 bis 1987 vier Alben, jedes davon eine amtliche Hausnummer in Sachen Neoprog. Dann ging Fish, Steve Hogarth kam, und (fast) alles wurde anders.

Die Gruppe wurde 1979 im englischen Aylesbury unter dem Namen The Silmarillion gegründet, benannt nach einer Fantasy-Geschichte von J. R. R. Tolkien, doch wurde der Name bald zu Marillion verkürzt. Nach einer Reihe von Umbesetzungen stieß 1981 der schottische Hüne Fish (bürgerlich Derek William Dick) zu der Band. Ausgangspunkt ihrer musikalischen Reise waren die klassischen Genesis (auf alten Bootlegs finden sich neben frühen Fassungen eigener Songs auch Genesis-Coverversionen), doch wurden sie rasch zu der führenden Band der neuen Welle des englischen Progressive Rock, des Neoprops. Mit der Besetzung Fish (Gesang), Steve Rothery (Gitarre), Pete Trewavas (Bass), Mark Kelly (Keyboards), Mick Pointer (Schlagzeug) spielten sie das 1983 erschie-

nene Debutalbum *Script For A Jester's Tear* ein, mit dem sie zeigten, dass es auch in den 80er Jahren noch möglich war, modernen, zeitgemäßen Progressive Rock zu spielen. Nach einer Umbesetzung an den Drums (Ian Mosley löste Pointer ab) ging es dann 1984 weiter mit *Fugazi*. Die neue Besetzung blieb stabil, und es folgte 1985 das grandiose Konzeptalbum *Misplaced Childhood*, für viele das wohl beste Album der Bandgeschichte; auf jeden Fall war es der größte Verkaufserfolg der Gruppe und erreichte Platz 1 in den britischen Albumcharts – und das mitten in den oft als „dunkles Zeitalter“ des Progressive Rock geltenden 80ern. Zwei Jahre später folgte dann *Clutching At Straws*. 1988 wurde das aus Stücken von Single-B-Seiten, die nicht auf den vier regulären Alben erschienen waren, gebildete Album *B'Sides Themselves* vorgelegt; doch zwischen Fish und dem Rest der Band kriselte es. Am 16. September 1988 nahm der Schotte seinen Hut. Zum Abschied gab es noch das Live-Doppelalbum *The Thieving Magpie*, einschließlich einer kompletten Live-Fassung von *Misplaced Childhood*.

Wie sollte es nun weitergehen? Das Jahr 1989 gab die Antwort: Steve Hogarth war der neue Frontmann, der Rest der Besetzung blieb konstant und sollte es bleiben. Die ganze Hogarth-Ära hindurch gab es keinerlei Umbesetzungen. Was nicht konstant blieb, war der Sound der Band. Die Ecken und Kanten wurden abgeschliffen; allmählich entwickelte sich Marillion von einer Neoprog- zu einer Deep-Prog-Band. Von den insgesamt 12 Studioalben, die nun folgten, erreichten freilich nur wenige das Format der vier Alben der Fish-Ära. Das erste Album der neuen Ära, *Seasons End*, hatte noch viel mit den alten Alben gemeinsam, aber es zeichnete sich bereits ab, dass die Band eine neue Richtung nehmen würde. 1991 folgte mit *Holidays in Eden* eine Annäherung an den Mainstream, die sich nicht recht auszahlte, bevor die Band 1994 mit *Brave* zeigte, dass sie durchaus noch in der Lage war, ein Konzeptalbum auf die Beine zu stellen, das sich mit den Meilensteinen der Fish-Ära messen konnte. *Brave* erzählt von einer jungen Frau, die bei einem Suizidversuch auf einer Brücke von der Polizei aufgegriffen wird; es wurde sogar

von dem südafrikanischen Regisseur Richard Stanley verfilmt³⁰⁵. Zweifellos das beste Album der Hogarth-Ära. Die nächsten Stationen der Reise: *Afraid of Sunlight* (1995), *This Strange Engine* (1997), *Radiation* (1998), *Marillion.com* (1999) und das von Fans vorfinanzierte *Anoraknophobia* (2001). Es folgten *Marbles* (2004), *Somewhere Else* (2007), das aus zwei einzeln erhältlichen CDs bestehende Werk *Happiness is the Road* (2008), *Sounds That Can't Be Made* (2012), das Brexit- und kapitalismuskritische Konzeptalbum *F.E.A.R.* (2016) und das ebenfalls sehr politische Album *An Hour Before It's Dark* (2022).

The Moody Blues

Die britische Band *The Moody Blues* ist für die Geschichte des Progressive Rock von großer Bedeutung³⁰⁶; die charakteristischen Merkmale des Progressive Rock sind hier zumindest im Ansatz zu erkennen, so dass hier von *Proto-Prog* die Rede sein kann.

Die Band wurde 1964 in Birmingham gegründet; zur Gründungsbesetzung gehörten Denny Laine (Gesang, Gitarre, Mundharmonika), Ray Thomas (Querflöte, Gesang), Clint Warwick (Bass), Mike Pinder (Tastenteinstrumente) und Graeme Edge (Schlagzeug). Nach zwei Singles erschien 1965 das Debütalbum *The Magnificent Moodies*. Ein für 1966 geplantes Album kam nicht zustande; Warwick verließ die Band und wurde durch Rodney Clark ersetzt, der aber nach wenigen Monaten wieder wegging. Auch Denny Laine stieg aus, und wurde durch Justin Hayward ersetzt, während John Lodge den Bass übernahm.

Das Plattenlabel Deram (ein „progressives“ Sublabel von Decca) hatte 1967 große Pläne mit der Band. Es sollte eine Rock-Fassung der Sinfonie Nr. 9 „Aus der Neuen Welt“ von Antonin Dvořák entstehen. Dieses Unternehmen scheiterte jedoch, und stattdessen spielte die Band das Album *Days of Future Passed* ein, ein veritables Konzeptalbum mit Orchesterbeteiligung, das den Ruf der Band als Pioniere des Progressive

³⁰⁵Rehe 2013:163.

³⁰⁶Wikipedia (dt.): The Moody Blues, Zugriff: 27. 09. 2022; Halbscheffel 2010:228ff.

Rock begründete. Sowohl das Album als auch die ausgekoppelte Single „Nights in White Satin“ waren große Erfolge.

1968 legte The Moody Blues das Album *In Search of the Lost Chord* vor, das weniger Progressive-Rock-Charakter aufwies als sein Vorgänger, aber ebenfalls erfolgreich war. 1969 erschienen zwei Alben, *On the Threshold of a Dream* und (jetzt auf bandeigenem Label) *To Our Children's Children's Children*; letzteres hatte die Apollo-Mondlandung zum Thema. Es folgten die Alben *A Question of Balance* (1970), *Every Good Boy Deserves Favour* (1971) und *Seventh Sojourn* (1972). Danach legte die Band eine Pause ein; 1974 erschien noch das Best-of-Album *This is the Moody Blues*. 1978 kehrten The Moody Blues zurück: sie waren, wie so viele altgediente Progressive-Rock-Bands, nun eher eine AOR-Band.

The Nice

Die britische Band *The Nice* existierte nur drei Jahre, schrieb aber Geschichte³⁰⁷, auch wenn sie heute vielfach nur als Vorläuferformation von Emerson, Lake & Palmer angesehen wird. Diese Band, zunächst aus Keith Emerson (Hammond-Orgel, Klavier), David O'List (Gitarre), Lee Jackson (Gesang, Bass) und Ian Hague (Schlagzeug) bestehend, ging 1967 aus der Begleitband der Soul-Sängerin P. P. Arnold hervor. Nach kurzer Zeit verließ Hague die Band und wurde durch Brian Davidson ersetzt. Die Band schaffte neues Equipment an und engagierte die Roadies Bazz Ward und Lemmy Kilmister (der später bei Hawkwind Bass spielen und noch später die Heavy-Metal-Band Motörhead gründen sollte); letzterer leistete einen kleinen, aber nicht unbedeutenden Beitrag zur Geschichte der Band und ihrer Nachfolgeformation Emerson, Lake & Palmer, indem er, damals schon Nazi-Devotionaliensammler, Emerson ein Fahrtenmesser der Hitler-Jugend gab, das Emerson dazu diente, Tasten auf der Hammond-Orgel zur Erzeugung von Dauertönen festzuklemmen.

Die Band spielte einen damals neuartigen klassizistischen Progressive Rock, machte bald mit dem spektakulären Spiel von Keith Emerson auf

307Wikipedia (engl.): The Nice, Zugriff: 28. 09. 2022; Halbscheffel 2010:244 ff.

Klavier und Hammond-Orgel von sich reden und veröffentlichte 1968 ihr Debütalbum *The Thoughts of Emerlist Davjack*, das unter anderem die Leonard-Bernstein-Adaption „America“ enthielt, das zu einem großen Hit und zu einer Zugnummer in ihren Konzerten wurde. Die zentrale Stellung des Organisten und die Klassikadaptionen und -zitate waren in der damaligen Zeit ein Alleinstellungsmerkmal der Gruppe.

In der Band spielte sich Emerson immer mehr in den Vordergrund, was der Grund war, weshalb David O'List die Band bald verließ. Man bemühte sich zunächst um einen neuen Gitarristen; ein Vorspiel des späteren Yes-Gitarristen Steve Howe verlief zwar erfolgreich, aber Howe entschied sich dann doch dagegen, The Nice beizutreten – vielleicht war ihm Emersons Ego einfach zu groß. Die Band machte stattdessen als Trio ohne Gitarre weiter.

In dieser Trio-Besetzung entstand das zweite und bedeutendste Album der Band, *Ars Longa Vita Brevis*, dessen B-Seite von dem Titelstück, einer Komposition für Band und Orchester, eingenommen wird, welches das Brandenburgische Konzert Nr. 3 von J. S. Bach zitiert (das Bach-Zitat wurde als Single „Brandenburger“ ausgekoppelt); die A-Seite enthält ferner eine Adaption eines Intermezzos aus der *Karelia-Suite* von Jean Sibelius.

1969 erschien ein drittes Album, schlicht *The Nice* betitelt (in den USA erschien es unter dem langen Titel *Everything As Nice As Mother Makes It*); es enthielt auf einer Seite neue Studio-Aufnahmen, auf der anderen Live-Mitschnitte. Ende des Jahres sah Emerson das Ende der Band erreicht, die er nicht mehr in der Lage sah, seine Visionen adäquat umzusetzen. Er war vor allem mit Jacksons Gesang unzufrieden; er fragte zunächst erfolglos bei Jack Bruce (The Cream) und Chris Squire (Yes) nach, ehe er mit Greg Lake (ex King Crimson) einen geeigneten Partner für seine musikalische Zukunft fand. Am 30. März 1970 spielten Emerson, Jackson und Hague als The Nice ihr letztes Konzert im West-Berliner Sportpalast. Damit war das Kapitel „The Nice“ beendet; weiter ging es mit der neuen Band Emerson, Lake & Palmer. Im Jahr 2002 fanden The Nice noch einmal für einige Konzerte zusammen, aber die Ge-

schichte der Band war da eigentlich schon lange vorbei.

Novalis

Novalis war nicht nur eine deutsche, sondern auch eine *deutschsprachige* Progressive-Rock-Band³⁰⁸. Letzteres ist ungewöhnlich, da die meisten deutschen Gruppen, die sich am englischen Progressive Rock orientierten, auch sprachlich die Engländer zum Vorbild nahmen und englisch sangen. *Novalis* hingegen setzte auf deutsche Texte, darunter auch Vertonungen von Gedichten des romantischen Dichters, dessen Namen sie trug.

Die Band wurde 1971 in Hamburg unter dem Namen *Mosaik* gegründet, aber bald in *Novalis* umbenannt. Die Gründungsbesetzung bestand aus Jürgen Wenzel (Gesang), Heino Schünzel (Bass), Lutz Rahn (E-Orgel) und Hartwig Biereichel (Schlagzeug); in dieser Besetzung entstand 1973 das (noch englischsprachige) Album *Banished Bridge*. Danach kam der Gitarrist Detlef Job hinzu, während Wenzel die Band verließ, und die Band ging auf Vorschlag des Produzenten Achim Reichel zu deutschen Texten über. 1975 folgte das Album *Novalis* mit dem neuen Gitarristen Carlo Karges. Mit einem neuen Sänger, dem Österreicher Fred Mühlböck, entstanden dann die Alben, die den größten Erfolg für die Band brachten: 1976 *Sommerabend*, 1977 *Brandung* sowie das Livealbum *Konzerte*, und 1978 *Vielleicht bist du ein Clown?*. Auf diese Alben folgte 1979 das Konzeptalbum *Flossenengel*, das den Walfang kritisierte und dessen Verkaufserlöse an den World Wildlife Fund gingen.

Danach geriet die Band in die Krise. Ihre Musik galt in den 80er Jahren als altmodisch. Es folgten diverse Umbesetzungen, eine Suche nach einem neuen Sound, und die wenig erfolgreichen Alben *Visionen* (1980), *Augenblicke* (1981), *Neumond* (1982), *Sterntaucher* (1983), *Bumerang* (1984) und *Nach uns die Flut* (1985). Dann löste sich die Band auf. 1993 und 2009 erschienen noch zwei Livealben und 2017 ein Boxset, alle aus alten Aufnahmen zusammengestellt.

³⁰⁸Wikipedia (dt.): *Novalis* (Band), Zugriff: 20. 10. 2022.

Mike Oldfield

Der schüchterne Multiinstrumentalist *Mike Oldfield* ist zweifellos eine der schillerndsten und eigenwilligsten Figuren des klassischen Progressive Rock³⁰⁹. Er betrat als 19-Jähriger 1973 mit dem legendären Album *Tubular Bells* – der ersten Plattenveröffentlichung des Labels Virgin übrigens – die große Bühne. *Tubular Bells* ist eine einzige lange Komposition; die Teilung in zwei Stücke ist einzig und allein der Tatsache geschuldet, dass eine LP zwei Seiten hat. Es folgten ähnlich konzipierte Alben: *Hergest Ridge* (1974), *Ommadawn* (1975), *Incantations* (1978), *Platinum* (1979). In den 80er Jahren ging Oldfield zu konventioneller konzipierten, poppigeren Alben mit kürzeren Stücken über: *QE2* (1980), *Five Miles Out* (1982), *Crises* (1983), *Discovery* (1984), *Islands* (1987), *Earth Moving* (1989). 1990 kam es zum Streit mit Virgin, die einerseits ein „Tubular Bells II“, andererseits Hit-Singles von ihm erwarteten. Oldfield veröffentlichte daraufhin das aus einem einzigen, eine ganze Stunde langen Stück bestehende *Amarok*, und im Folgejahr *Heaven's Open*, und wechselte zu Warner Music. Dort erschien dann 1992 *Tubular Bells II*, gefolgt von *The Songs of Distant Earth* (1994), *Voyager* (1996) und *Tubular Bells III* (1998) sowie *Guitars* (1999). Zur Jahrtausendwende kam dann *The Millennium Bell*, und im neuen Jahrhundert dann *Tr3s Lunas* (2002), *Tubular Bells 2003* (2003), *Music of the Spheres* (2008), *Man On The Rocks* (2014) und *Return to Ommadawn* (2017).

Omega

Omega ist eine 1962 gegründete ungarische Rockband, die in den 1970er Jahren einige Alben herausbrachte, die stilistisch dem Progressive Rock zuzurechnen sind³¹⁰. Die Gruppe veröffentlichte sowohl ungarischsprachige Aufnahmen für den heimischen als auch englischsprachige für den internationalen Markt.

Gründer der Band waren János Kóbor (Gesang), László Benkő (Flöte,

³⁰⁹Rehe 2014:186ff.

³¹⁰Wikipedia (dt.): Omega (Band), Zugriff: 29. 09. 2022.

Trompete) und József Laux (Schlagzeug); komplettiert wurde die Band ab 1968 durch den Gitarristen György Molnár, den Bassisten Tamás Mihály und den Keyboarder Gábor Presser. Presser war auch der hauptsächliche Komponist, während die Texte aus der Feder von Anna Adamis, der späteren Ehefrau von József Laux, stammten.

Das Debütalbum *Trombitás Frédi és a rettenetes emberek* (1968) hat noch nichts mit Progressive Rock zu tun, es handelt sich um Beat-Nummern mit Einflüssen ungarischer Volksmusik und zum Teil mit einer klamaukig-komödiantischen Note. Auch das im nächsten Jahr erschienene Album *10000 Lépés* war von ähnlicher Machart; es enthält mit „Gyöngyhajú Lány“ („Perlen im Haar“) eine Nummer, die durch Coverversionen, u. a. von Frank Schöbel und von den Scorpions, in beiden deutschen Staaten und international bekannt wurde, und das achtminütige, psychedelisch beeinflusste Instrumentalstück „Kérgeskezű favágók“, das ein ausgiebiges Schlagzeugsolo enthält. 1970 folgte das deutlich härter ausgefallene und zugleich Tendenzen zum Progressive Rock zeigende Album *Éjszakai országút*.

Danach kam es zu einer Umbesetzung. Presser und Laux stiegen aus, um eine neue Band namens Locomotiv GT zu gründen; mit ihnen trennte sich auch die Texterin Anna Adamis von Omega. Die neue Besetzung sollte bis in die 2010er Jahre stabil bleiben. Man fand in Ferenc Debreceni einen neuen Schlagzeuger und in Péter Sülyi einen neuen Texter. 1972 nahm die Band das Album *200 évvel az utolsó háború után* auf, das jedoch der Zensur zum Opfer fiel und erst 1998 veröffentlicht wurde; stattdessen erschien das (stark nachbearbeitete) Live-Album *Élő Omega*. Die Band spielte zahlreiche Konzerte, veröffentlichte die LP *Omega* mit Stücken aus dem ersten und dem dritten ungarischen Album auf dem DDR-Label Amiga, und erhielt einen westdeutschen Plattenvertrag.

Die Band hatte nun beiderseits des „Eisernen Vorhangs“ Erfolge, und wandte sich einem Progressive Rock nach Art von Pink Floyd zu. Insbesondere zur westdeutschen Band Eloy lässt sich eine stilistische Verwandtschaft erkennen. 1973 erschien in Ungarn das Album *Omega 5*, mit einer die ganze B-Seite ausfüllenden Suite (schlicht „Szvit“ betitelt),

und auf dem internationalen Markt das erste englischsprachige Album mit dem schlichten Titel *Omega*. Es folgten weitere englischsprachige Alben: 1974 das Album *200 Years after the Last War*, ebenfalls 1974 *Omega III*, 1975 *The Hall of Floaters In the Sky*. 1976 erschien ein neues ungarischsprachiges Album, *Nem tudom a neved – Omega 6*, sowie ein weiteres englischsprachiges Album, *Time Robbers*, dem eine ungarischsprachige Version, *Időrabló – Omega 7*, im darauf folgenden Jahr folgte.

Die folgenden Alben erschienen ebenfalls parallel in einer ungarischen und einer englischen Version: *Skyrover/Csillagok útján – Omega 8* (1978) und *Gammapolis* (1979). Es folgte das Live-Doppelalbum *Élő Omega – Kisstadion '79*. 1981 folgte, wiederum parallel auf Ungarisch und auf Englisch, *Working* bzw. *Az arc*. Dies war aber das letzte Album, das parallel in beiden Sprachen erschien, und markiert den Übergang zu einem stärker von Synthesizern geprägten Bandsound, mit dem sich die Band vom Progressive Rock verabschiedete.

Es folgten weitere Alben, die aber nur noch in einer ungarischen Fassung erschienen: *Omega XI* (1982), *A Föld arnyékos oldalán* (1985) und *Babylon* (1987). 1983 erschien ferner das Live-Doppelalbum *Jubileumi Koncert*, das, wie der Titel besagt, ein Konzert anlässlich des 20-jährigen Bandjubiläums dokumentiert. Auch zum 25-jährigen Jubiläum spielte die Band zwei Konzerte, bei denen auch die beiden Band-Veteranen Gábor Presser und József Laux mitwirkten. Dann kam 1989 die politische Wende, die sich auch auf die Band Omega zwiespältig auswirkte: Einerseits entfielen fortan die Auseinandersetzungen mit der staatlichen Zensur, andererseits sah man sich von nun an der übermächtigen Konkurrenz aus den westlichen Ländern ausgesetzt.

Zunächst machte man sich daran, den Katalog auf CD erneut zu veröffentlichen. 1995 erschien dann wieder ein Studioalbum, *Trans and Dance*, trotz des englischen Titels auf Ungarisch; einige der Songs erschienen 1996 in englischen Versionen auf dem Album *Transcendent*. 1998 kam ein Bootleg mit deutschsprachigen Aufnahmen in Umlauf; im gleichen Jahr erhielt die Band den Ungarischen Nationalpreis. 1999 ging die Band an die Börse. Weitere Alben folgten. Im November 2020 ver-

starben kurz nacheinander László Benkő und Tamás Mihály; János Kóbor verstarb im Dezember 2021. Damit fand die Geschichte von Omega ihr Ende.

Pain of Salvation

Pain of Salvation ist eine Band aus dem schwedischen Eskilstuna, die zeitweise eine der innovativsten Progressive-Metal-Bands war³¹¹. Kennzeichen der Band ist ein ausgeprägt melancholischer Stil, der durch den charakteristischen Gesang Daniel Gildenlöws geprägt ist; alle Alben von Pain of Salvation sind Konzeptalben. Kopf der Band ist der Sänger und Gitarrist Daniel Gildenlöv, der die Band – im zarten Alter von 11 Jahren! - unter dem Namen *Reality* im Jahr 1985 gründete und seither als einziges Mitglied durchgängig der Band angehörte. Die Band durchlief in ihrer Anfangszeit mehrere Besetzungswechsel und erhielt 1991 ihren endgültigen Namen.

In der Besetzung Daniel Gildenlöv (Gesang, Gitarre), Daniel Magdic (Gitarre), Patrick Hermansson (Keyboards), Kristoffer Gildenlöv (Bass) und Johan Langell (Schlagzeug) veröffentlichte die Band 1997 ihr Debütalbum, *Entropy*, das von dem Leben einer Familie in Kriegszeiten handelt. Ein Jahr später – Daniel Magdic hatte die Band verlassen, und Johan Hallgren seinen Platz eingenommen - erschien das zweite Album *One Hour by the Concrete Lake*, das die extreme Umweltverschmutzung in der Umgebung einer russischen Atomanlage in der Nähe von Tscheljabinsk, sowie Umwelterstörung im allgemeinen, zum Thema hat. Beide Alben erschienen zunächst in Japan und wurden 1999 von InsideOutMusic auf den europäischen Markt gebracht.

Die neue Besetzung sollte sich für einige Jahre als stabil erweisen. Sie spielte noch weitere Alben ein. *The Perfect Element, Part I* (2000) handelt von der traumatischen Kindheit eines Jungen und eines Mädchens, *Remedy Lane* (2002), das Gildenlöv in nur zwei Monaten schrieb, erzählt eine teilweise autobiographische Geschichte von der Selbstfindung

311 Wikipedia (dt.): Pain of Salvation, Zugriff: 13. 10. 2022.

eines jungen Mannes. Die Band spielte viele Konzerte, teilweise als Vorgruppe von Dream Theater, und erntete viel Kritikerlob. Ein Unplugged-Konzert am 12. Mai 2003 in der Heimatstadt Eskilstuna wurde als Livealbum *12:5* publiziert. Im Jahr 2005 folgte das ambitionierteste Werk der Band, *BE (Chinassiah)*. Dieses Album, das das Wesen der Existenz von Gott und Mensch zum Thema hat, wurde schon ab 2004 in Eskilstuna szenisch aufgeführt; eine Aufzeichnung einer dieser Shows wurde als DVD veröffentlicht.

Am 21. Februar 2006 trennte sich Daniel Gildenlöw von seinem Bruder Kristoffer, der in den Niederlanden lebte und daher nicht mehr regelmäßig zu den Bandproben kommen konnte. Für ihn kam der Bassist Simon Andersson in die Band, die sich zunehmend vom Progressive Rock entfernte. Das Album *Scarsick* (2007) war vom Nu Metal, die ohne Andersson, für den es zunächst keinen festen Ersatz gab, und mit dem neuen Schlagzeuger Leo Margarit eingespielten Alben *Road Salt One* (2010) und *Road Salt Two* (2011) von Blues und Americana geprägt. Nach einer weiteren Umbesetzung – Leadgitarrist Johan Hallgren und Keyboarder Fredrik Hermasson wurden durch Ragnar Zolberg bzw. Daniel Karlsson ersetzt, und Gustav Hielm besetzte die vakante Bassistenstelle – und einer Bandpause aufgrund einer schweren Erkrankung Gildenlöws folgte 2014 das Akustikalbum *Falling Home*, und in der gleichen Besetzung 2017 *In the Passing Light of Day*. Danach verließ Zolberg die Band, und sein Vorgänger Johan Hallgren kehrte zurück. 2020 verließ Bassist Gustaf Hielm die Band, und das vorerst letzte Album, *Panther*, wurde veröffentlicht.

Pallas

Pallas ist eine Neoprog-Band, die 1976 unter dem Namen *Rainbow* im schottischen Aberdeen gegründet wurde und sich später dem Progressive Metal annäherte³¹². Da bereits die von Ritchie Blackmore nach seinem Ausstieg bei Deep Purple gegründete Band den Namen Rainbow trug,

³¹²Halbscheffel 2010:261 ff.; Wikipedia (engl.): Pallas (band), Zugriff: 14. 10. 2022.

änderte die schottische Band ihren Namen in *Pallas*.

Gründungsmitglieder waren Brian Wood (Gesang), Dave Holt (Gitarre), Mike Stobbie (Keyboards), Graeme Murry (Bass) und Derek Forman (Schlagzeug); doch gab es schon 1979 eine tief greifende Umbesetzung: Wood, Holt und Stobbie verließen die Band, dafür traten der Sänger Euan Lawson, der Gitarrist Niall Matthewson und der Keyboarder Ronnie Brown in die Band ein, so dass von der ursprünglichen Band nur noch die Rhythmusgruppe erhalten blieb. In dieser Zusammensetzung spielten Pallas zahlreiche Konzerte, zumeist in kleinen Clubs, und veröffentlichten 1981 einen selbst produzierten Konzertmitschnitt *Arrive Alive* auf Cassette. Man schloss Freundschaft mit Marillion und absolvierte einige erfolgreiche Konzerte im Londoner Marquee Club, damals die bedeutendste Spielstätte für die aufstrebenden Neoprog-Bands. Zu ihrem Repertoire gehörten das 15-minütige Stück „The Ripper“ (damals war der „Yorkshire Ripper“ noch ein frischer Fall) und die „Atlantis Suite“, die eine futuristische Version des Atlantis-Mythos mit Bezügen zum Kalten Krieg erzählte. Ein erster Höhepunkt ihrer Karriere war ein Auftritt auf dem Reading-Festival im Jahr 1983.

Daraufhin wurde die Major-Plattenfirma EMI auf die Band aufmerksam, die sie für ihr Harvest-Label unter Vertrag nahm. Der Plan, die „Atlantis Suite“ komplett aufzunehmen, kam nicht zustande, und so enthielt das 1984 veröffentlichte Album *The Sentinel* nur Teile der Suite, während die übrigen Teile als B-Seiten von aus dem Album ausgekoppelten Singles „verwertet“ wurden (eine Neuauflage des Albums von 2004 enthält hingegen die komplette Suite). Nichts desto weniger war *The Sentinel* erfolgreich und gilt bis heute als Klassiker des Neoprog.

Es folgte das Album *The Wedge* (1986), doch löste danach die EMI den Plattenvertrag auf; die Freunde der Band in der Firma waren nicht mehr da, und man war dort der Meinung, dass der Neoprog-Markt für zwei Bands (man hatte auch Marillion unter Vertrag) zu klein sei. Das war ein schwerer Schlag; Lawson warf frustriert das Handtuch, und Allen Reed übernahm das Mikrophon des Frontmanns. Auch Keyboarder Ronnie Brown verließ die Band und übergab seinen Posten wieder seinem Vor-

gänger Mike Stobbie. Die Band, nun ohne Plattenvertrag, fristete ein Schattendasein und war phasenweise inaktiv. Es waren vor allem CD-Neuaufgaben des Albums *The Sentinel*, die ein völliges Verlöschen des Publikumsinteresses an Pallas verhinderten und die Band im Gespräch hielten. Es kam zu zwei weiteren Umbesetzungen: 1993 stieg Mike Stobbie aus, und sein Vorgänger Ronnie Brown kehrte in die Band zurück, und 1998 löste Colin Fraser den Schlagzeuger Derek Forman ab.

Im Jahr 1999 gelang der Band dann das Comeback mit dem Album *Beat the Drum*. Auch dank des Internets stieg das Interesse an Pallas wieder, wie überhaupt das öffentliche Interesse am Progressive Rock wieder zunahm. Zwei Jahre später erschien das Album *The Cross and the Crucible*, das den Konflikt zwischen Religion und Wissenschaft zum Thema hat. 2005 folgte das Album *The Dreams of Men* mit Gastmusikern: dem Geiger Paul Anderson und der klassisch ausgebildeten Sängerin Pandy Arthur.

Dank der Unterstützung durch die Plattenfirma, das deutsche Progressive-Rock-Label InsideOut Music, waren Pallas wieder erfolgreich und konnten zahlreiche Konzerte spielen und einige Livealben veröffentlichen. Dennoch dauerte es bis 2011, bis das nächste Studioalbum erschien, und im Januar 2010 verließ Sänger Alan Reed die Band und wurde durch Paul Mackie ersetzt, mit dem die Band 2011 das Album *XXV* aufnahm, das an *The Sentinel* anknüpfte. 2014 folgte das Album *Weare-whoweare*, 2019 die Kompilation *The Edge of Time*, und 2023 das Album *The Messenger*.

Pendragon

Pendragon ist eine britische Neoprog-Band, die 1978 als *Zeus Pendragon* gegründet wurde, aber bald ihren Namen verkürzte³¹³. Der Name stammt aus der Artussage, wo Uther Pendragon der Vater von König Artus ist. Die Band wurde von Nick Barrett (Gesang, Gitarre), Peter Gee

313Halbscheffel 2010:268f.; Wikipedia (engl.): Pendragon (band), Zugriff: 03. 08. 2023.

(Bass), John Barnfield (Keyboards) und Alan Gyorffy (Schlagzeug; schon nach wenigen Monaten durch Nigel Harris ersetzt) in Stroud in der englischen Grafschaft Gloucestershire gegründet und blieb in Zeiten von Punk und New Wave anfangs erfolglos, doch änderten die Erfolge anderer Neoprog-Bands wie Marillion oder IQ bald die Situation: Pendragon konnten Vorgruppen-Gigs bei diesen Bands spielen, und bald wurde auch die Plattenindustrie auf die Formation aufmerksam. 1984 jedoch verließen Barnfield und Harris die Band und wurden durch Rick Carter (Keyboards) und Matt Anderson (Schlagzeug) ersetzt, bevor 1985 das Debütalbum *The Jewel* erschien.

Danach verließen Carter und Anderson die Band wieder; für sie kamen Clive Nolan an den Keyboards und Fudge Smith am Schlagzeug zu Pendragon. Diese Besetzung sollte bis 2006 Bestand haben. 1988 erschien das kommerzieller ausgerichtete Album *Kowtow*, das aber ebensowenig wie *The Jewel* den Durchbruch brachte. Die Band gründete daraufhin 1991 ein eigenes Label, Toff Records, auf dem in demselben Jahr auch das Album *The World* erschien, mit dem sie sich als eine bedeutende Größe im britischen Neoprog der 90er Jahre etablieren konnte; vor allem auf dem europäischen Festland hatte die Band nun eine stetig wachsende Fan-Gemeinde. Das Album ist durch einen stark emotionalen, etwas melancholischen Stil gekennzeichnet und enthält das lange Stück „Queen of Hearts“. Damit hatten Pendragon ihren Stil gefunden. Es folgte 1993 das Album *The Window of Life*, das an *The World* anknüpfte, und nach zwei Livealben (*The Very, Very Bootleg*, 1993, und *Utrecht... The Final Frontier*, 1995) 1995 *The Masquerade Overture*, dem wiederum 2001 das Album *Not of this World* und 2002 das (für eine Progressive-Band ungewöhnliche) Unplugged-Album *Acoustically Challenged*.

Das Album *Believe* (2005) überraschte mit einem dunkleren, härteren, zum Progressive Metal tendierenden Stil, der auf den folgenden Alben beibehalten und weiter entwickelt werden sollte; danach verließ Schlagzeuger Fudge Smith die Gruppe und wurde zunächst durch Joe Crabtree ersetzt, der aber 2008 wiederum Scott Higham den Schlagzeugschemel überließ. In dieser Besetzung spielte die Band die Alben *Pure* (2009) und

Passion (2011) ein; 2014 übernahm Craig Blundell das Schlagzeug und war an dem Album *Men Who Climb Mountains* beteiligt, räumte danach aber seinen Platz für Jan-Vincent Velasco, mit dem die Band das 2020 erschienene Album *Love over Fear* einspielte. 2023 erschien das Album *North Star*.

Pink Floyd

Pink Floyd sind die größten Superstars des Progressive Rock. Wirklich? Denn während nicht daran zu zweifeln ist, dass sie Superstars sind, meinen manche Leute, sie hätten keinen Progressive Rock gemacht, sondern eher AOR oder Artrock. In der Tat ist ihre Musik einfacher gestrickt als etwa die von King Crimson oder Yes, und die Band scheint nie engere Kontakte zu anderen Progressive-Rock-Gruppen gepflegt, sondern schnurstracks ihr eigenes Ding durchgezogen zu haben. Auch war es in den 70er Jahren kaum üblich, Pink Floyd zum Progressive Rock zu zählen. Aber im Grunde sind alle Merkmale des Progressive Rock erfüllt, zumal auf Konzeptalben wie *The Dark Side of the Moon* und in Stücken wie „Echoes“ (auf dem Album *Meddle*) oder „Shine On You Crazy Diamond“ (auf dem Album *Wish You Were Here*).

Die Band wurde in den frühen 60er Jahren von den Londoner Architekturstudenten Nick Mason (Schlagzeug) und Richard Wright (Keyboards) als Rhythm-and-Blues-Band gegründet. Der Name wechselte mehrfach, so hießen sie unter anderem Sigma 6, The Architectural Abdabs und The Tea Set. Schon früh stieß der aus Cambridge stammende Roger Waters dazu, der zuerst Gitarre spielte, bevor er an den Bass wechselte³¹⁴. Weitere Bandmitglieder kamen und gingen. 1965 holte Waters einen alten Freund aus Cambridger Zeiten in die Band: Roger „Syd“ Barrett, der den Gesang und die Leadgitarre übernahm und den Namen The Pink Floyd Sound, nach den Bluesmusikern Pink Abrahamson und Floyd Council, vorschlug.

Barrett war es aber auch, der bald zum kreativen Kopf der Gruppe wur-

314Schaffner 2004:43ff.

de – und sie mit seinen träumerisch-versponnenen Liedern vom Blues weg steuerte. The Pink Floyd Sound mauserten sich zu einer „psychedelischen“ Rockband; allerdings wussten sie wenig von der psychedelischen Rockszene der USA, und machten das, was sie sich darunter vorstellten³¹⁵. Man darf nicht vergessen, dass die Massenmedien damals noch kaum globalisiert waren und selbst in England Schallplatten aus den USA, vor allem von weniger bekannten Künstlern, oft schwierig zu beschaffen waren. Jedenfalls stiegen The Pink Floyd Sound rasch zur Underground-Sensation auf; einer der bedeutendsten frühen Gigs war der Auftritt bei der Gründungsparty der Underground-Zeitung *International Times* im Londoner *Roundhouse* in der Nacht vom 14. zum 15. Oktober 1966, auf der auch The Soft Machine auftraten³¹⁶. In der Folgezeit avancierte die Gruppe zur Hausband des legendären UFO-Clubs. Schon früh experimentierte die Band mit einem Raumklangsystem und mit Lichteffekten – aber auch mit Drogen. Vor allem Barrett begann exzessiv LSD zu konsumieren. Es folgten 1967 – der Name war mittlerweile zu Pink Floyd verkürzt worden – die Singles „Arnold Layne“ und „See Emily Play“, der Auftritt auf dem Szene-Happening *The 14-Hour Technicolor Dream* am 29. April im Londoner Alexandra Palace, und im August das Debutalbum *The Piper at the Gates of Dawn*. Schon damals hatte die Band große Pläne in Sachen Bühnenshow: Roger Waters phantasierte im August 1967 in einem Interview mit dem *Melody Maker* von einer „Riesenleinwand [...] hundertzwanzig Fuß [ca. 36 Meter] breit, vierzig Fuß [ca. 12 Meter] hoch“³¹⁷. Rückblickend wirkt diese Vision wie eine Vorwegnahme der gigantischen Bühnenshow von *The Wall*, bis hin zu den Dimensionen der anvisierten Projektionsfläche – denn die Mauer in jener Show sollte die gleichen Maße aufweisen.

Bald darauf begann aber Barretts Abstieg. Seine Drogenprobleme gerieten außer Kontrolle; er war kaum noch in der Lage, bei den Auftritten der Band seinen Part zu spielen. Deshalb holte man Ende 1967 als Ersatzmann David Gilmour in die Band. Zunächst war vorgesehen, dass

315Schaffner 2004:53f.

316Schaffner 2004:60.

317Gürtler 2012:19.

Gilmour die Gitarren- und Gesangsparts übernahm, Barrett, der als Songschreiber unverzichtbar schien (er hatte fast alle Songs des Debütalbums verfasst), als fünftes Mitglied im Hintergrund in der Band blieb. Dieses Arrangement hielt jedoch nicht lange, und am 6. April 1968 schied Barrett endgültig aus der Band aus. Damit war die klassische Besetzung etabliert. Das Ausscheiden Barretts und der Umstand, dass die übrigen Bandmitglieder dem LSD, dessen Gefahren sie an ihrem ehemaligen Bandkollegen unmittelbar ablesen konnten, schworen und ihren Alkohol- und Cannabis-Konsum in Maßen hielten, machten den Weg frei für den Übergang zum Progressive Rock, den die Band in den folgenden Jahren allmählich vollzog. (Barrett verfolgte daraufhin eine erfolglose Solokarriere und lebte danach zurückgezogen in Cambridge von den Tantiemen aus dem Album *The Piper at the Gates of Dawn*.)

Am 20. Juni 1968 erschien das zweite Album, *A Saucerful of Secrets*, erstmals mit einem Cover von der Gruppe Hipgnosis (Storm Thorgerson, einem ehemaligen Klassenkameraden von Waters, und Aubrey Powell), die noch viele weitere Covers für Pink Floyd liefern sollte. Im folgenden Jahr lieferten Pink Floyd den Soundtrack für den deutsch-französischen Film *More*, einem Drogendrama des Regisseurs Barbet Schroeder, das in Frankreich Kultstatus erlangte und die Band dort bekannt machte³¹⁸; in demselben Jahr erschien das Doppelalbum *Ummagumma*, das aus einer Platte mit Live-Aufnahmen und einer Platte mit experimentellen Stücken der einzelnen Bandmitglieder bestand. 1970 folgten Beiträge zu dem Film *Zabriskie Point* von Michelangelo Antonioni und das Album *Atom Heart Mother*, das den Übergang zum klassischen Progressive Rock markiert. Es gilt jedoch vielen Kritikern als misslungen, und auch die Musiker selbst waren damit unzufrieden³¹⁹. Als endgültig vollzogen konnte der Übergang vom Psychedelic Rock zum klassischen Progressive Rock mit dem 1971 folgenden Album *Meddle* gelten. Das darin enthaltene, die ganze B-Seite ausfüllende Stück „Echoes“ kann als eine der großen Glanzleistungen des Progressive Rock gelten. 1972 lieferten Pink Floyd wieder einen Soundtrack, diesmal für den Film *La Vallée* von Bar-

318Schaffner 2004:169.

319Gürtler 2012:45f.

bet Schroeder, sowie das auf diesem Soundtrack basierende Album *Obscured by Clouds*. In demselben Jahr kam der Konzertfilm *Pink Floyd in Pompeii* in die Kinos. Der große Durchbruch zum Superstartum erfolgte aber im folgenden Jahr.

Das Superalbum heißt *The Dark Side of the Moon*, erschien am 24. März 1973, blieb 14 Jahre in den Charts und ist das erfolgreichste Progressive-Rock-Album aller Zeiten. Thema des Albums sind Zeit, Geld und Krieg, die alle miteinander gemein haben, dass sie den modernen Menschen in den Wahnsinn zu treiben drohen. Das Konzept und der größere Teil der Musik und der Texte stammten aus der Feder von Roger Waters, der sich immer mehr zum kreativen Kopf der Band entwickelte. Das einprägsame Cover mit dem Prisma, das einen weißen Lichtstrahl in Spektralfarben bricht, stammte wieder aus der Werkstatt von Hipgnosis. Verglichen mit den früheren Alben war die Musik auf *The Dark Side of the Moon* eingängiger und weniger experimentell, dafür aber in einer nie zuvor dagewesenen Perfektion (von dem damals noch unbekanntem Toningenieur Alan Parsons) produziert. Aber gerade das machte den riesigen Publikumserfolg des Albums möglich.

Nach Fertigstellung des Albums freilich geriet die Band in eine Phase der Orientierungslosigkeit³²⁰. Was sollte nach diesem Superhit kommen? Man erwog, unter dem Arbeitstitel *Household Objects* ein Album mit Musik zu machen, die ausschließlich mit handelsüblichen Haushaltsgegenständen erzeugt werden sollte; dieses Projekt, das zweifellos interessant, aber kommerziell wahrscheinlich ein Flop gewesen wäre, wurde jedoch fallen gelassen (es existieren aber einige Aufnahmen, die gar nicht mal so bizarr klingen). Stattdessen entstanden drei lange Stücke (für konventionelle Rock-Instrumente): „Shine On You Crazy Diamond“, das ihrem alten Freund Syd Barrett gewidmet war, „Raving and Drooling“ und „You Gotta Be Crazy“, die das nächste Album bilden sollten und 1974 auf Konzerten präsentiert wurden. Aber es kam noch mal anders. „Shine On You Crazy Diamond“ wurde in zwei Teile gespalten, zwischen denen drei kürzere Stücke eingefügt wurden, die Kritik am Musik-

320Schaffner 2004:216ff.

business zum Thema hatten. So entstand 1975 das Album *Wish You Were Here*, das als würdiger Nachfolger von *The Dark Side of the Moon* gilt. Während der Arbeiten an dem Album erschien am 5. Juni 1975 ein mysteriöser Besucher in den Abbey Road Studios, den die Bandmitglieder zuerst nicht erkannten. Es war ihr alter Kollege Syd Barrett, der sich bis zur Unkenntlichkeit verändert hatte. Sie sollten ihn nie wieder sehen³²¹.

In den folgenden Jahren entwickelte Waters einen immer dominanteren und zunehmend autoritären Führungsstil. Die für das Album *Wish You Were Here* nicht verwendeten Stücke „Raving and Drooling“ und „You Gotta Be Crazy“ wurden überarbeitet und erhielten die neuen Titel „Dogs“ bzw. „Sheep“. Zusammen mit dem neuen Stück „Pigs“ bildeten sie den Kern des 1977 erschienenen Albums *Animals*, das oft mit dem Roman *Animal Farm* von George Orwell in Verbindung gebracht worden ist, aber mit diesem Roman eigentlich nur die Tiermetaphern für verschiedene gesellschaftliche Gruppen gemeinsam hat. Die Schweine stehen für die heuchlerischen, selbstgerechten Moralisten, die Hunde für die skrupellosen Pragmatiker, die Schafe für die unkritische, leicht verführbare Masse.

Im Herbst 1979 kam dann der große Schlag. Auf dem Doppelalbum *The Wall*, das die Geschichte eines fiktiven Rockstars namens „Pink Floyd“ (ein Spiel mit dem häufigen Missverständnis – das schon in „Have A Cigar“ auf *Wish You Were Here* aufgenommen worden war – dass „Pink Floyd“ der Name eines Bandmitglieds sei) schildert, verarbeitete Waters die von ihm und zum Teil auch von seinen Kollegen empfundene Entfremdung des Rockstars vom Publikum in den riesigen, unpersönlichen Stadionshows, in denen die aufwendige Effekt-Choreographie jegliche musikalische Spontaneität verhinderte, da die Musik zu den visuellen Effekten synchron sein musste. Dementsprechend düster und gewaltig kommt die Musik daher. Erstmals seit 1968 wurde eine Single ausgekoppelt: „Another Brick in the Wall (Part 2)“. Sie wurde wie das Album zum Welthit.

³²¹Schaffner 2004:232.

Die Live-Präsentation erfolgte nicht in Form einer herkömmlichen Tournee mit Dutzenden von Spielorten. Die von Waters konzipierte Bühnenshow war so gewaltig, dass man sich dafür entschied, nur an vier Orten weltweit aufzutreten, dafür an jedem Ort an mehreren Abenden. Die Spielorte waren die Los Angeles Sport Arena, das Greater New York Nassau Coliseum, der Earls Court in London und die Dortmunder Westfalenhalle. Aber im Grunde genommen war dieses Spektakel absurd: Roger Waters verarbeitete die entfremdende Wirkung der Megashows in einer alles bisher Dagewesene überbietenden Megashow.

Und es riss die Band auseinander. Richard Wright schied nach den Aufnahmen zu dem Album aus der Band aus; da man auf ihn nicht verzichten konnte, wurde er für die Konzerte als Sessionmusiker engagiert. Die Ironie dabei war, dass er als einziges der vier Bandmitglieder an der *The Wall*-Show Geld verdiente: Er hatte ein Honorar ausgehandelt, das ihm unabhängig vom Erfolg der Show zustand – und die Show machte Miese³²². Es folgte die Filmfassung von *The Wall*, die 1982 in die Kinos kam. Aus Nebenprodukten des *The Wall*-Projekts entstand 1983 das letzte Album der Band mit Roger Waters: *The Final Cut*, ein „Requiem auf den Nachkriegstraum“ („Requiem on the Post-War Dream“). Es war eher ein Soloprojekt von Waters als ein echtes Bandalbum, und erhielt schlechte Kritiken. Der Riss in der Gruppe wurde immer tiefer, und 1985 verließ Roger Waters Pink Floyd.

Aber der Rest machte weiter, auch wenn Waters vergeblich versuchte, dagegen juristisch vorzugehen³²³. 1987 erschien das erste Album der Nach-Waters-Zeit: *A Momentary Lapse of Reason* (welches Roger Waters in einem Interview im *Rolling Stone* als „Fälschung“ bezeichnete³²⁴). Es folgte eine drei Jahre dauernde Welttournee³²⁵. 1993 wurde Wright, der bei *A Momentary Lapse of Reason* und der Tournee bereits als Sessionmusiker wieder dabei war, offiziell wieder Mitglied der Band, und 1994 erschien das letzte Studioalbum zu „Lebzeiten“ von Pink Floyd,

322Schaffner 2004:269.

323Schaffner 2004:330.

324Gürtler 2012:110.

325Gürtler 2012:117.

The Division Bell. Es folgten eine weitere Welttournee und das Live-Doppelalbum *P.U.L.S.E.* Damit kommt die Geschichte von Pink Floyd fast zum Ende. Nur einmal standen alle vier „Floydianer“ (sogar Waters!) wieder zusammen auf der Bühne: auf dem *Live-8*-Konzert am 2. Juli 2005 in London. Am 15. September 2008 verstarb Richard Wright. Im Herbst 2014 erschien noch ein letztes Album, *The Endless River*, aus größtenteils instrumentalem Material, das während der Arbeit an *The Division Bell* entstanden war und dem verstorbenen Richard Wright gewidmet wurde. Das bislang letzte Lebenszeichen der Band stellt die 2022 erschienene Single „Hey, Hey. Rise Up!“, die zusammen mit dem ukrainischen Musiker Andrij Chlywnjuk entstand, auf einem ukrainischen Volkslied basiert und eine Benefizaktion zugunsten der ihre Freiheit verteidigenden Ukraine ist. Danach war die kommerziell erfolgreichste Progressive-Rock-Band aller Zeiten Geschichte.

Porcupine Tree / Steven Wilson

Bei der Band *Porcupine Tree* scheiden sich die Geister: während viele Kritiker meinen, sie sei „sicherlich die bedeutendste Progressive-Rock-Band der jüngeren Zeit“³²⁶, bezweifeln andere, darunter selbst Bandgründer und -chef Steven Wilson, dass es sich überhaupt um Progressive Rock handelt. Vor allem fehlt das Lebensbejahende des klassischen Progressive Rock, die Musik ist durchwegs melancholisch und dient Wilson dazu, negative Emotionen zum Ausdruck zu bringen. Wie dem auch sei, es handelt sich zweifellos um eine Band mit einer ungewöhnlichen Geschichte, denn sie begann als eine *fiktive* Rock-Band³²⁷.

In den 80er Jahren ersann der junge britische Musik-Nerd Steven Wilson gemeinsam mit einem Freund, Malcolm Stocks, eine fiktive Psychedelic-Rock-Band der späten 60er und frühen 70er Jahre, die sie „Porcupine Tree“ nannten, mit erfundenen Biographien der Musiker und einer ebenso erfundenen Diskographie. Im Jahr 1989 ging Wilson dann einen Schritt weiter, indem er auch die *Musik* dieser Band erfand und auf eine

³²⁶Halbscheffel 2010:284.

³²⁷Wikipedia (engl.): Porcupine Tree, Zugriff: 19. 10. 2022.

Cassette, *Tarquin's Seaweed Farm*, aufnahm. Diese Aufnahme zirkulierte zunächst in Wilsons Freundeskreis, doch bald gelangte ein Exemplar über das Fanzine *Freakbeat* zum Plattenlabel Delerium Records. Eine zweite Cassette, *The Nostalgia Factory*, folgte 1991. Aus Stücken von diesen beiden Cassetten wurde dann die erste Platte (als Doppel-LP und als CD) unter dem Titel *On the Sunday of Life...* zusammengestellt. Dieser Platte folgte 1993 das Album *Up the Downstair*.

Wilson gründete darauf hin eine echte Band, bestehen aus Wilson (Gesang, Gitarre), Colin Edwin (Bass), Richard Barbieri (Keyboards) und Chris Maitland (Schlagzeug). In dieser Besetzung erschien zunächst die EP *Moonloop* und 1995 das Debütalbum der „echten“ Porcupine Tree, *The Sky Moves Sideways*. Die spielerische Leichtigkeit der *fiktiven* Porcupine Tree war Vergangenheit. Es folgte 1996 das Album *Signify*.

Nach einem Labelwechsel erschien 1999 das Nachfolgealbum, *Stupid Dream*, auf dem Label Snapper. Im Jahr 2000 folgte *Lightbulb Sun*, und die Band tourte als Vorgruppe mit Dream Theater und Marillion. 2002 verließ Maitland die Band und wurde durch Gavin Harrison ersetzt, es folgte das Album *In Absentia*, bevor Porcupine Tree 2003 das Eigenlabel Transmission gründete. Dennoch erschien das nächste reguläre Album, *Deadwing* (2004), ebenso wie *In Absentia* auf Lava/Atlantic.

2006 wechselte die Band zum Label Roadrunner, wo 2007 *Fear of A Blank Planet* erschien, das von der Zeitschrift *Classic Rock* zum Album des Jahres 2007 gekürt wurde. Diesem folgte 2009 das Album *The Incident*, doch nach der dazugehörigen Tournee trat die Band aus der Öffentlichkeit zurück. Wilson konzentrierte sich fortan auf Soloprojekte, wie die Alben *Grace for Drowning* (2011), *The Raven that Refused to Sing* (2013) und *Hand.Cannot.Erase* (2015). 2021 waren Porcupine Tree wieder da, wenn auch ohne den Bassisten Colin Edwin, und brachte 2022 das Album *Closure/Continuation* heraus. Im März 2025 brachte Wilson das Soloalbum *The Overview* heraus, das wieder eine stärkere Hinwendung zum Progressive Rock darstellt.

Premiata Forneria Marconi

Premiata Forneria Marconi (oft als *PFM* abgekürzt) ist eine der beiden bedeutendsten klassischen Progressive-Rock-Bands aus Italien³²⁸. Sie wurde 1968 in Mailand unter dem Namen *I Quelli* gegründet. Die Gründer – Franco Mussida (Gesang und Gitarre), Flavio Franco Premoli (Keyboards), Fico Piazza (Bass) und Franz Di Ciocci (Schlagzeug) – hatten in den Begleitbands diverser Cantautori (u.a. Adriano Celentano) bereits musikalische Erfahrungen gesammelt; 1970 stieß der Flötist und Geiger Mauro Pegani zu der Band, die sich daraufhin nach einer Bäckerei Premiata Forneria Marconi nannte.

Anfangs spielte die Band Coverversionen britischer und anderer ausländischer Bands, vor allem aus dem Bereich des Progressive Rock, ging aber bald zu Eigenkompositionen über. Nach einem erfolgreichen Auftritt auf dem Festival d'Avanguardia e Nuove Tendenze in Viareggio veröffentlichte die Band 1971 die Single „Impressioni di Settembre“, der 1972 das Debütalbum *Storia di un Minuto* folgte, welches Platz 1 der italienischen Albumcharts erreichte. Noch in demselben Jahr erschien das zweite Album *Per un Amico*, das die Aufmerksamkeit von Emerson, Lake & Palmer auf sich zog, so dass das Album in einer englischen Fassung mit eigenständigen Texten von Peter Sinfield 1973 unter dem Titel *Photos of Ghosts* auf Manticore erscheinen konnte. Danach verließ Fico Piazza die Band, Patrick Djivas übernahm daraufhin den Bass. 1974 erschien das dritte Album der Band, *L'Isola di Niente*, wiederum gefolgt von einer englischen Fassung, *The World Became the World*. Die beiden englischsprachigen Alben eröffneten PFM den US-Markt, und eine USA-Tournee folgte, die auf dem Livealbum *Live in USA* dokumentiert ist.

Die englischen Alben offenbarten jedoch auch, dass Frontmann Franco Mussida seine Schwierigkeiten mit der englischen Sprache hatte, weshalb der zweite Sänger Bernardo Lanzetti in die Band geholt wurde. Zu-

³²⁸Halbscheffel 2010:271ff; Wikipedia (engl.): Premiata Forneria Marconi, Zugriff:12. 12. 2022 .

gleich wandte sich die Band einem härteren Sound zu, den Mauro Pagani nicht mittragen wollte, weshalb er die Band verließ. Damit begann der Niedergang der Gruppe; das Album *Chocolate Kings* konnte 1975 nicht an die Erfolge der früheren Alben anknüpfen. Auch der Wechsel zu einem jazzbeeinflussten Stil auf dem Album *Jet Lag* (1977) kam beim Publikum nicht gut an. Man holte wieder einen Geiger – Gregory Bloch – in die Gruppe, und veröffentlichte 1978 das Pop-orientierte Album *Paspartù*. Es ging weiter bergab. Bloch und Lanzetti verließen das sinkende Schiff. In den 1980er Jahren folgten noch die erfolglosen Alben *Suonare suonare* (1980), *Come ti va in riva alla città?* (1981), *Performance* (Livealbum, 1981), *PFM? PFM!* (1984) und *Miss Baker* (1987), dann stellte PFM ihre Aktivitäten ein.

Zehn Jahre später reaktivierten Premoli, Di Ciocci, Djivas und Mussida die Band, und das Konzeptalbum *Ulisse* nach Motiven aus Homers *Odyssee* entstand. Damit gelang PFM das Comeback. 1998 folgte das Livealbum *www.pfmpfm.it*, 2001 das Studioalbum *Serendipity*, 2002 ein weiteres Livealbum, *Live in Japan 2002*. Im Jahr 2005 verließ Keyboarder Flavio Franco Premoli die Band, neuer Mann an den Tasten wurde Gianluca Tagliavini. Premoli ist jedoch noch auf dem Album *Dracula* zu hören. Ebenfalls 2005 traten PFM auf dem NEARfest in den USA auf. Im darauf folgenden Jahr erschien das Instrumentalbum *Stati di Immaginazione*. Nach einem weiteren NEARfest-Auftritt und einem Auftritt auf dem Sanremo-Festival (beide 2009) brachten PFM 2010 das Album *A.D. 2010 – La buona novella* auf den Markt, das auf dem 1970er Album *La buona novella* des Cantautore Fabrizio de André basiert. 2013 erschien das Doppelalbum *PFM in Classic – da Mozart a Celebration*, das aus einer CD mit Klassikadaptionen und einer CD mit „klassischen“ Fassungen von PFM-Songs besteht. 2015 verließ Franco Mussida die Band; für ihn trat Marco Sfolgi ein, so dass auf dem 2017 erschienenen Album *Emotional Tattoos* Schlagzeuger Franz DiCiocci das einzige verbliebene Mitglied der Originalbesetzung war. Auf dem 2021 erschienenen Album *I Dreamed of Electric Sheep - Ho sognato pecore elettriche* war indes Keyboarder Flavio Premoli wieder dabei, ferner hat das Album Gastauftritte

von Ian Anderson an der Querflöte und Steve Hackett an der Gitarre zu bieten.

Procol Harum

Die 1967 gegründete britische Band *Procol Harum* zählte in den späten 1960er Jahren zu den Pionieren des Progressive Rock, obwohl sie in der klassischen Ära keine große Rolle mehr spielte³²⁹. Der Name ist fehlerhaftes Latein für ‚fern von diesen‘, korrekt wäre *Procul Hīs*. Die Originalbesetzung bestand aus Gary Brooker (Gesang und Klavier), Matthew Fisher (Hammondorgel), Ray Royer (Gitarre), David Knight (Bass) und Keith Reid (Texte). Mit dem Schlagzeuger Bill Eyden nahm die Band die berühmte Single „A Whiter Shade of Pale“ auf. In den folgenden Monaten wurde die Band durch den Gitarristen Robin Trower, der zuvor schon mit Brooker in der Formation The Paramounts gespielt hatte, und den Schlagzeuger B. J. Wilson komplettiert, und noch in demselben Jahr erschien das selbstbetitelt Debütalbum, dem 1968 das Album *Shine on Brightly*, 1969 *A Salty Dog* und 1970 *Home* folgten. Der soulige Gesang von Gary Brooker und das Orgelspiel von Matthew Fisher prägten den Klang der Stücke, in denen sich diverse Anleihen an die Musik J. S. Bachs finden, auch wenn das in diesem Zusammenhang oft genannte Orgel-Intro von „A Whiter Shade of Pale“ kein echtes Bach-Zitat ist; das einzige echte Bach-Zitat findet sich in dem Song „Repent Walpurgis“ vom Debütalbum, wo in der Bridge das Präludium Nr. 1 C-Dur aus dem *Wohltemperierten Klavier* zitiert wird.

Nach dem Album *Home* geriet die Band in eine Krise. Fisher verließ schon Ende 1969 Procol Harum und wurde von Chris Copping abgelöst, auch Trower verabschiedete sich 1971 von der Band. Procol Harum orientierten sich fortan am klassischen Progressive Rock, konnten sich aber gegen Gruppen wie Yes oder Genesis nicht behaupten. Das Album *Grand Hotel* (1973) war kein großer Erfolg, ebensowenig die folgenden Alben *Exotic Birds and Fruit* (1974), *Procol's Ninth* (1975) und *Some-*

³²⁹Halbscheffel 2010:286 ff.; Wikipedia (engl.): Procol Harum, Zugriff: 14. 12. 2022.

thing Magic (1977); danach löste Gary Brooker Procol Harum auf.

1991 fand die Band sich noch einmal zusammen, aber das Album *The Prodigal Strangers* blieb erfolglos. Es folgten weitere sporadische Comeback-Versuche, etwa ein Konzert mit der New London Sinfonia im Jahr 2000, oder das Album *The Well's on Fire* drei Jahre später. Es folgte ein Rechtsstreit zwischen Gary Brooker – dem einzigen verbliebenen Originalmitglied – und Matthew Fischer um die Urheberschaft an „A Whiter Shade of Pale“, den Fisher 2009 gewann. Weitere Aktivitäten folgten, bis Brooker am 19. Februar 2022 verstarb, was der Geschichte von Procol Harum ein endgültiges Ende bereitete.

Queensrÿche

Queensrÿche gelten als Pioniere des Progressive Metal³³⁰. Die Band wurde 1981 in Bellevue, einem Vorort von Seattle, von den beiden Gitarristen Michael Wilton und Chris DeGarmo unter dem Namen *The Mob* gegründet. Zu den Gründungsmitgliedern gehörten ferner der Bassist Eddie Jackson und der Schlagzeuger Scott Rockenfield. 1982 stieß der Sänger Geoff Tate dazu, und die Band änderte ihren Namen in Queensrÿche. Noch in demselben Jahr veröffentlichte die Band im Eigenverlag eine EP, die sich für eine solche Eigenproduktion gut verkaufte und der Band einen Plattenvertrag bei EMI einbrachte, wo sie 1983 erneut veröffentlicht wurde. Es folgte 1984 das Album *The Warning*. Die Musik war Heavy Metal von ähnlicher Machart wie die Musik von Iron Maiden, jedoch mit stärkeren Progressive-Rock-Einflüssen, die auf dem Folgealbum *Rage for Order* (1986) noch deutlicher hervortraten; unter anderem wurden zeittypische Synthesizer-Klänge eingesetzt (allerdings ohne festen Keyboarder in der Band).

Der ganz große Wurf gelang Queensrÿche mit dem Album *Operation: Mindcrime* im Jahr 1988. Dieses Album ist ein Konzeptalbum: Es erzählt von einem Mann, der sich einer Terroristengruppe anschließt, scheitert und verhaftet wird. Es gilt bis heute als das beste Album der Band und

³³⁰Wikipedia (dt.): Queensrÿche, Zugriff: 15. 12. 2022.

als eines der besten Metal-Alben aller Zeiten. Spätestens hier kann man endgültig von Progressive Metal sprechen. Einen noch größeren Verkaufserfolg brachte 1990 das Album *Empire*; es folgte die erste Tournee als Headliner, nachdem die Band vorher schon als Vorgruppe namhafter Metal-Bands in Erscheinung getreten war. Allerdings wurde die Tournee von einem tragischen Vorfall bei einem Konzert in Belgien überschattet – im Publikum kam es zu einer Messerstecherei mit einem Toten und einem Schwerverletzten. Die Band brach das Konzert ab.

Die Band zog sich daraufhin von der Öffentlichkeit zurück, wobei die Pause 1991 mit dem Livealbum *Operation: LIVEcrime* überbrückt wurde, das eine komplette Live-Darbietung von *Operation: Mindcrime* zum Inhalt hat. 1993 steuerte Queensrÿche den Song „Real World“ zum Soundtrack der Actionfilm-Parodie *Last Action Hero* mit Arnold Schwarzenegger bei; 1994 folgte das nächste Album, *Promised Land*. Der Stern der Band begann jedoch zu sinken. Grunge und Alternative Rock dominierten das Rock-Geschehen, und die Band machte den Fehler, sich auf dem folgenden Album *Hear in the New Frontier* (1997) dem Trend anzubiedern und setzte sich damit zwischen die Stühle. Ende des Jahres verließ Chris DeGarmo Queensrÿche, womit die Band ein stilprägendes Mitglied verlor. Auf dem Album *Q2K* (1999) trat Kelly Gray seine Nachfolge an, verließ die Band aber bereits während der Aufnahmen zu dem Album *Tribe* (2003) wieder, dem Soloaktivitäten der Bandmitglieder vorangegangen waren. An seine Stelle trat Mike Stone. In dieser Besetzung nahm die Band auch das Album *Operation: Mindcrime II* (2006) auf, wie der Titel verdeutlicht, eine Fortsetzung des Erfolgsalbums *Operation: Mindcrime*. Es wurde erfolgreicher als die vorangegangenen Alben, ohne aber langfristig den erhofften Wiederaufschwung der Band zu bringen. 2007 erschien ein Album (*Take Cover*) mit Coverversionen, 2009 das nächste reguläre Album *American Soldier*, dessen Sujet die Fronterfahrungen US-amerikanischer Soldaten im Zweiten Weltkrieg, im Vietnamkrieg und im Irakkrieg sind. Aber da war Mike Stone schon nicht mehr mit von der Partie. Seinen Platz nahm Parker Lundgren ein.

Im Jahr 2012 kam es dann zu einem Streit in der Band, infolge dessen Geoff Tate die Band verließ. Für kurze Zeit gab es dann *zwei* Bands mit dem Namen „Queensrÿche“, denn Tate gründete eine neue Band unter diesem Namen, während die Rest-Band mit einem neuen Sänger, Todd LaTorre, unter dem Namen weitermachte. Beide Formationen legten 2013 ein neues Album vor: Geoff Tates Band das Album *Frequency Unknown*, die „Rest“-Band ein einfach als *Queensrÿche* betiteltes Album. Der Namensstreit konnte aber Anfang 2014 außergerichtlich beigelegt werden: Geoff Tate verzichtete auf den Bandnamen, erhielt aber die Aufführungsrechte für die beiden *Operation: Mindcrime*-Alben. Seine neue Band firmiert seither unter dem Namen *Operation: Mindcrime*, und veröffentlichte eine Konzeptalben-Trilogie (*The Key*, 2015; *Resurrection*, 2016; *The New Reality*, 2017)³³¹. Von Queensrÿche erschienen das Album *Condition Hüman* (2015) und nach einem Wechsel des Schlagzeugers (Casey Grillo löste Scott Rockenfield ab) das Album *The Verdict* (2019) und, wieder mit Mike Stone, *Digital Noise Alliance* (2022).

RPWL

Die Band *RPWL* aus dem bayrischen Freising ist eine der bedeutendsten deutschen Progressive-Rock-Bands der Gegenwart³³². Die Band wurde 1997 als Pink-Floyd-Coverband gegründet, nahm aber bald auch eigene Stücke in ihr Repertoire auf. Der Bandname leitet sich von den Nachnamen der vier Gründungsmitglieder – Phil Paul Rissettio (Schlagzeug), Chris Postl (Bass), Kalle Wallner (Gitarre), Yogi Lang (Keyboard, Gesang) – ab und wurde auch nach Umbesetzungen beibehalten. Für die spieltechnisch relativ einfache, aber atmosphärisch starke Musik der Band wird bisweilen die Stilbezeichnung „Cinematic Prog“ verwendet, während die *Eclipsed* es vorzieht, von Artrock zu sprechen.

Im Jahr 2000 veröffentlichte die Gruppe ihr Debütalbum *God Has Failed*. Danach verließ Bassist Chris Postl die Band und wurde durch Ste-

³³¹Wikipedia (dt.): Operation: Mindcrime (Band), Zugriff: 15. 12. 2022.

³³²Halbscheffel 2010:324 ff.; Wikipedia (dt.): RPWL, Zugriff: 16. 12. 2022; www.rpwl.net, Zugriff: 16. 12. 2022.

phan Ebner ersetzt. Des Weiteren kam der Keyboarder Andreas Wernthaler in die Band, so dass sich Yogi Lang bei Auftritten auf den Gesang konzentrieren konnte und nicht mehr hinter dem Keyboard stehen musste. Es folgten die Alben *Trying to Kiss the Sun* (2002) und *Stock* (2003). Danach schieden Wernthaler und Rissettio aus; neuer Schlagzeuger wurde Manni Müller, während der Keyboarder Markus Jehle zwar noch kein festes Bandmitglied wurde, die Band aber bei Konzerten zu unterstützen begann. Im Jahr 2005 veröffentlichte RPWL das Album *World through my Eyes*, auf dem Gastsänger Ray Wilson den Gesang auf dem Stück „Roses“ übernahm, sowie das Livealbum *Start the Fire*. Danach kehrte Chris Postl in die Band zurück, die daraufhin das Album *The RPWL Experience* (2007) aufnahm. Es folgte ein weiterer Besetzungswechsel: Marc Turiaux wurde der neue Mann an den Drums. Im Jahr 2009 wurde Markus Jehle dann festes Bandmitglied.

Nach einem Best-of-Album (*The Gentle Art of Music*, 2010) stieg Chris Postl wieder aus, sein Nachfolger wurde der Österreicher Werner Taus. Es folgte 2012 das Konzeptalbum *Beyond Man and Time* mit einem philosophischen Sujet (Platons Höhlengleichnis). 2014 folgte das Album *Wanted*, wieder ein Konzeptalbum, in dem die Band sich selbst als eine Rebellengruppe darstellt, die ein Wahrheitsserum unter das Volk bringt und daher als „Gefahr für die öffentliche Sicherheit“ von den Behörden gejagt wird. Es folgten zwei Livealben mit Pink-Floyd-Coverversionen (*RPWL Plays Pink Floyd*, 2015; *RPWL Plays Pink Floyd's 'The Man and the Journey'*, 2016), die Live-DVD *A New Dawn* (2017), und 2019 das Studioalbum *Tales From Outer Space*, dem noch in dem gleichen Jahr zwei Livealben (*Live From Outer Space* und *God Has Failed – Live & Personal*) folgten. Ende 2022 verließ Markus Jehle die Band, gleichwohl erschien im April 2023 ein neues Album mit dem Titel *Crime Scene*, das verschiedene historische Kriminalfälle zum Thema hat.

Rush

Die Geschichte von *Rush* ist eine Geschichte einer Band, deren Beset-

zung über mehr als 40 Jahre hinweg unverändert blieb³³³. Was sich freilich mehrfach wandelte, war der Sound. Was mit bluesigem Hardrock begann, führte über einen harten Progressive Rock, der den Grundstein für die Geschichte des Progressive Metal legte, und einen stark von Synthesizern geprägten Sound zurück zu einer stärker gitarrenorientierten Spielweise. Wenn man sich die Geschichte näher anschaut, erkennt man ein Muster: Nach vier Studioalben gibt es jeweils einen Einschnitt in der Bandgeschichte, der in den ersten drei Fällen durch ein Livealbum markiert wird und mit einem musikalischen Richtungswechsel verbunden ist.

Rush wurden 1968 von Jeff Jones (Bass und Gesang), Alex Lifeson (Gitarre) und John Rutsey (Schlagzeug) im kanadischen Toronto gegründet. Jones blieb nicht lange und wurde durch Geddy Lee ersetzt. Die Band tingelte anfangs mit Coverversionen von diversen Blues- und Hardrockbands der Zeit durch die Clubs von Toronto, bevor sie 1974 ihr Debütalbum, schlicht *Rush* betitelt, vorlegte. Von Progressive Rock ist hier freilich noch nicht viel zu erahnen; die Band klingt eher wie ein Led-Zepplin-Plagiat. Es folgten die Ablösung Rutseys durch Neil Peart am Schlagzeug und eine erste Tournee durch die USA. Peart brachte nicht nur einen neuen Schlagzeugstil in die Band, sondern auch Themenvorlagen für Songs aus den Bereichen Fantasy und Science Fiction. Auf den Alben *Fly By Night* und *Caress of Steel* (beide 1975 erschienen) begann sich abzuzeichnen, wohin die Reise der Band gehen sollte: zu einer Mischung von Progressive Rock und Hardrock. Dieser *Heavy Prog* erscheint dann in voller Blüte auf dem Album *2112* (1976), dessen die ganze A-Seite einnehmendes Titelstück von der Rebellion eines Musikers gegen die totalitäre Herrschaft der „Priester der Tempel von Syrinx“ handelt.

Mit etwas zurückgenommenem, aber immer noch nicht geringem Härtegrad, jedoch ganz eindeutig progressiv ging es dann weiter: *A Farewell to Kings* (1977), *Hemispheres* (1978) – beide mit langen Titelstücken und einem zweiteiligen, auf beide Alben verteilten Werk „Cygnum X-1“ – und danach *Permanent Waves* (1980) sowie das vielleicht beste Album der ganzen Bandgeschichte, *Moving Pictures* von 1981. Diese Alben soll-

³³³Halbscheffel 2010:326ff.; Wikipedia (engl.): Rush (Band), Zugriff: 16. 12. 2022.

ten eine ganze Generation von jungen Bands dazu inspirieren, Progressive Rock mit hohem Härtegrad zu spielen; die bekanntesten dieser Rush-inspirierten Gruppen: die Progressive-Metal-Heroen Fates Warning und Dream Theater.

Bei Rush selbst war nach *Moving Pictures* ein Kurswechsel angesagt. Auf den nächsten vier Alben: *Signals* (1982), *Grace Under Pressure* (1984), *Power Windows* (1985), *Hold Your Fire* (1987), gab es keine Longtracks mehr, die Songstrukturen wurden einfacher, und Synthesizer spielten eine dominierende Rolle im Klang. Ende der 80er Jahre gab es dann einen neuen Richtungswechsel. Die nächsten vier Alben – *Presto* (1989), *Roll the Bones* (1991), *Counterparts* (1993) und *Test For Echo* (1996) – sind durch einen wieder stärker gitarrenorientierten, hardrockigen, modernen Sound geprägt.

Die nächste Zäsur in der Bandgeschichte von Rush war nicht musikalischer Natur. Neil Peart musste 1997 den Unfalltod seiner Tochter und 1998 den Krebstod seiner Frau verkraften. Die Band machte deshalb eine mehrjährige Pause. 2002 ging es dann weiter, mit einem Hardrock-Sound, der fast nichts mehr mit Progressive Rock zu tun hat, auf dem Album *Vapor Trails*, dem 2007 *Snakes & Arrows* und 2012 *Clockwork Angels* folgten. Nach der oben genannten „Vier-Alben-Regel“ hätte noch ein Album kommen sollen, das diesen Stil fortsetzt, dann eine neue Zäsur. Aber dazu sollte es nicht mehr kommen. 2015 verließ Peart die Band, deren Auflösung 2018 von Lee und Lifeson offiziell gemacht wurde. Spätestens der Tod Neil Pearts im Januar 2020 machte auch die letzten Hoffnungen auf ein Comeback zunichte.

Saga

Die kanadische Rockband *Saga* gilt als eine der wichtigsten Progressive-Rock-Bands Nordamerikas, obwohl vieles von ihrer Musik eher als AOR anzusehen ist³³⁴. Ein Kuriosum sind die „Chapters“, 16 Stücke, die auf verschiedenen Alben in nicht chronologischer Reihenfolge erschienen

³³⁴Wikipedia (dt.): Saga (Band), Zugriff: 16. 12. 2022.

und zusammen eine Art „verstecktes“ Konzeptalbum ergeben.

Die Band wurde 1977 in Toronto gegründet; Gründungsmitglieder waren Michael Sadler (Gesang, Bass, Keyboards), Ian Crichton (Gitarre), sein Bruder Jim Crichton (Bass), Peter Rochon (Keyboards) und Steve Negus (Schlagzeug). Im Jahr 1978 erschien ihr Debütalbum *Saga*, das auch in Europa gut ankam. Noch während der Aufnahmen zum Folgealbum *Images at Twilight* verließ Rochon die Band; für ihn trat Greg Chadd in die Band ein, der aber bald seinen Platz wieder räumte und von Jim Gilmour abgelöst wurde. Die Band ging als Vorgruppe von Styx auf Tournee, und 1980 erschien ihr drittes Album *Silent Knight*. Mit diesem Album gelang der Band der Durchbruch, und eine erfolgreiche Tournee folgte.

Und es ging weiter bergauf. Die Band arbeitete jetzt mit dem Produzenten Rupert Hine zusammen und verwendete dem Trend der Zeit entsprechende elektronische Sounds, unter anderem das elektronische Simmons-Schlagzeug und einen Vocoder. Was damals ein Erfolgsrezept war, klang wenige Jahre später bereits antiquiert; aber Anfang der 80er Jahre funktionierte es. 1981 erschien das vierte Album *Worlds Apart*, bis heute das kommerziell erfolgreichste Album der Band. 1982 spielten Saga als erste kanadische Band im Ostblock, und zwar in Budapest. Für die Welttournee zum Folgealbum *Heads or Tales* 1983 wählte die Gruppe einen ungewöhnlichen Startort: Suhl in der DDR.

Die Band wandte sich daraufhin mehr dem AOR zu. 1984 übersiedelten die Musiker auf die Bahamas und nahmen in der Schweiz das Album *Behaviour* auf, das 1985 in die Läden kam. Nach dem letzten Konzert der dazugehörigen Tournee am 2. April 1986 in Stockholm verließen Negus und Gilmour die Band. Das mit dem Schlagzeuger Curt Cress eingespielte Album *Wildest Dreams* war 1987 kein großer Erfolg; der Stern der Band begann zu sinken. 1989 folgte das Album *The Beginners' Guide to Throwing Shapes*, ebenfalls mit Curt Cress am Schlagzeug.

1992 kehrten Gilmour und Negus in den Schoß der Band zurück, und es folgte 1993 das Album *The Security Of Illusion* und 1994 *Steel Umbrel-*

las. Letzteres war eine Auftragsarbeit für eine Fernsehserie, doch sowohl die Serie als auch das Album waren Flops. 1995 folgten die CD-I (ein bald ausgestorbenes Format) *Softworks (A Retrospective of Saga – Past, Present, and beyond)* und ein *Generation 13* betitelt Konzeptalbum. 1997 feierte man das 20-jährige Bandjubiläum mit einer Tournee und dem – wenig erfolgreichen – Album *Pleasure & The Pain*. Ein Album namens *Phase One*, das anfangs eine am Merchandise-Stand verkaufte Limited Edition war, aber später nachgepresst wurde und in den regulären Ladenverkauf gelangte, folgte. Als weitere Alben folgten *Full Circle* (1999) und *House of Cards* (2001). Auf der *House-of-Cards*-Tournee erlitt Sadler mehrere Zusammenbrüche – die Kombination von Tourneestress und übermäßigem Alkoholkonsum forderte ihr Tribut, und er begab sich in ärztliche Behandlung.

Das Album *Marathon* (2003) wurde wegen dieser Probleme via Internet produziert; im Juli 2003 verließ Negus die Band, für ihn übernahm Christian Simpson das Schlagzeug. 2004 folgte das wieder konventionell produzierte Album *Network*. Es folgte ein schwieriges Jahr, denn die Band überwarf sich mit ihrem Management, und Simpson musste wegen einer Dystonie des linken Arms das Schlagzeugspiel aufgeben. Sein Nachfolger wurde Brian Doerner. Die Band wechselte zum Label InsideOut Music und veröffentlichte 2006 das Album *Trust*; 2007 erschien das Livealbum *Worlds Apart Revisited*; danach verließ Frontmann Michael Sadler die Band. Sein Nachfolger Rob Moratti trat erstmals am 20. Juni 2008 mit Saga auf; es folgte das Album *The Human Condition*, während Doerner schwere gesundheitliche Probleme plagten, weshalb er sich auf der anschließenden Tournee von Chris Sutherland vertreten lassen musste.

Anfang 2011 kehrte Michael Sadler in die Band zurück; Ende des Jahres verließ Doerner die Band endgültig und wurde von Mike Thorne abgelöst, der seine Premiere auf dem *Night of the Prog Festival* im Juli 2012 hatte; zuvor war im Juni das Album *20/20* erschienen. 2014 war die Band bei der Kreuzfahrt *Cruise to the Edge* mit an Bord und spielte eine Tournee mit der AOR-Band Magnum. Im Januar 2017 verkündete Mi-

chael Sadler die einvernehmliche Auflösung der Band, die jedoch nicht von Dauer war; sie spielte weitere Konzerte, bis die Corona-Pandemie 2020 die Einstellung dieser Aktivitäten erzwang. Mit Dusty Chesterfield trat ein neuer Bassist in die Band ein. 2021 erschien ein neues Album, *Symmetry*, mit akustischen Fassungen bekannter Songs.

SBB

Die 1969 gegründete polnische Band *SBB* (die Abkürzung stand ursprünglich für *Silesian Blues Band*) gilt als eine der bedeutendsten Progressive-Rock-Bands Osteuropas³³⁵. Die Band setzte sich zusammen aus dem Sänger, Bassisten und Keyboarder Józef Skrzek, dem Gitarristen Apostolis Anthimos und dem Schlagzeuger Jerzy Piotrowski, und spielte, wie der Name vermuten lässt, anfangs Bluesrock; in den frühen 70er Jahren war sie die Begleitband des Singer-Songwriters Czesław Niemen, bevor sie 1974 eine eigenständige Karriere mit jazz-beeinflusstem Progressive Rock startete.

Mit Niemen entstanden die Alben *Strange is the World* (1972), *Ode to Venus* (1973) sowie *Niemen Vol. 1* und *Vol. 2* (beide 1973). Die Formation trat unter anderem 1972 im Rahmenprogramm der Olympischen Spiele in München auf. Unter dem eigenen Bandnamen veröffentlichte die Gruppe zunächst das aus Live-Aufnahmen bestehende Album *SBB* (1974); dies ist nicht zu verwechseln mit zwei ebenfalls *SBB* betitelten Alben, die 1978 in der ČSSR bzw. in der DDR veröffentlicht wurden. Es folgten Auslandsauftritte, auch im „Westen“, sowie die Studioalben *Nowy Horyzont* (1975), *Pamięć* (1976), *Ze Słowem Biegnę do Ciebie* (1977), *Jerzyk* (1977) und diverse Produktionen im Ausland: die bereits erwähnten, nur nach der Band benannten Alben in der ČSSR und in der DDR sowie *Follow My Dream* auf dem westdeutschen Label Spiegelei-Intercord (alle 1978). Das Album *Welcome* erschien 1979 sowohl bei Wifon in der Heimat als auch auf Spiegelei-Intercord; diesem folgte 1981 das Album *Memento z Banalnym Tryptykiem*. Dann stellte die Gruppe ihre

335Wikipedia (engl.): SBB (band), Zugriff: 19. 1.2. 2022.

Aktivitäten ein.

1991 wurde die Band reaktiviert. Mit wechselnden Schlagzeugern wurden diverse Konzerte gespielt und Live-Alben aufgenommen. Nach der Jahrtausendwende erschienen die Alben *Nastroje* (2002), *New Century* (2005), *The Rock* (2007), *Iron Curtain* (2009), *Blue Trance* (2010), ein weiteres Album unter dem schlichten Titel *SBB* (2012), *SBB & Michał Urbaniak* (2015, mit dem Jazzmusiker Michał Urbaniak) sowie *Za linią horyzontu* (2016).

Soft Machine

Soft Machine gelten als die bedeutendste Band des Canterbury-Sounds³³⁶. Sie entwickelten einen eigenständigen Progressive-Rock-Stil aus der Synthese von Psychedelic Rock nach Art der frühen Pink Floyd und modernem Jazz, wobei im Lauf der Jahre der Jazz-Anteil zunahm – durchaus zum Missfallen einiger Gründungsmitglieder, die nach und nach die Band verließen und durch Jazzmusiker ersetzt wurden, die die „Verjazzung“ des Bandsounds weiter voran trieben: ein selbstverstärkender Prozess.

Die nach einem Roman von William S. Burroughs benannte Formation ging 1966 in der südostenglischen Stadt Canterbury aus einer Vorläuferband namens Wilde Flowers hervor. Gründungsmitglieder waren Daevid Allen (Gitarre, Gesang), Kevin Ayers (Bass, Gesang), Mike Ratledge (Tasteninstrumente) und Robert Wyatt (Schlagzeug). Die Gruppe avancierte rasch zu einer der bedeutendsten Bands des psychedelischen Underground Englands und war neben Pink Floyd Hausband des legendären UFO-Clubs; auch das europäische Festland – Westdeutschland, Niederlande und Frankreich – stand auf ihrem Tourneepan, doch konnte die Band davon in England kaum profitieren. Und sie handelte sich ein Problem ein: Dem Australier Daevid Allen wurde nach einer Frankreich-Tournee die Wiedereinreise nach Großbritannien versagt. Die Band musste sich von Allen, der in Frankreich blieb und dort die Band Gong

³³⁶Halbscheffel 2010:347ff; Wikipedia (dt.): Soft Machine, Zugriff: 19. 12. 2022.

gründete, trennen, und als Trio ohne Gitarristen weitermachen.

Dieses Trio begleitete 1968 Jimi Hendrix als Vorgruppe in den USA und nahm in New York ihr erstes Album auf. Danach trat der Gitarrist Andy Summers, der später als Gitarrist von The Police berühmt werden sollte, in die Band ein, blieb aber nicht lange, weil er nicht mit Kevin Ayers harmonierte. Aber auch Ayers selbst hielt es nicht mehr lange in der Band. Der Roadie Hugh Hopper übernahm 1969 den Bass, und brachte noch seinen Bruder, den Saxophonisten Brian Hopper, mit. In dieser Formation entstand das zweite Album, *Volume Two*. Brian Hopper stieg jedoch nach einem Jahr wieder aus, und man ergänzte die Band um eine vierköpfige Bläsersektion, von der allerdings nur der Saxophonist Elton Dean längere Zeit bei Soft Machine verblieb. In dieser Quartettformation – Dean (Saxophon), Ratledge (Keyboards), Hopper (Bass), Wyatt (Schlagzeug) – nahm die Band die Alben *Third* (1970) und *Fourth* (1971) auf – die Robert Wyatt aber zu jazzlastig waren, der deshalb Ende 1971 den Hut nahm und seine eigene Band Matching Mole (abgeleitet von „machine molle“, der französischen Übersetzung des Bandnamens Soft Machine) gründete.

In der Folgezeit entwickelte sich Soft Machine nach weiteren Umbesetzungen endgültig zur Jazzrockband. Das vakante Schlagzeug wurde zunächst mit dem Australier Phil Howard besetzt, der aber nicht lange blieb und seinen Platz noch während der Arbeit an dem Album *Fifth* (1972) John Marshall überließ. Danach verließ Elton Dean ebenfalls die Band und wurde durch Karl Jenkins ersetzt. Es folgte 1973 das sechste Album, gemäß der Tradition *Sixth* betitelt; danach stieg Hugh Hopper aus, und an seiner Stelle trat der Jazzbassist Roy Babbington in die Band ein, der auf dem Album *Seven* den Bass bediente. Mit Allan Holdsworth trat auch wieder ein Gitarrist der Band bei, und es folgte 1975 das Album *Bundles*.

Die Glanzzeiten von Soft Machine waren nun vorbei. Es folgten 1976 das Album *Softs* und weitere Besetzungswechsel, in deren Verlauf mit Mike Ratledge das letzte Gründungsmitglied die Band verließ. Es folgten diverse Livealben, dann kam die „weiche Maschine“ zum Stillstand.

1999 formierten Hugh Hopper, Elton Dean und John Marshall mit dem Jazzpianisten Keith Tippett, der 1969 bereits mit Soft Machine zusammengearbeitet hatte, die Gruppe *Soft Ware*, die sich 2002, nach dem Weggang Tippetts und dem Eintritt Allan Holdsworths, *Soft Works* und ab 2004 *Soft Machine Legacy* nannte. In veränderter Besetzung existiert diese Jazzrockband – seit 2016 ohne den Zusatz *Legacy* – bis heute.

Spock's Beard

Die kalifornische Formation *Spock's Beard* gilt als eine der bedeutendsten Retroprog-Bands³³⁷. Ihre Musik ist eine Verbindung des klassischen britischen Stils (v.a. Yes, Genesis) mit amerikanischen Rock-Einflüssen; sie zeichnet sich durch klassische Keyboardsounds und mehrstimmigen, kontrapunktischen Gesang aus, jedoch wird von Kritikern oft bemängelt, dass die Band sich im Lauf ihrer Karriere musikalisch kaum weiter entwickelte und alle Alben klanglich einander stark ähneln.

Die Band wurde 1992 in Los Angeles von den beiden Brüdern Neal (Gesang, Keyboards, Gitarre, Komposition) und Alan Morse (Gesang, Gitarre) gegründet. Für den Namen stand die *Star Trek*-Folge „Mirror, Mirror“ Pate, in der ein bärtiger Mr. Spock aus einem Paralleluniversum vorkommt (der „normale“ Mr. Spock trug keinen Bart), die im Sprachgebrauch der Morse-Brüder für etwas Merkwürdiges und Außergewöhnliches stand. Die Band wurde durch John Ballard (Bass) und Nick D'Virgilio (Schlagzeug) komplettiert, doch schon nach einem Jahr wurde Ballard von Dave Meros abgelöst. In dieser Formation, in der alle Musiker neben ihren Instrumenten auch als Sänger tätig waren, entstand 1995 das Debütalbum *The Light*; ein Auftritt auf dem Los Angeles Progfest erregte die Aufmerksamkeit des Labelmanagers Thomas Waber, der das Album für das Label Giant Electric Pea lizenzierte. Das Album zeigt den typischen Spock's-Beard-Sound, an dem sich fortan nur noch wenig ändern sollte (auch wenn spätere Alben weniger lange Stücke enthalten würden),

³³⁷Halbscheffel 2010:349; Wikipedia (engl.): Spock's Beard, Zugriff: 20. 12. 2022.

voll ausgebildet.

Nach Veröffentlichung des Albums stieß der japanische Keyboarder Ryo Okumoto zur Band. Es folgten die Alben *Beware of Darkness* (1996), *The Kindness of Strangers* (1998), *Day for Night* (1999), *V* (2000) und *Snow* (2002). Nach der Veröffentlichung des Albums *Snow* verließ Neal Morse die Band; der hatte nach einem religiösen Erweckungserlebnis beschlossen, fortan christliche Musik zu machen, darunter einige Rock-Oratorien, die sich in ihrer Stilistik nicht wesentlich von der Musik unterscheiden, die er mit Spock's Beard gemacht hat.

Nach Neal Morses Abgang, der der Band ihres wichtigsten Komponisten und Textautors beraubte, übernahm Nick D'Virgilio den Leadgesang; auf Konzerten spielte fortan Jimmy Keegan das Schlagzeug. Am Musikstil änderte dies wenig, zumal D'Virgilios Stimme derjenige von Neal Morse ähnlich ist. In dieser Besetzung brachte die Band die Alben *Feel Euphoria* (2003), *Octane* (2005), *Spock's Beard* (2006) und *X* (2010) heraus. Ende 2011 verließ D'Virgilio die Band; Keegan wurde daraufhin Stamm-Schlagzeuger der Band, während für den Leadgesang der neue Frontmann Ted Leonard eintrat.

Auch diese Umbesetzung änderte verhältnismäßig wenig am Stil der Band, die in dieser Besetzung die Alben *Brief Nocturnes and Dreamless Sleep* (2013) und *The Oblivion Particle* (2015) veröffentlichte. Im Oktober 2017 stieg Keegan aus; für ihn sprang Nick D'Virgilio erneut ein und ist auf dem Album *Noise Floor* (2018) am Schlagzeug zu hören, wurde aber für folgende Auftritte von Mike Thorne abgelöst.

Stern-Combo Meißen

Die 1964 gegründete *Stern-Combo Meißen* ist eine der dienstältesten deutschen Rock-Bands und zählt zu den bedeutendsten Progressive-Rock-Gruppen der DDR³³⁸. Anfangs spielte die Band, wie viele andere Formationen aus der DDR, Coverversionen von Rock-Songs amerikani-

338Halbscheffel 2010:352f.; Wikipedia (dt.) Stern-Combo Meißen, Zugriff: 20. 12. 2022.

scher und britischer Bands. In den frühen 70er Jahren gehörte eine dreiköpfige Bläsersektion zu der Stern-Combo, die damals vor allem Stücke von amerikanischen „Jazz-Rock“-Bands wie Chicago und Blood, Sweat and Tears spielte. Nach einer Reihe von Umbesetzungen, in deren Verlauf auch die Bläser ausstiegen, beschlossen die verbleibenden Mitglieder – Martin Schreier (Schlagzeug), Norbert Jäger (Keyboard) und Bernd Fiedler (Bass), alle drei mit Gesang – im Jahr 1973, die Musik zum Beruf zu machen und sich stilistisch neu zu orientieren. Und zwar am damals in voller Blüte stehenden britischen Progressive Rock. Die Gitarristen Werner Kunze (der aber 1976 wieder ausstieg) und Reinhard Fißler sowie die Keyboarder Thomas Kurzhals und Lothar Kramer komplettierten die Band. Mit drei Männern an den Tasten spielten Synthesizer und E-Orgeln eine große Rolle im Klangbild der Stern-Combo Meißen.

In dieser Besetzung nahm die Gruppe das Debütalbum (*Stern-Combo Meißen*, 1977) auf, dem 1978 das meisterhafte Konzeptalbum *Weißes Gold*, das die Geschichte von Johann Friedrich Böttcher schildert, der im frühen 18. Jahrhundert zunächst erfolglos Gold zu machen versucht, dem es dann aber statt dessen gelingt Porzellan herzustellen, und 1979 das Album *Der weite Weg* folgten. 1980 wurde, verbunden mit weiteren Umbesetzungen, der Bandname zu *Stern Meißen* verkürzt. Mit dem neuen Bassisten Peter Rasy und dem neuen Schlagzeuger Michael Behm entstand das 1981 erschienene Album *Reise zum Mittelpunkt des Menschen*.

Der Stil der Band wurde danach schlichter und gitarrenorientierter; es folgten die Alben *Stundenschlag* (1982), *Taufrisch* (1985) und *Nächte* (1987), die sich zwar gut verkauften, aber nur noch wenig mit dem opulenten Progressive Rock etwa von *Weißes Gold* zu tun hatten. Mit der Wende 1989/90, als westliche Musik in Ostdeutschland verfügbar wurde und das Publikum, das die Musik aus der DDR größtenteils lediglich als Surrogat für das Unerreichbare angenommen hatte, brachen auch für Stern Meißen schwere Zeiten heran, und die Band löste sich auf.

Erst im Zuge der Ostrock-Renaissance in der zweiten Hälfte der 90er Jahre formierte sich die Stern-Combo Meißen 1996 erneut. Die Band

kooperierte jetzt mit den ebenfalls reaktivierten Gruppen *electra* und *Lift*; man gab unter dem Etikett „Sachsendreier“ (angelehnt an eine berühmte seltene Briefmarke aus dem 19. Jahrhundert) gemeinsame Konzerte. Trotz weiterer Umbesetzungen und des Todes einiger langjähriger Mitglieder (Thomas Kurzhals, 2014; Reinhard Fißler, 2016; Norbert Jäger, 2017) ist die Formation bis heute aktiv.

Styx

Die Band *Styx* gilt als eine der bedeutendsten US-amerikanischen Progressive-Rock-Bands, auch wenn vieles von ihrer Musik eher als AOR einzuordnen ist³³⁹. Die Band geht auf eine Schülerband namens *The Tradewinds* zurück, die die damals 13-jährigen Zwillingbrüder Chuck (Gitarre) und John Panozzo (Schlagzeug) zusammen mit dem ein Jahr älteren Dennis DeYoung (Akkordeon) im Jahr 1961 in Chicago gründeten. 1964 stieg Chuck Panozzo aus und schrieb sich an einem theologischen Seminar ein; für ihn kam der Gitarrist Tom Nardini in die Band. Ein Jahr später kehrte Chuck Panozzo jedoch wieder zur Band zurück und spielte fortan Bass. DeYoung wechselte vom Akkordeon zu Klavier und E-Orgel; und da es bereits eine Band namens *The Trade Winds* gab, änderten die jungen Musiker den Namen ihrer Band in *TW4*. Im Jahr 1969 stieg Nardini aus, und an seiner Stelle trat John Curulewski in die Band ein. Ein Jahr später stieß mit James Young ein zweiter Gitarrist zu der Band.

Die Band spielte amerikanischen Hardrock mit Progressive-Rock-Einflüssen einschließlich Klassikadaptionen; die meisten Kompositionen stammten von Keyboarder Dennis DeYoung. Als die Band 1972 einen Plattenvertrag bei dem kleinen Label *Wooden Nickel* erhielt, nahm sie den endgültigen Namen *Styx* nach dem Unterweltfluss der griechischen Mythologie an. *Styx* war auch der Titel ihres Debütalbums, dem 1973 das Album *Styx II* folgte. Zwei weitere Alben folgten auf *Wooden Nickel*: *The Serpent is Rising* (1973) und *Man of Miracles* (1974). Dann wurde

³³⁹Halbscheffel 2010:355ff.; Wikipedia (engl.): *Styx (band)*, Zugriff: 04. 03. 2025.

die größere Plattenfirma A&M Records auf die Band aufmerksam, und dort erschien 1975 das Album *Equinox*, wonach John Curulewski die Band verließ und von Tommy Shaw abgelöst wurde. Das 1976 erschienene Album *Crystal Ball* blieb hinter den Erwartungen zurück, doch mit dem Album *The Grand Illusion* gelang Styx 1977 der Durchbruch. Es folgten weitere erfolgreiche Alben: *Pieces of Eight* (1978) und *Cornerstones* (1979), mit dem ersten Nr.-1-Hit, der Ballade „Babe“ und einem weiteren Hit, der Folkballade „Boat on the River“.

Es waren die besten Zeiten für Styx, aber es gab auch Meinungsverschiedenheiten über den weiteren Kurs der Band. Keyboarder DeYoung sah die Zukunft der Band im Mainstream mit Synthesizern, während die beiden Gitarristen Shaw und Young einen stärker gitarrenorientierten Rockstil favorisierten – ein klassischer Fall des in vielen Bands auftretenden Problems, dass jeder Musiker sein Instrument stärker in den Vordergrund stellen wollte. 1981 erschien das sehr erfolgreiche Konzeptalbum *Paradise Theater*, das die Geschichte eines Kinos in Chicago zum Thema hat. Wie viele andere Rockbands wurde auch Styx von konservativen Moralwächtern beschuldigt, in einem Song dieses Albums, „Snowblind“ (in dem die Band gegen das in der Unterhaltungsbranche weit verbreitete Kokain Stellung bezog), eine rückwärts aufgenommene satanische Botschaft versteckt zu haben. Wie üblich, war der Vorwurf völlig haltlos, aber er inspirierte Styx zu der Rock-Oper *Kilroy Was Here* (1983), die mit dem Superhit „Mr. Roboto“ eröffnete. Die Geschichte spielt in einer nahen Zukunft, in der auf Betreiben eines Reverend Righteous Rockmusik verboten ist, und handelt von der Befreiung eines inhaftierten Rockmusiker und vom Widerstand gegen das bigotte Regime.

Trotz des Erfolgs von *Kilroy Was Here* und der darauf folgenden Tournee mit aufwendiger Bühnenshow brach die Band 1984 jedoch auseinander. 1990 fand die Gruppe wieder zusammen, wenn auch ohne Shaw, für den Glen Burtnik in die Band eintrat. Die Formation nahm das Album *Edge of the Century* auf, fiel danach aber wieder auseinander, weil ihre Musik in der Blütezeit des Grunge schlicht und einfach aus der Zeit gefallen zu sein schien. Im Jahr 1995 fand die Band wieder zusammen,

diesmal wieder mit Tommy Shaw an einer der beiden Gitarren. Der durch übermäßigen Alkoholkonsum leberkranke John Panozzo konnte aber nicht mehr seinen Verpflichtungen als Drummer nachkommen, wurde durch den Session-Schlagzeuger Tood Sucherman ersetzt und starb im folgenden Jahr, womit Sucherman zum regulären Bandmitglied aufrückte. Unter dem Motto „Return to Paradise“ ging die Band erfolgreich auf Tournee; *Return to Paradise* war auch der Titel des dabei entstandenen, 1997 veröffentlichten Live-Doppelalbums.

Zwei Jahre später erschien das Studioalbum *Brave New World*, das jedoch ein ziemlicher Misserfolg war. Die Spannungen zwischen DeYoung und den beiden Gitarristen kamen offen zum Ausbruch, und DeYoung verließ die Band. Währenddessen laborierte Chuck Panozzo an einer AIDS-Infektion, und Glen Burtnik kehrte in die Band zurück, um seinen Platz einzunehmen. Es folgten die Alben *Cyclorama* (2003) und *Big Bang Theory* (2005), letzteres aus Coverversionen bestehend. Die Band spielte weitere Tourneen, zum Teil zusammen mit Bands wie Kansas oder Foreigner. 2010 und 2011 erschienen die Compilations *Regeneration: Volume 1* und *Regeneration: Volume 2*. Im Jahr 2017 erschien das Album *The Mission*, 2021 *Crash of the Crown*; für 2025 ist ein neues Album, *Circling From Above*, angekündigt.

Symphony X

Die 1994 in Middletown, New Jersey gegründete Band *Symphony X* zählt neben Dream Theater und Fates Warning zu den wichtigsten US-amerikanischen Progressive-Metal-Bands³⁴⁰.

Anfang 1994 spielten Michael Romeo (Gitarre) und Michael Pinella (Keyboards) ein Demo mit dem Titel *The Dark Chapter* ein, das vor allem in Japan Aufsehen erregte. Sie gründeten darauf hin mit dem Sänger Rod Tyler, dem Bassisten Thomas Miller und dem Schlagzeuger Jason Rullo die Band Symphony X, deren selbstbetitelttes Debütalbum noch im

340Halbscheffel 2010:362ff.; Wikipedia (engl.): Symphony X, Zugriff: 04. 03. 2025.

Jahr 1994 zunächst in Japan erschien; 1996 folgte eine Veröffentlichung dieses Album bei InsideOut Music in Europa. 1995 verließ der Sänger Rod Tyler die Band und wurde durch Russell Allen ersetzt, der mit seiner Stimme bis heute den Sound der Band mitprägen sollte. Es folgte die Veröffentlichung des zweiten Albums *The Damnation Game*, ebenfalls zuerst in Japan und später auf dem internationalen Markt.

Der eigentliche Durchbruch gelang der Band 1996 (Japan) bzw. 1997 (international) mit dem Album *The Divine Wings of Tragedy*, das mit zahlreichen Klassikanleihen von sich reden machte. Ende 1997 zog sich Schlagzeuger Jason Rullo aus persönlichen Gründen aus der Band zurück; für ihn sprang Thomas Walling ein, mit dem die Band das Folgealbum *Twilight in Olympus* (1998) einspielte. Ende 1998 kehrte Rullo zurück, aber ein Jahr später nahm Bassist Thomas Miller seinen Hut; er wurde zunächst durch Andy DeLuca, dann durch Michael LePond ersetzt. Damit hatte die Band die Zusammensetzung erreicht, die bis heute Bestand hat.

Es folgten drei Konzeptalben, denen literarische Vorlagen zugrundeliegen: *V: The New Mythology Suite* (2000) basiert auf der Atlantis-Geschichte von Platon; *The Odyssey* (2002) auf der *Odysee* von Homer; *Paradise Lost* (2005) auf der gleichnamigen literarischen Vorlage von John Milton. Auch das 2011 erschienene Album *Iconoclast* ist ein Konzeptalbum, das die zunehmende Macht der Maschinen zum Thema hat. Im November 2013 fiel Schlagzeuger Jason Rullo mit Herzproblemen aus, erholte sich jedoch wieder und blieb der Band erhalten. 2015 veröffentlichte die Band das Album *Underworld*. Danach trat eine Schaffenspause der Band ein; die Bandmitglieder widmeten sich diversen Solo- und sonstigen Nebenprojekten. Ein neues Album soll aber in Arbeit sein.

Transatlantic

Transatlantic ist eine multinationale Progressive-Rock-Supergroup³⁴¹;

341Halbscheffel 2010:383f.; Wikipedia (engl.): Transatlantic (band), Zugriff: 03. 01.

der Name deutet darauf hin, dass der Band zwei amerikanische und zwei europäische Musiker angehören. Transatlantic ist ein gutes Beispiel dafür, dass man heutzutage Progressive Rock, auch von hoher Qualität, machen kann, ohne wirklich musikalisches Neuland zu erschließen – es findet sich nur wenig, was nicht schon bei klassischen Progressive-Rock-Bands wie Yes zu finden ist, abgesehen von moderneren Gitarren- und Keyboardsounds. Die Musik von Gruppen wie Transatlantic verdeutlicht, dass zwischen dem *Genre* „Progressive Rock“ und *im Wortsinne* progressiver Musik ein Unterschied besteht, und wird daher oft als Retro-Prog bezeichnet.

Die Band Transatlantic entstand 1999, als Neal Morse (Gesang, Keyboards; Spock's Beard/USA), Mike Portnoy (Schlagzeug; Dream Theater/USA) und Pete Dinklage (Bass; Marillion/Großbritannien) beschlossen, eine Supergroup zu gründen. Für die Gitarre war zunächst Jim Matheos (Fates Warning/USA) vorgesehen, der jedoch keine Zeit für ein solches Projekt übrig hatte, und so kam Roine Stolt (Gesang, Gitarre; Flower Kings/Schweden) in die Band. Bei Konzerten wurde die Band ferner von Daniel Gildenlöw (Gesang, Gitarre; Pain of Salvation/Schweden) unterstützt, der aber 2014 aus gesundheitlichen Gründen ausschied und durch Ted Leonard (Spock's Beard/USA) ersetzt wurde.

Die Band nahm 2000 ihr Debütalbum *SMPTe* auf – der Titel basiert einerseits auf den Anfangsbuchstaben der Nachnamen der Bandmitglieder, spielt andererseits auf den SMPTE-Timecode an, der bei professionellen Film-, Video- und Tonaufnahmen verwendet wird. Im darauf folgenden Jahr ging die Band auf Tournee, wobei das Livealbum *Live in America* (2001) aufgenommen wurde. Es folgte das zweite Studioalbum *Bridge Across Forever* (2002) und eine weitere Tournee, aus der das Livealbum *Live in Europe* (2003) hervor ging. Als dieses Album, auch als DVD, erschien, war Transatlantic aber nicht mehr aktiv. Der Grund war ein religiöses Erweckungserlebnis von Neal Morse, das ihn veranlasste, sich auf christliche Musik zu konzentrieren, weshalb er auch seine Band Spock's Beard verließ. Morse spielte jedoch auch Transatlantic-Songs auf seinen

2023.

Solokonzerten, und wurde dabei bisweilen auch von Mike Portnoy unterstützt.

Am 18. April 2009 wurde offiziell verkündet, dass die Gruppe sich wieder zusammengefunden habe. In den folgenden Monaten entstand das Konzeptalbum *The Whirlwind*, das im Oktober 2009 in die Läden kam. Auch diesem Album folgte eine Tournee, die auf dem Live-Album *Whirld Tour 2009* (erschienen 2010) dokumentiert ist. Wie bei den Tourneen von 2000/01 und 2002/03 war Daniel Gildenlöw mit von der Partie.

Im Februar 2013 spielten die Neal Morse Band und die Flower Kings eine gemeinsame Europatournee, bei der auch Musik von Transatlantic zur Aufführung gelangte. Am 10 März 2013 kündigte Pete Trevas ein neues Transatlantic-Album an, das im Januar 2014 unter dem Titel *Kaleidoscope* erschien. Es handelt sich um ein Doppelalbum, bestehend aus einer CD mit zwei langen und drei kürzeren Stücken und einer CD mit Coverversionen. Bei der folgenden Tournee wurde der schwer erkrankte Daniel Gildenlöw durch Ted Leonard ersetzt.

2021 erschien das fünfte Studioalbum *The Absolute Universe* in zwei Fassungen: einer längeren (*Forevermore*, 90 Minuten auf zwei CDs) und einer kürzeren (*The Breath of Life*, 64 Minuten auf einer CD), ferner einer limitierten Luxusausgabe mit beiden Fassungen. Die kürzere Fassung ist dabei kein Zusammenschnitt der längeren, sondern enthält von der längeren Version abweichende Fassungen der einzelnen Stücke.

Unitopia / United Progressive Fraternity

Unitopia ist eine australische Progressive-Rock-Band, deren Musik auf klassischem Progressive Rock basiert, aber auch Einflüsse aus Weltmusik und anderen Genres aufweist, und im Wesentlichen dem Retro-Prog zugeordnet werden kann³⁴².

³⁴²Wikipedia (engl.): Unitopia; Zugriff: 03. 01. 2023. Der Artikel enthält zahlreiche Unklarheiten, Widersprüche und Auslassungen; u.a. werden Musiker unterschiedlichen Instrumenten zugeordnet, oder es ist vom Ausscheiden eines

Mitte der 90er Jahre brachte ein gemeinsamer Freund die Musiker Mark Truack (Gesang) und Sean Timms (Keyboards u.a.) aus Adelaide zusammen. Da ihre Musikgeschmäcker sehr ähnlich waren, beschlossen sie eine gemeinsame Band zu gründen – Unitopia war geboren. Zunächst waren nur Truack und Timms feste Bandmitglieder, die auf verschiedene Musiker zurückgriffen, um ihre Musik zu realisieren. So dauerte es bis 2005, dass das erste Album, *More Than A Dream*, erschien.

Truack und Timms versuchten nun eine feste Band mit den Musikern Matt Willams (Gitarre, Gesang), Shireen Khemlani (Bass), Mike Stewart (Saxophon), Monty Ruggiero (Schlagzeug) und Tim Irrgang (Percussion) zu formieren. In dieser Formation erarbeitete die Band das zweite Album *The Garden*, das am 18. November 2008 von InsideOut Music international als Doppel-CD veröffentlicht wurde. Stabilität wollte aber nicht einkehren, es kam zu verschiedenen Umbesetzungen. 2010 erschien das dritte Album *Artificial*. 2012 folgte ein Album mit Coverversionen mit dem Titel *Covered Mirror Vol. 1: Smooth As Silk*; kurz danach fiel die Band wegen Meinungsverschiedenheiten zwischen Truack und Timms, den einzigen festen Bandmitgliedern, auseinander. Mark Truack startete daraufhin mit dem Violinisten Steve Unruh das Green-Prog-Projekt *United Progressive Fraternity*. Dieses legte 2019 das Album *Planetary Overload Part I: Loss* vor; das Folgealbum *Planetary Overload Part II: Hope* erschien nach langer Verzögerung im September 2023. Inzwischen haben sich Truack und Timms wieder zusammengetan und ein neues Unitopia-Album, *7 Chambers* (2022), eingespielt.

Vanden Plas

Vanden Plas aus Kaiserslautern ist eine der bedeutendsten deutschen Progressive-Metal-Bands, an der sich die Entwicklung zum Epic Prog erkennen lässt³⁴³. Die Band wurde 1986 von Andy Kuntz (Gesang) und den

Musikers die Rede, von dem zuvor nicht erwähnt wurde, dass er jemals der Band angehörte! Hier muss dringend jemand Ordnung schaffen, der Bescheid weiß.
343 Wikipedia (dt.): Vanden Plas (Band), Zugriff: 04. 03. 2025;
<https://www.vandenplas.de/>, Zugriff: 04. 03. 2025.

Brüdern Stephan (Gitarre) und Andreas Lill (Schlagzeug) unter dem Namen *Exodus* gegründet, der aber schon vergeben war und daher in Vanden Plas (nach einer ehemaligen englischen Automarke, die ihrerseits auf eine belgische Kutschwagen-Manufaktur zurückging) geändert wurde. Komplettiert wurde die Band durch Markus Ziegler (Gitarre), Holger Münz (Bass) und Ulrich Knapp (Keyboards); diese Musiker verließen die Band jedoch einige Jahre später und wurden durch Günter Werno (Keyboards) und Torsten Reichert (Bass) ersetzt, eine Besetzung, die sich als langjährig stabil erweisen sollte.

Nach diversen Gigs in Clubs in Kaiserslautern und einigen Demos erschien 1994 das erste Album der Band, *Colour Temple*, das in Frankreich mehr Erfolg hatte als in Deutschland. Dasselbe gilt für die 1996 veröffentlichte EP *AcCult*, die Akustikversionen eigener Stücke und Coverversionen beinhaltete. Im darauf folgenden Jahr erschien das Album *The God Thing* auf dem Label InsideOut Music, das der Band den Durchbruch brachte; Vanden Plas spielten daraufhin im Vorprogramm von Dream Theater. 1999 erschien das dritte Album, *Far off Grace*, und bei einem Konzert im Elysée Montmartre in Paris im Jahr 2000 wurde das Livealbum *Spirit of Live* aufgenommen.

2002 nahm die Band das Album *Beyond Daylight* auf. Das folgende Jahr meinte es nicht gut mit Andy Kuntz, der seit 1993 als Musicalsänger ein zweites Standbein hat: Sein Vater, ein Onkel und zwei gute Freunde verstarben innerhalb weniger Monate. Mit Unterstützung von Andreas Lill und zwei weiteren befreundeten Musikern verarbeitete Kuntz seine Erfahrungen in dem Soloalbum *Abydos*, das im Februar 2006 als Rock-Musical am Pfalztheater in Kaiserslautern aufgeführt wurde. Die Lill-Brüder und Andreas Werno nutzten die Bandpause zur Mitarbeit am *Consortium Project* des Elegy-Sängers Ian Perry.

Im Jahr 2006 waren Vanden Plas wieder da, und zwar mit dem Konzeptalbum *Christ O*, das auf dem Roman *Der Graf von Monte Christo* von Alexandre Dumas basiert. Das Album erschien am 30. März 2006 und feierte am 11. April 2008 als Musical am Staatstheater am Gärtnerplatz in München Premiere. 2010 folgte das Album *The Seraphic Clockwork*,

ein Konzeptalbum mit Fantasy-Thematik (das namengebende „Seraphische Uhrwerk“ ist ein magisches Artefakt, das Zeitreisen ermöglicht).

Danach trat der erfolgreiche Fantasy-Autor Wolfgang Hohlbein an die Band heran; aus der Zusammenarbeit ging eine Rock-Oper nach dem Romanzyklus *Die Chronik der Unsterblichen – Blutnacht* hervor, die am 21. Januar 2012 am Pfalztheater in Kaiserslautern ihre Weltpremiere feierte. Diese Rock-Oper wurde auch in zwei Alben umgesetzt: *Chronicles of the Immortals: Netherworld (Path One)* (2014) und ... *(Path Two)* (2015). Nach einem Livealbum (*The Seraphic Live Works*, 2017) und einem 11-CD-Boxset (*The Epic Works 1991-2015*) erschienen 2019 und 2020 wiederum zwei zusammengehörige Konzeptalben mit Dark-Fantasy-Thematik: *The Ghost Experiment – Awakening* und *The Ghost Experiment – Illumination*. Nach der Corona-Pause erschien 2022 die Live-DVD *Live & Immortal*. 2023 verabschiedete sich Keyboarder Günter Werner von der Gruppe; seinen Platz nahm Alessandro del Vecchio ein, und 2024 erschien ein neues Album, *The Empyrean Equation of the Long Lost Things*.

Van der Graaf Generator

Progressive Rock ist sehr vielgestaltig. Schon in der klassischen Ära war die Bandbreite groß. Das wird deutlich, wenn man beispielsweise die sonnigen Gemüter von Yes (siehe unten) mit *Van der Graaf Generator* vergleicht. Denn von den Progressive-Rock-Bands der klassischen Periode waren Van der Graaf Generator wohl die dunkelste und schwermütigste, die stark von der Persönlichkeit ihres Frontmanns Peter Hammill, seinem eigenartigen Gesang und seinen existentialistischen Texten geprägt war und (wieder) ist. Ein Vergleich ist wohl allenfalls noch mit King Crimson bzw. Robert Fripp, mit dem Hammill bisweilen zusammenarbeitete, möglich.

Die Band, benannt nach einem Gerät zur Erzeugung von Gleichstrom, wurde 1967 von Peter Hammill (Gesang, Gitarre, Keyboards) und Chris

Judge Smith (Schlagzeug) im rußgeschwärzten Manchester gegründet³⁴⁴. Letzterer war zuvor in San Francisco gewesen und hatte die dortige Musikszene kennen gelernt, und wollte Ähnliches auch in England versuchen. Von ihm stammt auch der Bandname. Als drittes Mitglied trat der Hammond-Organist Nick Pearne in die Band ein. Im Mai 1968 bot Mercury Records dem Trio einen Plattenvertrag an. Die Bandmitglieder standen jetzt vor der Wahl, ins Profilager zu wechseln oder ihre Studiengänge an der Universität Manchester fortzusetzen. Pearne entschied sich für das Studium, verließ deshalb die Band und wurde durch Hugh Banton abgelöst. Die drei Musiker gingen nach London, wo Tony Stratton-Smith ihr Manager wurde und der Bassist Keith Ellis als viertes Mitglied hinzu kam, während Chris Judge Smith von Guy Evans abgelöst wurde. Der Plattenvertrag mit Mercury Records kam jedoch nicht zustande; dazu kam weiteres Pech: im Januar 1969 wurde der Kleinbus der Band mit samt dem darin befindlichen Equipment gestohlen. Am 10. Mai löste die Band sich auf.

Hammill machte aber weiter – und engagierte seine ehemaligen Bandkollegen als Session-Musiker, und nahm das Album *The Aerosol Grey Machine* auf, das im September 1969 unter dem Namen der „aufgelösten“ Band auf Mercury erschien, die im Gegenzug die Band aus ihrem Plattenvertrag entließ. Die Band wurde alsbald offiziell wieder gegründet. Das Album war jedoch kein Erfolg, und es kam zu weiteren Umbesetzungen. Keith Ellis verließ die Band, für ihn trat Nic Potter die Stelle am Bass an; des weiteren kam der Saxophonist und Flötist David Jackson hinzu.

Die Band begann, mit neuartigen Klängen zu experimentieren. Hugh Banton erweiterte seine Farfisa-Orgel um diverse Effektgeräte, David Jackson begann, auf zwei Saxophonen gleichzeitig zu spielen, und Peter Hammill entwickelte seine Gesangstechnik weiter. Als ihr Manager Tony Stratton-Smith die Plattenfirma Charisma Records gründete, war Van der Graaf Generator die erste Band, die dort unter Vertrag genom-

344Halbscheffel 2010:391f.; Rehe 2014:258ff; Wikipedia (engl.): Van der Graaf Generator, Zugriff: 05. 01. 2023.

men wurde. Im Dezember 1969 nahm die Band ihr zweites Album auf, das im Februar 1970 unter dem Titel *The Least We Can Do Is Wave to Each Other* erschien und der Band den Durchbruch brachte. Es gilt bis heute als Klassiker.

Allerdings meinte Potter, nicht zum experimentellen Sound der Band zu passen, und verließ die Band während der Aufnahmen zum Folgealbum *H to He, Who Am the Only One*, das am 20. Dezember erschien, und auf dem Robert Fripp als Gastmusiker zu hören ist. Stattdessen wurde die Basslinie fortan von Banton auf der Pedalklavatur seiner Orgel gespielt. Damit war die „klassische“ Besetzung erreicht. Auch *H to He...* wurde zu einem Erfolg und gilt heute als Klassiker. 1971 folgte das Album *Pawn Hearts* mit dem langen Stück „A Plague of Lighthouse Keepers“, das die ganze B-Seite der LP ausfüllt. Die A-Seite besteht aus zwei Stücken: „Lemmings“ und „Man-Erg“. Das Album war zunächst als Doppelalbum geplant gewesen, doch die Plattenfirma war damit nicht einverstanden. Es war ein großer Erfolg in Italien, wo Van der Graaf Generator 1972 und 1973 drei Tourneen unternahmen. Die Band wurde aber von Charisma Records unzureichend unterstützt, geriet in finanzielle Schwierigkeiten und löste sich einvernehmlich auf.

Hammill nahm daraufhin einige Soloalben auf, an denen auch einige ehemalige Bandkollegen beteiligt waren, und im Februar 1975 fanden die vier Musiker wieder zusammen. In nur 12 Monaten entstanden drei neue Alben: *Godbluff* (Oktober 1975), *Still Life* (April 1976) und *World Record* (Oktober 1976). Im Dezember 1976 stieg Hugh Banton aus, und Nic Potter kehrte in die Band zurück; hinzu kam der Violinist Graham Smith. Auch David Jackson stieg aus, so dass sich der Sound der Band, die jetzt nur noch *Van der Graaf* (ohne *Generator*) hieß, stark veränderte. Es entstand ein weiteres Album *The Quiet Zone/The Pleasure Dome* (1977) – es sollte das vorerst letzte sein, denn schon vor Veröffentlichung des Live-Doppelalbums *Vital* im Juli 1978 löste die Band sich auf.

Aber die Musiker blieben Freunde, und spielten auf diversen Soloalben Peter Hammills mit. 1982 erschien eine Sammlung von Outtakes und Probenmitschnitten unter dem Titel *Time Vaults*. 1996 spielten die Mit-

glieder von Van der Graaf Generator bei einem Konzert von Hammill und Evans in der Londoner Union Chapel gemeinsam das Stück „Lemmings“; ein Mitschnitt dieses Konzerts erschien im Folgejahr als *The Union Chapel Concert*. 2003 kam es zu einem weiteren gemeinsamen Auftritt in der Londoner Queen Elizabeth Hall.

Diese Kooperationen brachten die Musiker auf die Idee, die Band dauerhaft wiederzubeleben. 2004 begannen Hammill, Banton, Jackson und Evans an einem neuen Album zu arbeiten. Das Ergebnis war die 2005 erschienene Doppel-CD *Present*, wieder mit dem ursprünglichen längeren Bandnamen. Danach schied Jackson aus der Band aus, die als Trio weitermachte. 2008 erschien das Album *Trisector*, 2011 *A Grounding in Numbers*, im folgenden Jahr das Album *ALT*, das *Outtakes* und *Jamsessions* beinhaltet. Im September 2016 folgte das vorerst letzte Album, *Do Not Disturb*. Bis heute gibt die Band internationale Konzerte.

Yes

Yes sind – was ihre Werke in den frühen 70er Jahren betrifft – wohl diejenige Band, die die Essenz des Progressive Rock am reinsten repräsentiert (sofern bei einem Genre, das letztendlich eine Mischung von vielen verschiedenen Musikrichtungen ist, von „Reinheit“ überhaupt die Rede sein kann). Bei Alben wie *Close to the Edge* hat man den Eindruck, als hätte man es eher mit Elben aus Mitteleuropa oder ähnlichem zu tun, als mit gewöhnlichen Menschen. So schön und eindrucksvoll ist ihre Musik, dass sie nicht von dieser Welt zu kommen scheint. Es gibt in der ganzen Geschichte der Rockmusik nur wenig, das sich mit den großen Meisterwerken von *Yes* vergleichen lässt. Die Musik von Alben wie *Close to the Edge* und *Tales from Topographic Oceans* ist vielleicht die komplexeste und tiefgründigste Rockmusik, die je aufgenommen wurde, und übertrifft selbst vieles von dem, was in der Zeit an „E-Musik“ geschaffen wurde. Die Musik atmet den visionären Geist des klassischen Progressive Rock in seiner klarsten Form. Ähnliches gilt für die größtenteils von Jon Anderson verfassten Texte, denen oft der Vorwurf gemacht wird, sie seien letztendlich bedeutungslos. Diese Kritiker haben aber vielleicht

einfach nicht tief genug gegraben. Tatsächlich sind, wie Bill Martin in seinem Buch *Music of Yes*³⁴⁵ dargelegt hat, auch die Texte tiefgründig und von Andersons ganzheitlicher Philosophie durchdrungen. Schon in frühen Stücken wie „Survival“ (*Yes*, 1969)³⁴⁶ und „Then“ (*Time and a Word*, 1970)³⁴⁷ finden sich Beispiele der „grünen Sprache“, mit der Anderson seine Vision von einer harmonischeren Welt zum Ausdruck bringt. Diese „grüne Sprache“, die in der typisch englischen Verbindung von Romantik und sozial progressivem Denken wurzelt, durchzieht auch die großen Klassiker, die die Band in den folgenden Jahren schuf.

Leider war damit Ende der 70er Jahre Schluss. Die Yes der 80er Jahre und danach lassen ihre glorreiche Vergangenheit nur noch hin und wieder mal durchschimmern. Wie so manche große Band durchliefen Yes zahlreiche Besetzungswechsel; allein der Bassist Chris Squire war – bis zu seinem verfrühten Tod 2015 – auf allen bis auf einem Album (das aber nicht offiziell unter Yes lief: gemeint ist das 1989 veröffentlichte Album *Anderson Bruford Wakeman Howe*) dabei.

Gegründet wurde die Band mit dem affirmativsten Namen, den die englische Sprache hergibt, 1968. Die Gründungsmitglieder von Yes sind unterschiedlicher sozialer Herkunft³⁴⁸. Sänger Jon Anderson stammt, was im Progressive Rock eher die Ausnahme ist, aus der Arbeiterklasse und wurde in Accrington, Lancashire, groß, und hatte unter anderem als Milchmann und Lkw-Fahrer gejobbt und sich später als Popsänger unter dem Künstlernamen „Hans Christian“ versucht. Bassist Chris Squire hingegen stammte aus gutbürgerlichem Haus und hatte die prestigeträchtige Haberdashers' Aske's Boys School besucht. Auch Schlagzeuger Bill Bruford stammt „aus gutem Hause“ und hat in Tonbridge die Schulbank gedrückt. Dazu kamen der Gitarrist Peter Banks und der Hammond-Organist Tony Kaye.

Wie viele Bands in der Geschichte des Progressive Rock brauchten Yes

345Martin 1996:*passim*.

346Martin 1996:17.

347Martin 1996:27.

348Stump 1997:47; Martin 1996:1.

eine gewisse Zeit, um ihren klassischen Stil voll zu entwickeln. Auf dem 1969 erschienenen, schlicht *Yes* betitelten Debütalbum zeichnet sich aber bereits vage der zukünftige Stil ab³⁴⁹. Man kann hier noch nicht von klassischem Progressive Rock sprechen, aber von Proto-Prog allemal. Das Album hat etwas von einem Rohdiamanten, dessen ganze Schönheit sich noch nicht offenbart, weil der Schliff fehlt, aber schon zu erahnen ist. Ähnliches gilt für das folgende Album *Time And A Word* (1970), auf dem die Band ihren Sound mit Orchestermusikern erweiterte.

Nach *Time And A Word* nahm Gitarrist Peter Banks seinen Hut und wurde durch den unvergleichlichen Steve Howe abgelöst. Mit dem folgenden Album, *The Yes Album* (1971), hatte die Band ihren Stil im Wesentlichen gefunden; der Diamant begann zu strahlen³⁵⁰. Doch die nächste Umbesetzung folgte auf den Fuß, diesmal bei den Keyboards: Rick Wakeman nahm den Platz von Tony Kaye ein – und brachte eine gewaltige Keyboardburg mit Mellotron, Minimoog und allem Drum und Dran in die Band ein, wo Kaye eine Hammondorgel genügt hatte. Damit war die Band endgültig aufgestellt, ganz große Brötchen zu backen. Die Besetzung Anderson-Howe-Squire-Wakeman-Bruford legte 1972 zwei Alben vor: zunächst *Fragile*, erstmals mit einem Cover von Roger Dean, und dann *Close to the Edge*. Wow! *Close to the Edge* ist nicht nur das wohl beste Album von Yes, sondern das vielleicht beste Progressive-Rock-Album überhaupt. Mehr noch: Es gehört vielleicht zu der besten Musik, die in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts überhaupt geschaffen wurde. Allein das Titelstück in angenäherter Sonatenhauptsatzform, das die ganze erste Seite des Albums ausfüllt! Aber auch die beiden Tracks der B-Seite, „And You And I“ und „Siberian Khatru“, sind Meisterwerke. An diesem Album stimmt einfach alles.

Was konnte da noch kommen? Es kam ein ganz dickes Ding, mit einem neuen Schlagzeuger namens Alan White (nicht zu verwechseln mit seinem – jüngeren – gleichnamigen Kollegen bei Oasis): das Doppelalbum *Tales From Topographic Oceans* (1973). Dieses Mammutwerk – so etwas

349Martin 1996:10.

350Martin 1996:61ff.

wie eine viersätzliche Rock-Sinfonie – mag nicht ganz so glanzvoll sein wie sein Vorgänger, aber es ist schon beeindruckend, zu was sich die Band von einer Fußnote(!) in dem Buch *Autobiography of a Yogi* von Paramahansa Yogananda inspirieren ließ³⁵¹. Was sollte folgen? Ein noch größeres Opus – sechs Sätze auf drei LPs? Nein, es wurde eine LP von ähnlichem Zuschnitt wie *Close to the Edge: Relayer* (1974). Und wieder sah man ein neues Gesicht in der Band: Wakeman war des esoterischen Brimboriums von *Tales* überdrüssig und räumte seinen Posten für Patrick Moraz, um aber nach *Relayer* in die Band zurückzukehren. *Relayer* fiel vom Sound her erheblich eckiger und kantiger aus als seine Vorgänger. Gleichen Ranges mit *Close to the Edge* ist es nicht, aber immer noch ein rundum gelungenes Meisterwerk. Yes hatten der Versuchung widerstanden, den Weg des Mehr statt des Besser zu gehen.

Danach ging es aber bergab. *Going For The One* (1977), in der gleichen Besetzung wie *Tales*, war noch gut, aber nicht mehr so recht mit den großen Klassikern zu vergleichen. Eigentlich hatte nur das lange Stück „Awaken“ noch das Etikett „Progressive Rock“ verdient. *Tormato* (1978) fiel schon deutlich ab, und dann nahmen Anderson und Wakeman den Hut. Es kam zur Fusion mit dem Synthi-Pop-Duo The Buggles (Trevor Horn, Geoff Downes) und dem Album *Drama* von 1980, das mit Progressive Rock nicht mehr viel zu tun hatte. Dann flog die Band auseinander.

Der Rest ist nur noch ein blasser Abglanz der alten Pracht. 1983 waren Yes mit dem Album *90125* wieder da: Neben Anderson, Squire und White war der gute alte Tony Kaye wieder mit von der Partie, und Trevor Rabin übernahm die Gitarre. Dabei sollte daraus zuerst gar keine Neuauflage von Yes werden. Rabin, Squire und White hatten eine neue Band namens „Cinema“ geplant; erst als Kaye und Anderson hinzugekommen waren, kam den Musikern die Idee, das Ganze unter „Yes“ firmieren zu lassen³⁵². Es war gewissermaßen ein äußeres Anzeichen der

351Diese Fußnote erläutert die vier Gattungen der altindischen religiösen Literatur; diese Vierheit spiegelt sich in den vier Sätzen von *Tales*.

352Martin 1996:216.

Tatsache, dass das neue Album nur noch am Rande mit den klassischen Yes zu tun hatte, dass es in einem Cover steckte, das graphisch nicht weiter von den Werken Roger Deans hätte entfernt sein können, und der Titel war nichts anderes als die Katalognummer, unter der das Album bei Atlantic Records gelistet war.

In der gleichen Besetzung folgte 1987 das Album *Big Generator*. Anderson stieg danach wieder aus und machte einen Neuanfangsversuch. Er bekam Bruford, Wakeman und Howe in sein Boot, musste aber auf Squire und den Namen Yes verzichten. So erschien das Album *Anderson Bruford Wakeman Howe* (1989) unter den Nachnamen der beteiligten Musiker. (Auf einen neuen Bandnamen verzichtete man bewusst, denn damit wäre es ja quasi amtlich nicht mehr Yes gewesen, was es hatte sein sollen.)³⁵³ Es folgte der Versuch, die beiden Formationen zu vereinigen, das Ergebnis war das von acht Musikern eingespielte Album *Union* (1991). Es funktionierte nicht besonders gut. Das nächste Album, *Talk* (1994), wurde in der Besetzung von *90125* und *Big Generator* eingespielt. 1996 kam dann die *Tales*-Besetzung wieder zusammen und brachte die beiden Doppelalben *Keys To Ascension* und *Keys To Ascension 2* hervor, die sich aus Live-Aufnahmen von Klassikern und Studioaufnahmen neuen Materials zusammensetzen. Es folgten mit verschiedenen Besetzungen die Alben *Open Your Eyes* (1997), *The Ladder* (1999) und *Magnification* (2001). Dann folgte eine lange Pause, während der Anderson aus gesundheitlichen Gründen die Band verließ, und 2011 das Album *Fly From Here* sowie 2014 *Heaven & Earth*. 2021 veröffentlichte die Band das Album *The Quest* und 2023 *Mirror to the Sky*. Mit den Großtaten der 70er Jahre haben diese Alben freilich nicht mehr viel zu tun; darüber können auch die hübschen Roger-Dean-Cover nicht hinwegtäuschen.

353Martin 1996:226.

Dank

Ich bedanke mich bei allen, die mir geholfen haben, dieses Buch zu schreiben. Das sind zunächst die Autoren der hier verwendeten Literatur, die Universitätsbibliothek Braunschweig und der Gemeinsame Bibliotheksverbund (GBV), die mir die Literatur per Fernleihe zugänglich gemacht haben. Ich danke der Redaktion der Zeitschrift *Eclipsed* für die gute Berichterstattung über aktuelle Geschehnisse und historische Momente im Progressive Rock.

Ich danke den Teilnehmern des (leider nicht mehr bestehenden) *Eclipsed*-Forums, insbesondere Georg Hesse, für lebhaftes, konstruktives, teilweise auch kontroverse Diskussionen zu verschiedenen Fragestellungen, die den Progressive Rock betreffen und Eingang in dieses Buch gefunden haben. Ferner danke ich meinen Testlesern für ihr Feedback, insbesondere Thomas Kaemmerer, der mir mit sehr detaillierten Verbesserungsvorschlägen, Korrekturen und Anregungen sehr geholfen hat.

Ich danke auch meinen Freunden, insbesondere Arne Baltin, für positive Impulse in meinem Leben.

Bildnachweis

Umschlagillustration: Eigene Arbeit, basierend auf einer Aufnahme des galaktischen Nebels IC 1396A vom Astronomen Chuck Ayoub (Quelle: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/11/Elephant_Trunk.png) und einem Foto der Gitarre von Thomas Kaemmerer.

Diagramm S. 123: Eigene Arbeit.

Anhang

Literatur

Adams, Douglas (1996): *The Ultimate Hitchhiker's Guide*. New York: Random House.

Adorno, Theodor W. (1972): *Philosophie der Neuen Musik*. Frankfurt am Main: Ullstein.

Agthe, Carsten (2012): Omega. *Eclipsed* 141 (Juni 2012), S. 53.

Anderton, Chris (2010): A many-headed beast. Progressive rock as European meta-genre. *Popular Music. A Yearbook* 29:417-435.

Ankli, Ruedi; Burri, Peter (1985): *Cantautore Republic. Die italienischen Rockpoeten, ihre Geschichte, ihre Lieder mit über 120 Liedern italienisch/deutsch*. Basel: Lenos.

Babyblaue Seiten (o. J.) *Babyblaue Seiten: Die deutschsprachige Prog-Enzyklopädie*. <<http://www.babyblaue-seiten.de/>>.

Balitzki, Jürgen (2001): *Geschichten vom Sachsendreier. Lift – electra – Stern Combo Meißen*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf.

Balzer, Jens (2019): *Das entfesselte Jahrzehnt. Sound und Geist der 70er*. Berlin: Rowohlt.

Bedford, David (1984): Der Einfluß von Rock und Pop auf die Musik der Gegenwart. In: Elisabeth Haselauer, Karl-Josef Müller (Hg.): *Europäische Gegenwartsmusik – Einflüsse und Wandlungen*. Referate und Diskussionen des III. Europäischen Komponisten-Symposiums, S. 53-55. Mainz: Schott.

Berendt, Joachim-Ernst; Huesmann, Günther (2005): *Das Jazzbuch*. Von New Orleans bis ins 21. Jahrhundert. Frankfurt am Main: S. Fischer.

Bernstein, Leonard (1982): *Musik - die offene Frage. Vorlesungen an der Harvard-Universität*. München: W. Goldmann Verlag.

- Bowler, David; Dray, Bryan (1993): *Genesis: Die Biographie*. München: W. Goldmann Verlag.
- Braha, Livius von (1983): *Phänomene der Rockmusik*. Taschenbücher zur Musikwissenschaft 84. Wilhelmshaven: Heinrichshofen.
- Borrink, Mike (2011): Die Geschichte des Progressive Rock Teil 2: Großbritannien 1984-2011. *Eclipsed* 131 (Juni 2011), S. 48-49.
- Borrink, Mike (2011a): Die Geschichte des Progressive Rock Teil 3: Nordamerika und Progmetal. *Eclipsed* 132 (Juli/August 2011), S. 48-52.
- Borrink, Mike (2011b): Die Geschichte des Progressive Rock Teil 6: Deutschland II. *Eclipsed* 136 (Dezember 2011/Januar 2012), S. 50-53.
- Borrink, Mike (2012): Die Geschichte des Progressive Rock Teil 8: Benelux. *Eclipsed* 138 (März 2012), S. 46-49.
- Bound by Metal (o.J.) The Interactive Metal Genres Graph. <<https://www.boundbymetal.com/en/common/metal-genres-graph>>.
- Cann, Richard (1985): An Analysis/Synthesis Tutorial. In Roads/Strawn 1985:114-144.
- Chappell, Jon; Beese, Hans-Joachim (2008): *Rockmusik machen für Dummies*. Weinheim: Wiley-VCH.
- Chowning, John (1985): The Synthesis of Complex Audio Spectra by Means of Frequency Modulation. In Roads/Strawn 1985:6-29.
- Collins, Nick; d'Esquiván, Julio (2007; Hg.): *The Cambridge Companion to Electronic Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cope, Julian (1996): *Krautrock sampler. One Head's Guide to the Grosse Kosmische Musik*. Löhrbach: Werner Pieper's MedienXperimente.
- Cope, Julian (2007): *Japrocksampler. How the post-war Japanese blew their minds on rock'n'roll*. London: Bloomsbury.
- Crauwels, Kwinta (2023): Music Map. The Genealogy and History of Popular Music Genres. <<https://www.musicmap.info/>>

- Custodis, Michael: Symphonic Prog. Orchesterprojekte von The Nice bis Steve Vai. In Lücke/Näumann 2016: 139-152.
- Cutler, Chris (1980): Recommended Records/Rock in Opposition. Kritik der Ware Pop-Musik. In Klaus Humann, Carl-Ludwig Reichert (Hg.): *Rock-Session. Magazin der populären Musik* Band 4. Reinbek: Rowohlt.
- Cutler, Chris (1995): *File under Popular. Texte zur Populären Musik*. Neustadt am Rbge.: Michael Schwinn.
- Dallas, Karl; Denslow, Robin; Laing, Dave; Shelton, Robert (1985): *Folksong. Von den Volksliedern zum Folkrock*. Reinbek: Rowohlt.
- Dean, Roger (1975): *Views*. Lampsfield: Paper Tiger.
- Dean, Roger T. (2009): *The Oxford Handbook of Computer Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Dedekind, Henning (2008): *Krautrock. Underground, LSD und Kosmische Kuriere*. Höfen: Hannibal.
- Dobberstein, Marcel (2007): *Neue Musik - 100 Jahre Irrwege. Eine kritische Bilanz*. Taschenbücher zur Musikwissenschaft 154. Wilhelmshaven: Heinrichshofen bei Noetzel.
- Elflein, Dietmar (2010): *Schwermetallanalysen. Die musikalische Sprache des Heavy Metal*. Bielefeld: Transcript.
- Fabbri, Franco (2016): Independence and other requirements: Rock in Opposition. In: Lücke/Näumann 2016: 153-161.
- Flender, Reinhard; Rauhe, Hermann (1989): *Popmusik. Aspekte ihrer Geschichte, Funktionen, Wirkung und Ästhetik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Frith, Simon (1981): *Jugendkultur und Rockmusik. Soziologie der englischen Musikszene*. Reinbek: Rowohlt.
- Fuchs, Michael (2011): Die Geschichte des Progressive Rock Teil 1: Großbritannien 1972-1974. *Eclipsed* 130 (Mai 2011), S. 42-43.

- Gäsche, Daniel (2008): *Born to be wild. Die 68er und die Musik*. Leiptig: Militzke.
- Gebesmair, Andreas (2008): *Die Fabrikation globaler Vielfalt. Struktur und Logik der transnationalen Popmusikindustrie*. Bielefeld: Transcript.
- Geisler, Jan (2011): Zwischen Glanz und Isolation. Progressive Rock in der DDR. *Eclipsed* 135 (November 2011), S. 57.
- George. Nelson (1990): *Der Tod des Rhythm & Blues*. Wien: Hannibal.
- Gibraltar (o. J.): *Gibraltar Encyclopedia of Progressive Rock*. <<https://web.archive.org/web/20181222022202/http://gepr.net/>>.
- Gibson, William (1988): Chrom brennt. In: William Gibson, *Cyberspace*, S. 209-236. München: Heyne.
- Görne, Thomas (2011): *Tontechnik*. 3. Auflage. München: Hanser.
- Götte, Ulli (2000): *Minimal music: Geschichte, Ästhetik, Umfeld*. Taschenbücher zur Musikwissenschaft 138. Wilhelmshaven: Heinrichshofen bei Noetzel.
- Gürtler, Bernhard (Hg.) (2012): *Pink Floyd in eigenen Worten*. Heidelberg: Palmyra.
- Halbscheffel, Bernward (1980): Living in the Past. Rock-Opern, -Symphonien, -Suiten und -Parodien. In Kneif (Hg.) 1980, S. 40-81.
- Halbscheffel, Bernward (2001): *Rock Barock. Rockmusik und klassisch-romantische Bildungstradition*. Berlin: Halbscheffel.
- Halbscheffel, Bernward (2009): *Lexikon Progressive Rock*. Berlin: Halbscheffel.
- Halbscheffel, Bernward (2012): *Progressive Rock. Die Ernste Musik der Popmusik*. Leipzig: Halbscheffel.
- Halbscheffel, Bernward (2016): „Bach ist der Größte!“ Über die Liebe des Rockmusikers zur Musik des Thomas-Kantors. In: Lücke/Neumann 2016: 69-87.

Harris, John (2007): *Pink Floyd und The Dark Side of the Moon. Die Entstehung eines Meisterwerks*. Höfen: Hannibal.

Heath, Joseph; Potter, Andrew (2005): *Konsumrebellien. Der Mythos der Gegenkultur*. Berlin: Rogner & Bernhard.

Hentschel, Christian; Matzke, Peter (2007): *Als ich fortging ... Das große DDR-Rock-Buch*. Berlin Neues Leben.

Herold, Horst (1999): *Symphonic Jazz – Blues – Rock. Zum Problem der Synthese von Kunst- und Unterhaltungsmusik in symphonischen Werken des 20. Jahrhunderts*. Populäre Musik und Jazz in der Forschung Band 5. Münster: Lit Verlag.

Hinners, Andreas (2005): *Progressive Rock. Musik zwischen Kunstanspruch und Kommerz*. Marburg: Tectum-Verlag.

Hofacker, Ernst (2012): *Von Edison bis Elvis. Wie die Popmusik erfunden wurde*. Stuttgart: Reclam.

Hofacker, Ernst (2016): *1967. Als der Pop unsere Welt für immer veränderte*. Stuttgart: Reclam.

Hofacker, Ernst (2020): *Die 70er. Der Sound eines Jahrzehnts*. Ditzingen: Reclam.

Hoffmann, Bernd Franco (2011): Hymnen, Happenings und himmlische Sphären. Krautrock vs. Prog. *Eclipsed* 135 (November 2011), S. 55.

Holm-Hudson, Kevin (2002; Hg.): *Progressive Rock Reconsidered*. New York: Routledge.

Hopfgärtner, Herbert (2003): *Psychedelic Rock. Drogenkult und Spiritualität in der psychedelischen Rockmusik und ihre musikpädagogische Reflexion*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

Hörmann, Karl; Kaiser, Manfred (1982): *Effekte in der Rock- und Popmusik. Funktion, Klang, Einsatz*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag.

Kaul, Timor (2016): Kraftwerk: Die anderen „Krauts“. In: Lücke/Näumann 2016: 201-225.

- Kemper, Peter; Langhoff, Thomas; Sonnenschein, Ulrich (Hg.) (1999): „alles so schön bunt hier“. *Die Geschichte der Popkultur von den Fünfzigern bis heute*. Stuttgart: Reclam.
- Klimke, Martin (Hg.) (2007): 1968. *Handbuch zur Kultur- und Medien-geschichte der Studentenbewegung*. Stuttgart: Metzler.
- Kohlruß, Thomas (2012): Die Geschichte des Progressive Rock Teil 11: Osteuropa. *Eclipsed* 141 (Juni 2012), S. 50-55.
- König, Sydney (2016): Die Narrative Progressive Rock: Auswirkungen von Begriffsdefinitionen und historischen Narrativen auf die Geschichte des Progressive Rock. In: Lücke/Näumann 2016: 89-100.
- Kneif, Tibor (1977): Ästhetische und nichtästhetische Wertungskriterien in der Rockmusik. In Sandner (Hg.) 1977: 101-112.
- Kneif, Tibor (1977a): Rockmusik und Bildungsmusik. In Sandner (Hg.) 1977: 131-144.
- Kneif, Tibor (1978): *Sachlexikon Rockmusik*. Reinbek: Rowohlt.
- Kneif, Tibor (1979): *Einführung in die Rockmusik*. Taschenbücher zur Musikwissenschaft 51. Wilhelmshaven: Heinrichshofen.
- Kneif, Tibor (Hg.) (1980): *Rock in den 70ern*. Jazzrock, Hardrock, Folk-rock und New Wave. Reinbek: Rowohlt.
- Kneif, Tibor (1982): *Rockmusik. Ein Handbuch zum kritischen Verständnis*. Reinbek: Rowohlt.
- König, Burghard (Hg.) (1983): *Jazzrock. Tendenzen einer modernen Musik*. Reinbek: Rowohlt.
- Kohaupt, Johannes (2015): *Rockmusik. Band 1: Gegenkulturen von Rock'n'Roll bis Punk-Rock*. Hamburg: Tredition.
- Kotzopoulos, Nikolaos (Hg.) (2009): *Krautrock. Cosmic Rock and its legacy*. London: Black Dog.
- Kramarz, Volkmar (1983): *Harmonieanalyse der Rockmusik. Von Folk*

und Blues zu Rock und New Wave. Mainz: Schott.

Kramarz, Volkmar (2016): Progressive Turn. Wie in den 60ern aus simplen Beatsongs anspruchsvolle Kunstwerke wurden. In: Lücke/Näumann 2016: 37-67.

Kühn, Andreas (2013): *Anti-Rock. Avantgarde und Pop im rockfreien Raum.* Berlin: LIT.

Leitner, Olaf (1983): *Rockszenen DDR. Aspekte einer Massenkultur im Sozialismus.* Reinbek: Rowohlt.

Lovisa, Fabian R. (1996): *minimal-music. Entwicklung, Komponisten, Werke.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Lücke, Martin; Näumann, Klaus (2016): *Reflexionen zum Progressive Rock.* München: Allitera.

Lücke, Martin (2016): Crowdfunding im Progressive Rock? Zwischen Initiierung und neuer Chance. In: Lücke/Näumann 2016: 101-114.

Lucky, Jerry (1998): *The Progressive Rock Files.* Burlington, Ontario: Collector's Guide Publishing.

Macan, Edward (1997): *Rocking the Classics. English progressive rock and the counterculture.* Oxford: Oxford University Press,

Macan, Edward (2011): Die Geschichte des Progressive Rock Teil 1: Großbritannien 1969-1971. Übersetzt von Julia Vetter. *Eclipsed* 130 (Mai 2011), S. 38-41.

Martin, Bill (1996): *Music of Yes. Structure and vision in progressive rock.* Chicago: Open Court.

Martin, Bill (1998): *Listening to the future. The time of progressive rock, 1968 - 1978.* Chicago: Open Court.

Mayr, Franz Wilhelm (2000): *Die Subkultur der Hippies. Eine Gegenbewegung zur Moderne.* Linz: Edition pro mente.

Mendivil, Julio (2016): *Tales from a Topographic Land.* Über Rezeption

- von Progressive Rock in Peru. In: Lücke/Näumann 2016: 163-169.
- Miles, Barry (2004): *Hippies*. München: Collection Rolf Heyne.
- Miller, Heike (2011): Die Geschichte des Progressive Rock Teil 4: Skandinavien und Neoprog. *Eclipsed* 133 (September 2011), S. 46-50.
- Minamida, Katsuya (2014): The Development of Japanese Rock: A Bourdieuan Analysis. In: Mitsui 2014: 120-138.
- Mitsui, Toru (Hg.) (2014): *Made in Japan. Studies in Popular Music*. New York: Routledge.
- Moore, Allan F. (2001): *Rock: The Primary Text. Developing a musicology of rock. Second edition*. Aldershot: Ashgate.
- Moore, Allan F. (2016): Shades of memory in post-millennial prog. In: Lücke/Näumann 2016: 115-137.
- Näumann, Klaus (2016): In the court of the progressive rock kings, and entourage. In: Lücke/Näumann 2016: 9-36.
- Näumann, Klaus (2016a): Pesnjary: Eine belarussische Progressive Rock Band (?). In: Lücke/Näumann 2016: 171-200.
- Oliver, Paul (1978): *Die Story des Blues*. Reinbek: Rowohlt.
- Petrik, Ursula (2008): *Die Leiden der Neuen Musik*. Wien: Edition Mono.
- Porr, Wolfram (2018): 25 Years InsideOut Music. Vom Minilabel zum Global Player. Interview mit Thomas Waber. *Eclipsed* 205 (November 2018), S. 48-49.
- Porr, Wolfram (2023): 30 Years InsideOutMusic. Ein Label im Wandel. Interview mit Thomas Waber. *Eclipsed* 256 (Dezember 2023/Januar 2024), S. 66.
- Press, Joy; Reynolds, Simon (2020): *Sex Revolts. Gender, Rock und Rebellion*. Mainz: Ventil.
- Preuß, Jürgen (2016): Beiheft zur CD-Box *electra: Die original Amiga-Alben*.

ProgArchives (o. J.): *ProgArchives. Progressive Rock Ultimate Discography*. <<http://www.progarchives.com/>>.

Rauhut, Michael (2002): *Rock in der DDR*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung.

Reetze, Jan (2020): Times & Sounds. *Germany's Journey from Jazz and Pop to Krautrock and Beyond*. Bremen:Halvmall.

Rehe, Christoph u.a. (Hg.) (2013): *Rock. Das Gesamtwerk der größten Rock-Acts im Check: alle Alben, alle Songs. Teil 1*. Ein eclipsed-Buch. Aschaffenburg: Sisyphus.

Rehe, Christoph u.a. (Hg.) (2014): *Rock. Das Gesamtwerk der größten Rock-Acts im Check: alle Alben, alle Songs. Teil 2*. Ein eclipsed-Buch. Aschaffenburg: Sisyphus.

Renner, Tim (2004): *Kinder, der Tod ist gar nicht so schlimm. Über die Zukunft der Musik- und Medienindustrie*. Frankfurt a. M.: Campus.

Reynolds, Simon (2013): *Retromania. Waru Pop nicht von seiner Vergangenheit lassen kann*. Mainz: Ventil.

Roads, Curtis (1985): A Tutorial on Nonlinear Distortion or Waveshaping Synthesis. In Roads/Strawn 1985:83-94.

Roads, Curtis (1985a): Granular Synthesis of Sound. In Roads/Strawn 1985:145-159.

Roads, Curtis; Strawn, John (Hg.)(1985). *Foundations of Computer Music*. Cambridge (Mass.): The MIT Press.

Ross, Alex (2009): *The Rest is Noise. Das 20. Jahrhundert hören*. München: Piper.

Ruschkowski, André (2019): *Elektronische Klänge und musikalische Entdeckungen*. Stuttgart: Reclam.

Sandner, Wolfgang (Hg.) (1977): *Rockmusik. Aspekte zur Geschichte, Ästhetik, Produktion*. Mainz: Schott.

Sandner, Wolfgang (1977a): Sound und Equipment. In Sandner (Hg.) 1977: 81-99.

Schaffner, Nicholas (2004): *Pink Floyd. Vom Underground zur Rock-Ikone*. Höfen: Hannibal.

Schmidt, Hans-Christian (1977): Per Aspera ad Nirwanam. Oder: Wie progressiv ist die Rockmusik-Ästhetik der 70er Jahre? In: Reinhold Brinkmann (Hg.): *Avantgarde, Jazz, Pop. Tendenzen zwischen Tonalität und Atonalität*, S. 94-106. Mainz: Schott.

Schmitt, Peter (2011): Die Geschichte des Progressive Rock Teil 6: Deutschland I. *Eclipsed* 135 (November 2011), S. 52-56.

Seidel, Wolfgang (2016): *Wir müssen hier raus! Krautrock, Free Beat, Reeducation*. Mainz: Ventil.

Seiler, Sascha (2011): Die Geschichte des Progressive Rock Teil 5: Südamerika. *Eclipsed* 134 (Oktober 2011), S. 50-53.

Seiler, Sascha (2012): Die Geschichte des Progressive Rock Teil 7: Italien. *Eclipsed* 137 (Februar 2012), S. 48-55.

Seiler, Sascha (2012a): Die Geschichte des Progressive Rock Teil 9: Frankreich. *Eclipsed* 139 (April 2012), S. 50-55.

Shimizu, Terumasa (2014): From Covers to Originals. „Rockabilly“ in 1956-1963. In: Mitsui 2014: 103-119.

Sievers, Bernd (2012): Die Geschichte des Progressive Rock Teil 10: Japan. *Eclipsed* 140 (Mai 2012), S. 50-55.

Sievers, Bernd (2012a): Die Geschichte des Progressive Rock Teil 12: Prog aus aller Welt. *Eclipsed* 142 (Juli/August 2012), S. 52-55.

Simonelli, David (2012): *Working Class Heroes. Rock music and British Society in the 1960s and 1970s*. Lanham: Lexington Books.

Stange, Joachim (1989): *Die Bedeutung der elektroakustischen Medien für die Musik im 20. Jahrhundert*. Pfaffenweiler: Centaurus.

Stump, Paul (1998): *The Music's all that matters. A history of progressive rock*. London: Quartet Books.

Taylor, Kenneth John (2019): *Ishkur's Guide to Electronic Music*.
<<http://music.ishkur.com/>>.

Thomas, Wolfgang (2011): Die Geschichte des Progressive Rock Teil 1: Großbritannien 1967-1968. *Eclipsed* 130 (Mai 2011), S. 36-37.

Trenkler, Winfried (1999): Deutsch-Rock – Kräfte aus dem Chaos. Von Amon Düül bis Kraftwerk. In Kemper u.a. 1999: 109-119.

Weigel, David (2018): *Progressive Rock. Pomp, Bombast und tausend Takte*. Höfen: Hannibal.

Wicke, Peter (2011): *Rock und Pop. Von Elvis Presley bis Lady Gaga*. München: C. H. Beck.

Wicke, Peter; Ziegenrucker, Wieland; Ziegenrucker, Kai-Erik (2007): *Handbuch der populären Musik*. Erweiterte Neuauflage. Mainz: Schott.

Wicker, Marcus (2011): Die Geschichte des Progressive Rock Teil 1. *Eclipsed* 130 (Mai 2011), S. 30-35.

Wicker, Marcus (2011a): Die Geschichte des Progressive Rock Teil 1: Großbritannien 1975-1983. *Eclipsed* 130 (Mai 2011), S. 52-53.

Wicker, Marcus (2011b): „Hoffnung von Hoffnungslosigkeit überrannt!“ Interview mit Edward Macan. Übersetzt von Julia Vetter. *Eclipsed* 131 (Juni 2011), S. 55.

Wikipedia (dt., o. J.): *Wikipedia – Die Freie Enzyklopädie*. <<http://de.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Hauptseite>>.

Wikipedia (engl., o. J.): *Wikipedia, the free encyclopedia*.
<http://en.wikipedia.org/wiki/Main_Page>.

Zöller, Christa (2000): *Rockmusik als jugendliche Weltanschauung und Mythologie*. Münster: LIT Verlag.

Zoppo, Donato (2011): *Prog: Una Suite Lunga Mezzo Seculo*. Roma: Ar-

cana Edizioni.

Register

a cappella.....	130
A cappella.....	64
A&R-Manager.....	156
ABBA.....	68
Abrahams, Mick.....	291
Achtundsechziger.....	184
Adamis, Anna.....	310
Adams, Douglas.....	15
Adams, John.....	137
Adorno, Theodor W.....	43, 155, 181
Adult Oriented Rock.....	218
Affektiver Typ.....	183
AFN.....	111
Akkerman, Jan.....	279
Akkordeon.....	74
Alan Parsons Project.....	64, 218
Albers, Eef.....	280
Alder, Ray.....	276
Allen, Colin.....	279
Allen, Daavid.....	204, 209, 337
Allen, Russell.....	345
Almendra.....	218
Alméras, Marc.....	299
Alte Musik.....	129, 283
Alternative Rock.....	142
Amar, Pol.....	298
Amato, Gabriel.....	256
Amiga.....	117, 266, 300
Amon Düül.....	113, 206
Amon Düül II.....	114
Amos, Kyle.....	252
Amos, Tori.....	119
Amplifier.....	120
Anderson, Ian.....	92, 194, 198, 291, 327
Anderson, Jon.....	64, 194, 198, 200, 354
Andersson, Simon.....	313

Ange.....	209, 249, 298
Änglagård.....	235
Anschlagdynamik.....	82
Anthimos, Apostolis.....	336
Anti-Prog.....	46
Anti-Rock.....	46
Antonioni, Michelangelo.....	319
AOR.....	230
Aphrodite's Child.....	217
Aragon.....	230
Arch, John.....	275
Arch/Matheos.....	276
Arduini, Victor.....	275
Area.....	211
Arena.....	237, 251
Aresti, Frank.....	275
Argentinien.....	218
Arkona, Hannes.....	269
Arnold, P. P.....	306
Art Rock.....	22, 39, 183
Art Zoyd.....	209
Arthouse Rock.....	46, 203
Artpop.....	118
Ash Ra Tempel.....	113f., 206
Atlantic Records.....	262
Atomic Rooster.....	270
Atonale Musik.....	133
Atonalität.....	54
Atonalität, freie.....	133
audiophil.....	158
Audiophil.....	240
Außereuropäische Musik.....	139
Äußerung, musikalische.....	31
Aust, Bernd.....	266
Austin, Derek.....	260
Australien.....	204
Auto-Tune.....	65, 244
Avalanche.....	208
Avant-Prog.....	110

Avantgarde.....	42, 118, 133, 185, 206, 212
Avantgarde-Rock.....	39, 110, 130, 133, 136, 202f.
Ayers, Kevin.....	337
Ayreon.....	32, 52, 64, 94, 106, 121, 148, 234, 242, 252, 264
Babbington, Roy.....	338
Babyblaue Seiten.....	13
Bach, J. S.....	271, 307, 327
Bach, Johann Sebastian.....	128, 197
Backline.....	96
Bainbridge, Dave.....	288
Ballard, John.....	339
Balzer, Jens.....	11
Banco del Mutuo Soccorso.....	102, 211, 255
Bandcamp.....	240
Bandlogo.....	149
Bandmanual.....	80, 263, 298
Bandname.....	147
Bandprinzip.....	177
Bandübernahmevertrag.....	153
Bangs, Lester.....	161
Banjo.....	171
Banks, Peter.....	355
Banks, Tony.....	281
Banton, Hugh.....	351
Banyol, Sylvain.....	299
Banzai.....	208
Barbieri, Richard.....	324
Barclay James Harvest.....	218
Bardens, Peter.....	257
Baretta, Nico.....	269
Barock.....	128f.
Barré-Griff.....	68
Barre, Martin.....	291
Barrelhouse-Piano.....	170
Barrett, Nick.....	230, 316
Barrett, Syd.....	108, 152, 283, 318
Barry, Robert.....	273
Bartók, Béla.....	271
Bartsch, Franz.....	300

Bass, Colin.....	258
Bassdrum.....	57, 87
Bassgitarre.....	70, 132, 176
Basslinie.....	53, 132
Bayney, Arnaud.....	299
Beach Boys, The.....	30, 101
Beat.....	53, 57, 132, 138
Beat Poetry.....	185
Beatles, The.....	30, 53, 65, 94, 101, 145, 149, 176, 183
Bebop.....	41, 185
Becken.....	87
Beethoven, Ludwig van.....	265
Behm, Michael.....	341
Belew, Adrian.....	297
Belgien.....	208
Benkő, László.....	310
Berklee College of Music.....	262
Bernavol, Vincent.....	299
Bernstein, Leonard.....	182, 307
Berry, Chuck.....	173
BFBS.....	111
Bibel.....	146
Bieber, Justin.....	162
Biereichel, Hartwig.....	308
Big Bopper, The.....	175
Big Four.....	193
Big Six.....	15, 102, 193
Bigband.....	66
Biger, Guérolé.....	250
Birotron.....	78
Björk.....	45, 119
Black Metal.....	121
Black Sabbath.....	68, 141, 284
Blackmore, Ritchie.....	314
Blasinstrumente.....	90
Blechblasinstrumente.....	90
Blind Guardian.....	121, 252
Bloch, Gregory.....	326
Blockflöte.....	92

Blood, Sweat & Tears.....	131
Blood, Sweat and Tears.....	110, 341
Blue Notes.....	54, 169
Blues.....	23, 49, 55, 66, 131, 169, 186, 203
Blues Harp.....	171
Blues-Strophe.....	169
Bluesformel.....	169
Bluestonleiter.....	54
Blundell, Craig.....	317
Bodin, Thomas.....	277
Bongo.....	89
Bornemann, Frank.....	207, 268
Bottleneck.....	68, 170
Bowie, David.....	40, 119
Brahms, Johannes.....	279
Brasilien.....	218
Bratsche.....	93
Brel, Jacques.....	250
Brennan, Moya.....	289
Brézovar, Jean-Pierre.....	249
Brill Building Pop.....	175, 188
British Beat.....	91, 112, 175f.
Britten, Benjamin.....	190
Brooker, Gary.....	327
Brown, Ronnie.....	314
Brown, Terry.....	276
Bruce, Jack.....	307
Bruchmann, Michael.....	287
Bruford, Bill.....	297, 355
Bryant, Terl.....	289
Buchla, Donald.....	79
Bügelhörner.....	93
Buggles.....	356
Buggles, The.....	226
Bühnenshow.....	150
Bühnentechnik.....	96
Bulgarien.....	216
Bunker, Clive.....	291
Burger, Ekkehard.....	266

Burgess, Paul.....	259
Burkert, Konrad.....	300
Burning Red Ivanhoe.....	205
Burrell, Boz.....	296
Burroughs, William S.....	337
Burtnik, Glen.....	344
Bush, Kate.....	119, 150
Byrds, The.....	178
Cabaret Voltaire.....	46
Cage, John.....	135
Calderoni, Pierluigi.....	256
Camel.....	194, 200, 257, 259
Can.....	113f., 136, 206
Cantautore.....	196, 210, 255, 325
Canterbury Sound.....	39, 103, 110
Canterbury-Sound.....	130, 202, 259, 337
Capozi, Marco.....	257
Captain Beefheart.....	46, 203
Caravan.....	103, 110, 202, 258, 259
Carson, John.....	251
Cavern Club.....	177
CD.....	153
Celentano, Adriano.....	325
Cembalo.....	74, 129
Chadd, Gregg.....	334
Chanson.....	208, 249, 298
Chapman Stick.....	72, 297
Charisma Records.....	195, 352
Chatschaturjan, Aram.....	265
Chesterfield, Dusty.....	336
Chicago.....	131, 341
Chicago (Band).....	110
Chile.....	218
Chlywnjuk, Andrij.....	323
Chor.....	64
Chorus (Effekt).....	67
Chrysalis.....	285
Chrysalis Records.....	285
Cinematic Prog.....	106, 239, 241, 331

Circus.....	208
City.....	214
City Blues.....	171
Clapton, Eric.....	40
Clark, Rodney.....	305
Clash, The.....	224
Classic Rock.....	40
Clavichord.....	74
Clavinet.....	75
Cleuver, Hans.....	279
Cluster.....	114, 206
Cluster-Akkord.....	57
Coheed and Cambria.....	32, 106, 142, 148, 242
Colaiacomo, Gianni.....	256
Collegium Musicum.....	216
Collins, Chris.....	262
Collins, Mel.....	258
Collins, Phil.....	88, 281
Combo FH.....	216
Combo-Orgel.....	79
Comedy.....	72
Computer-Komposition.....	135
Conga.....	89
Continuum.....	81, 263
Cook, Paul.....	290
Copeland, Aaron.....	203, 273
Copping, Chris.....	327
Corea, Chick.....	109
Cornick, Glenn.....	291
Coughlan, Richard.....	260f.
Country.....	66, 174
Country Blues.....	170
Country Music.....	66, 71
Country Rock.....	71
Country-Rock.....	186, 203
Cover.....	148, 196
Coverversion.....	24
Cowell, Henry.....	202
Crabtree, Joe.....	317

Crash-Becken.....	88
Cream, The.....	307
Credibility.....	24, 26
Cress, Curt.....	335
Crichton, Ian.....	334
Crichton, Jim.....	334
Crowdfunding.....	158, 237
Cruise to the Edge.....	336
Csörsz, Zoltan.....	278
Cuénot, Serge.....	250
Curulewski, John.....	342
Curved Air.....	63, 194f., 197
Cynic.....	122
Czukay, Holger.....	136, 206
D'Alessio, Tony.....	257
d'Angelo, Renato.....	256
D'Virgilio, Nick.....	276
D'Virgilio, Nick.....	339
Dadaismus.....	185
Dalí, Salvador.....	272
Dänemark.....	205
Danielak, Stefan.....	285
Davidson, Brian.....	306
Davis, Miles.....	109
DDR.....	116, 216, 266, 300, 341
de André, Fabrizio.....	326
de Leeuwe, Peter.....	265
de Ruig, Nanny.....	287
Dean, Elton.....	338
Dean, Roger.....	15, 35, 149, 196, 198, 280, 355
Death Metal.....	121
Debreceni, Ferenc.....	310
Décamps, Christian.....	249
Décamps, Francis.....	249
Décamps, Tristan.....	251
Deep Prog.....	106, 236, 241, 290, 304
Deep Purple.....	126, 140, 195, 295, 314
Defer, Robert.....	250
DeGarmo, Chris.....	328

Dekker, Cor.....	265
Delta-Blues.....	170
DeLuca, Andy.....	345
DeMaio, Mirko.....	278
Demet, Claude.....	250
Demnitz, Michael.....	267
Deram.....	257
Deutschland (West).....	206
Deutschland, Bundesrepublik.....	268
Deutschrock.....	112
DeYoung, Dennis.....	342
Di Ciocci, Franz.....	325
Di Già, Nicola.....	257
Di Giacomo, Francesco.....	256
DiBiase, John.....	275
Diddley, Bo.....	173
Dire Straits.....	14, 69
Disco.....	223
Dobro.....	69
Doerner, Brian.....	335
Dohanetz, Hans-Peter.....	267
Dominante.....	56
Dominantkette.....	56
Dominici, Charlie.....	262
Donockley, Troy.....	288
Doom Metal.....	121
Doors, The.....	108, 186
Double Bass.....	88
Double-Neck-Gitarre.....	68
Doublebass.....	57
Downes, Geoff.....	356
Dragon.....	204
Draht, Helmut.....	268
Dramaturgie.....	32
Drawbars.....	75
Dream Theater..16, 23, 31, 35, 42, 45, 52, 68, 72, 74, 81, 101, 105, 121, 148f., 152, 162, 231, 233, 241f., 261, 313, 324, 333, 346, 349	
Dreampop.....	46
Dresden.....	300

Dresden, Martijn.....	279
Drogen.....	151
Drumcomputer.....	89
Drumpad.....	89
Dudelsack.....	92
Dumée, Jan.....	280
Dün.....	209
Durant, Neil.....	291
DVD.....	151
Dvořák, Antonin.....	305
Dylan, Bob.....	178, 210
Dynamik.....	58
E-Musik.....	162
E-Piano.....	74
Earth & Fire.....	208
echolyn.....	235
Eclipsed.....	13, 158, 161
Edge, Graeme.....	305
Edguy.....	121
Edwards, Andy.....	291
Edwin, Colin.....	324
Effektgerät.....	67, 221
EG Records.....	271
Egg.....	202
Ehart, Phil.....	293
Ehrig, Joachim H.....	285
Ekseption.....	208, 265
El Congreso.....	218
electra.....	342
Electra.....	216, 266, 301
Electric Blues.....	171
Electric Jazz.....	131
Electric Upright.....	71
Electronic Beat Studio.....	118
Electronic Rock.....	40
Elefante, John.....	294
Eleki.....	212
Elektronische (E-)Musik.....	134
Elektronische Musik.....	25, 136

Elektronische Rockmusik.....	117
Elflein, Dietmar.....	31
Ellis, Keith.....	351
Eloy.....	102, 112, 114, 207, 268, 275, 311
Elze, Rüdiger.....	288
Embryo.....	206
Embryo (Band).....	91
Emerson, Keith.....	25, 77, 81, 126, 150, 195, 197f., 270, 306
Emerson, Lake & Palmer.....	14, 31, 77, 102, 125, 128, 150, 161, 193, 197ff., 207, 210, 222, 270, 296, 306f., 325
Emerson, Lake & Powell.....	273
Empire Music.....	158
Emulator (Synthesizer).....	83
Eno, Brian.....	119
Eötvös, Ann-Yi.....	288
Epic Metal.....	120
Epic Prog.....	106, 120, 234, 242, 252, 349
Esau, Tim.....	290
Escher, M. C.....	15
Eskaton.....	209
Esoterik.....	194
Esperanto (Band).....	208
Etron Fou Lelounlan.....	226
Evans, Guy.....	351
Evans, Stu.....	260
Existentialismus.....	185
Extreme Metal.....	35, 42, 46, 121
Eyden, Bill.....	327
Facebook.....	240
Fade-Out.....	58
Fagott.....	92
Fairlight CMI.....	83
Fantasy.....	103, 121, 145, 149
Fanzine.....	233
Far East Family Band.....	102, 212, 274
Far Out.....	274
Fates Warning.....	105, 231, 233, 275, 333, 346
Faust.....	46, 114, 206
FDJ-Singeklubs.....	214

Fender.....	66, 70
Ferguson, Doug.....	257
Fernsehen.....	156
Ferry, Bryan.....	119
Fiddle.....	94, 171
Fiebig, Volker.....	267
Fiedler, Bernd.....	341
Film.....	151
Finnland.....	205
Fischer, Veronika.....	300
Fish.....	230, 236, 252, 303
Fish (Sänger).....	64
Fisher, Matthew.....	327
Fißler, Reinhard.....	341
Fitzgerald, David.....	288
Fixkosten.....	156
Flame Dream.....	208
Flamengo.....	216
Flanger73.....	67
Flower Kings.....	242, 346
Flower Kings, The.....	104, 148, 235, 277
Flower Travellin' Band.....	212
Flügelhorn.....	93
Focus.....	92, 207f., 279
FoH-Anlage.....	96
Folberth, Hannes.....	269
Folk Music.....	138, 283, 288, 291
Folk-Musik.....	178
Folk-Revival.....	178
Folk-Rock.....	92, 94, 178, 186, 203, 210
Foreigner.....	218, 344
Form, musikalische.....	49
Forman, Derek.....	314
Formant.....	64, 84
Fortschritt im musikalischen Material.....	43, 181
Frankreich.....	208, 249, 298, 301
Fraser, Colin.....	315
Free Jazz.....	109, 112, 130, 182
Freed, Alan.....	174

Frequency Drift.....	106, 239
fretless.....	71
Friedensbewegung.....	194
Fripp, Robert.....	201, 221, 289, 296, 351
Fröberg, Hasse.....	277
Front of House.....	96
Fugato.....	51
Fuge.....	50
Fugs, The.....	186
Fukakusa, Akira.....	274
Fukushima, Hirohito.....	274
Füllung, harmonische.....	53, 132
Funk.....	160
Funktionsharmonik.....	54
Fusion Music.....	109, 131
Fußmaschine.....	87
Gabriel, Peter.....	64, 119, 150, 201, 281
Gallico, Paul.....	257
Gambe.....	93, 129
Gandalf.....	208
Gedächtnis, kommunikatives.....	31
Gedächtnis, kulturelles.....	31
Gee, Peter.....	316
Gegenkultur.....	21, 30, 145, 184
Geisteshaltung, progressive.....	35, 141, 145
GEMA.....	162
Generalbass.....	128
Generation Greta.....	243
Genesis. 30, 64, 88, 102, 150, 155, 193, 195, 197, 199ff., 210, 226, 230, 278, 281, 290, 298, 302, 328, 339	
Genre.....	31
Gentle Giant.....	31, 64, 92, 130f., 194, 198ff., 283
Gerlach, Michael.....	269
Gershwin, George.....	265
Giant Electric Pea.....	290, 340
Gibraltar Encyclopedia of Progressive Rock.....	13
Gibson (Gitarrenhersteller).....	66
Gibson, William.....	65
Giger, H. R.....	272, 302

Gildenlöw, Daniel.....	278, 312, 346
Gildenlöw, Kristoffer.....	312
Giles, Giles and Fripp.....	296
Giles, Michael.....	296
Giles, Peter.....	296
Gilmour, David.....	71, 319
Gilmour, Jim.....	334
Gitarre, akustische.....	69
Gitarre, elektrische.....	65, 172, 176
Gitarre, Hollowbody.....	66
Gitarre, siebensaitige.....	68
Gitarre, Solidbody.....	66
Gitarrensynthesizer.....	69
Glam Rock.....	40, 222
Glam-Rock.....	118
Glass Hammer.....	235
Glass, Philip.....	137
Glockenspiel.....	89
Goldenes Zeitalter.....	223
Gong.....	338
Gong (Band).....	110, 202, 209
Gothic.....	35
Granularsynthese.....	85
Grateful Dead, The.....	22, 108, 186, 203
Gray, Kelly.....	329
Green language.....	189
Green Prog.....	35, 107, 239, 243f.
Green, Gary.....	284
Greer, Billy.....	294
Griechenland.....	217
Grillo, Casey.....	330
Grobschnitt.....	113f., 207, 285
Groove.....	53
Group 1850.....	208
Group Sounds.....	212
Grumbkow, Christian von.....	287
Grumbkow, Joachim von.....	287
Grüne Bewegung.....	189
Guichard, Jean-Pierre.....	250

Gunn, Trey.....	72, 297
Guru Guru.....	114, 206
Guthrie, Woody.....	178
Haas, Daniel.....	249
Hackett, Steve.....	226, 281, 327
Hagen in Westfalen.....	285
Hague, Ian.....	306
Halbscheffel, Bernward.....	12, 38
Haley, Bill.....	174
Hall (Effekt).....	67
Hallgren, Johan.....	312
Halliday, Johnny.....	250
Hamburg.....	308
Hamel, Peter Michael.....	138
Hammill, Peter.....	351
Hammondorgel.....	34, 60, 75, 126, 129, 150, 198
Handy, William Christopher.....	171
Hannover.....	268
Hansson, Bo.....	205
Harada, Yujin.....	275
Hardprog.....	104
Hardrock.....	103f., 140, 183, 229f.
Harlos, Axel.....	285
Harmonia.....	114
Harmonik.....	55
Harmonium.....	74
Harries, Tim.....	288
Harvest.....	195, 314
Haskell, Gordon.....	296
Hastings, Pye.....	260
Hatfield and the North.....	202
Haverman, Cyril.....	279
Hawkwind.....	81, 108, 202, 306
Hayward, Justin.....	305
Headset-Mikrofon.....	150
Heavy Metal.....	35, 105, 141, 155, 161, 229, 231, 275
Heavy Prog.....	103, 140, 332
Heinrich, Jürgen.....	300
Halloween.....	121

Hendrix, Jimi.....	22, 151, 271
Henry Cow.....	92, 103, 110, 202, 226
Hermansson, Patrick.....	312
Hesse, Hermann.....	146
Heterophon.....	54
Heubach, Michael.....	300
Hi-Hat.....	87
Higham, Scott.....	317
Hine, Rupert.....	334
Hinners, Andreas.....	12
Hinz, Kristof.....	269
Hip-Hop.....	25, 160
Hipgnosis.....	35, 149, 196, 200, 272, 319
Hippies.....	184
Hirschmann, Andreas.....	288
Hitler, Adolf.....	181
Hoelderlin.....	102, 112, 207, 287
Hofacker, Ernst.....	11
Hogarth, Steve.....	236, 241, 304
Hogg, Joanne.....	288
Hohlbein, Wolfgang.....	242, 350
Holdsworth, Allan.....	338
Holly, Buddy.....	174
Holmes, Mike.....	290
Holst, Gustav.....	50
Holt, Dave.....	314
Holzblasinstrumente.....	90
Homer.....	345
Homophon.....	54
Hooker, John Lee.....	171, 173
Hope, Dave.....	293
Hopper, Brian.....	338
Hopper, Hugh.....	338
Horn, Trevor.....	356
Horror.....	121
House.....	25
Howard, Phil.....	338
Howe, Steve.....	71, 307, 355
I Quelli.....	325

Improvisation.....	132, 136
In-Ear-Monitoring.....	97
Independent Label.....	26, 184, 233
Independent-Label.....	157
Indexi.....	217
Industrial.....	46
InsideOut Music.....	158, 264, 278, 315, 335, 345, 348f.
InsideOutMusic.....	312
Intercord.....	287
Internet.....	158, 233, 240
Invisible.....	218
Iommi, Tony.....	68
Iona.....	139, 288
IQ.....	103, 159, 229, 236f., 242, 251, 289, 316
Iron Maiden.....	262, 328
Island (Band).....	208
Isle of Wight Festival.....	271
Isopoda.....	208
Italien.....	210, 255, 325
Ito, Akira.....	274
Jacks, The.....	212
Jackson, David.....	352
Jackson, Eddie.....	328
Jackson, Lee.....	306
Jacobs, Bobby.....	280
Jadis.....	16
Jäger, Norbert.....	341
Jäger, Wolfgang.....	286
Janáček, Leoš.....	271
Jane.....	102, 207
Jansen, Hans.....	266
Janssen, Luitjen.....	268
Japan.....	211, 274
Jarre, Jean-Michel.....	34, 118
Jarzombek, Bobby.....	276
Jazz.....	34, 109, 130, 169, 283
Jazz-Rock.....	39
Jazz, traditioneller.....	130
Jazzrock.....	109

Jazzstandard.....	182
Jefferson Airplane.....	108, 186
Jehle, Markus.....	331
Jelsch, Gérard.....	249
Jenkins, Karl.....	138
Jethro Tull.....	31, 35, 92, 102, 131, 139, 193, 197ff., 291
John, Elton.....	40
Jones, Jeff.....	332
Jonesy.....	204
Jowitt, John.....	251, 290
Juan, Fred.....	299
Jugoslawien.....	217
Jureit, Peter.....	286
Kadenz.....	56
Kahrs, Volker.....	286
Kaipá.....	205, 235, 277
Kaiser, Rolf-Ulrich.....	287
Kambrische Explosion der Rockmusik.....	183
Kammermusik.....	283
Kanada.....	332, 334
Kansas.....	102, 203, 293, 344
Kapolke, Michael.....	286
Karat.....	216
Karges, Carlo.....	308
Karoli, Michael.....	136
Käseberg, Peter.....	287
Kaye, Tony.....	355
Keegan, Jimmy.....	340
Kelly, Mark.....	304
Keltische Musik.....	139, 288
Kemper, David.....	279
Kenton, Stan.....	41
Kessler, Thomas.....	118
Keyboard.....	60, 73
Keyboardburg.....	34, 74
Keytar.....	85, 150
Kilmister, Lemmy.....	81, 306
King Crimson.....	14, 30, 45, 58, 72, 78, 91f., 102, 110, 131, 148, 193, 196, 200f., 221, 258, 270, 296, 307, 317, 351

King, B. B.....	171, 173
Kinks, The.....	177
Kirchenmusik, anglikanische.....	190
Kirchentonart.....	55
Kirchentonarten.....	130
Kitaro.....	275
Klangsynthese, additive.....	83
Klangsynthese, FM.....	84
Klangsynthese, subtraktive.....	83
Klarinette.....	91
Klassische Musik.....	125, 165
Klassischer Progressive Rock.....	102
Klavier.....	74, 132
Kneif, Tibor.....	142, 155
Knight, David.....	327
Kobaianisch.....	110, 147, 209, 302
Kóbor, János.....	310
Kognitiver Typ.....	183
Kohl, Helmut.....	224
Kollektivimprovisation.....	187
Kontrabass.....	70, 93, 132
Kontrapunkt.....	130, 339
Konzept.....	145
Konzeptalbum. 28, 32, 49, 51, 120f., 127, 141, 145, 151, 154, 162, 188, 195	
Konzert (Gattung).....	126
Konzertfilm.....	151
Konzertgitarre.....	69
Koreng, Gisbert.....	267
Korni Grupa.....	217
Kost (sowjetisches Bootleg).....	217
Kostüm.....	150
Kraftwerk.....	34, 46, 64, 113f., 117, 206
Kramer, Lothar.....	341
Krautrock.....	22, 41, 46, 79, 111, 136, 206
Kriegel, Volker.....	131
Kristina, Sonja.....	63, 195, 198
Kritik.....	161
Kruisman, Rob.....	265

Krummhorn.....	129
Kühn, Andreas.....	46
Kühn, Gerd Otto.....	285
Künstlerexklusivvertrag.....	153
Künstliche Intelligenz.....	244
Kunstmusik.....	27, 162
Kunstsprache.....	147
Kuntz, Andy.....	349
Kunze, Werner.....	341
Kürsch, Hansi.....	121, 252
Kurzhals, Thomas.....	341
La Máquina de Hacer Pájaros.....	218
LaBrie, James.....	233, 262, 276
Laine, Denny.....	305
Laing, R. D.....	283f.
Lake, Greg.....	197, 270, 296, 307
Lang, Yogi.....	150, 330
Langell, Johan.....	312
Langspielplatte.....	154, 164
Lanzetti, Bernardo.....	326
Lap Steel Guitar.....	71
Lateinamerika.....	217
Latimer, Andrew.....	257
LaTorre, Todd.....	330
Laute.....	129
Laux, József.....	310
Lazuli.....	81, 89, 298
Le Orme.....	210
Leadgitarre.....	65
Leadsheet.....	60, 132
Leb i Sol.....	217
Led Zeppelin.....	107, 140, 203, 218
Lee, Geddy.....	332
Lehrmann, Felix.....	278
Lens, The.....	290
Léode.....	81, 298
Leonard, Ted.....	340, 346
Leonetti, Claude.....	81, 298
Leonetti, Dominique.....	298

LePond, Michael.....	345
Les Rallizes Denudés.....	212
Leslie.....	76
Lethe.....	208
Leuschner, Andreas.....	267
Leverton, Jim.....	261
Levin, Tony.....	72, 297
Lewis, Jerry Lee.....	174
Lichteffekt.....	150
Lichttechnik.....	97
Liedermacher.....	112
Lifeson, Alex.....	332
Lift.....	216, 268, 300, 342
Lightshow.....	98
Lill, Andreas.....	349
Lill, Stephan.....	349
Lillequist, Marcus.....	278
Line Array.....	97
Lipske, Ekkehard.....	267
Little Richard.....	174
Liverpool.....	176
Livgren, Kerry.....	293
Locomotiv GT.....	310
Lodge, John.....	305
Lohr, Thomas.....	288
Lohse, Werther.....	300
London Symphony Orchestra.....	258
Lord, Jon.....	25, 126, 195
Los Jaivas.....	218
Low Whistle.....	92
Lowson, Euan.....	314
Lucassen, Arjen Anthony.....	234, 242, 252
Lucky, Jerry.....	36
Ludewig, Peter.....	266
Maahn, Hans.....	287
Maahn, Wolf.....	287
Macan, Edward.....	11
Mackie, Paul.....	315
Madrigal.....	130

Magdic, Daniel.....	312
Magma.....	32, 45, 110, 147, 205, 209, 301
Magnum.....	336
Magritte, René.....	15
Mahavishnu Orchestra.....	215
Maitland, Chris.....	324
Major Label.....	184
Major-Label.....	154, 156
Mallet Controller.....	89
Maltese, Rodolfo.....	256
Mangini, Mike.....	264
Manticore.....	325
Manticore Records.....	272
Manzi, Paul.....	252
Marcheggiani, Filippo.....	257
Marillion 15, 33, 45, 63f., 103, 106, 140, 146, 148f., 151, 155, 158, 229, 236f., 241, 251, 289, 303, 314, 316, 324, 346	
Marimba.....	298
Marimbaphon.....	89
Marquee Club.....	314
Marshall, John.....	338
Marshall, Les.....	290
Martin, Bill.....	11
Martin, George.....	94
Maru Sankaku Shikaku.....	212
Mason, Nick.....	88, 317
Massi, Maurizio.....	257
Masterkeyboard.....	85
Mastodon.....	122
Mastoletto, Pat.....	297
Matching Mole.....	260, 338
Matheos, Jim.....	275, 346
Mathews, Max.....	83
Matthewson, Niall.....	314
Matziol, Klaus-Peter.....	269
Mayhew, John.....	281
MC5.....	186, 206
McCulloch, Andy.....	296
McDonald, Ian.....	296

McGillivray, Jim.....	269
McLaughlin, John.....	109
Mehrspurverfahren.....	95
Mellotron.....	34, 60, 77, 94, 126, 129, 221
Melodie.....	53, 132
Melodyne.....	65
Memphis.....	170
Menel, Paul.....	290
Mercury Records.....	351
Meredith, Lynn.....	293
Meros, Dave.....	340
Messekar, Dek.....	261
Metallica.....	262
Metamorfosi.....	211
MIDI.....	85
Mihály, Tamás.....	310
Miles, John.....	219
Miller, Steve.....	260
Miller, Thomas.....	345
Milton, John.....	345
Minimalismus.....	137, 200
Minimoog.....	81
Minnear, Kerry.....	284
Mischpult.....	95
Mitchell, John.....	251
Mitchell, Mitch.....	270
Mittelalter.....	129
Miyashita, Fumio.....	274
Möckel, Falk.....	268
Modern Jazz.....	165, 172, 182, 187, 302
Modus.....	55
Moll, Frank-Endrik.....	300
Molnár, György.....	310
Monitoranlage.....	97
Monitormix.....	97
Monk, Thelonius.....	182
Monty Python.....	15
Moody Blues, The.....	101, 126, 188, 305
Moog.....	34, 198, 271

Moog, Robert.....	79
Moore, Allan.....	31
Moore, Don.....	293
Moore, Kevin.....	262, 276
Moratti, Rob.....	335
Moraz, Patrick.....	201, 356
More, Keith.....	251
Moresco, Fabio.....	257
Morin, Jean-Claude.....	250
Morse, Alan.....	235, 339
Morse, Neal.....	148, 235, 242, 339, 346
Morse, Steve.....	294
Mortimore, Malcolm.....	284
Mosley, Ian.....	304
Motörhead.....	81, 306
Motorpsycho.....	120
Motown.....	195
MP3.....	240
MTV.....	151
Mühlböck, Fred.....	308
Multieffektgerät.....	67
Mundharmonika.....	92, 171
Murry, Graeme.....	314
Muse.....	120
Musea.....	299
Musik, klassische.....	34
Musikdatei.....	153
Musikfernsehen.....	151
Musikzeitschrift.....	156, 161
Mussida, Franco.....	325
Mussorgski, Modest.....	14, 50, 125, 128, 198, 272
MySpace.....	240
Mythologie.....	146
Myung, John.....	72, 262
Nardini, Tom.....	342
Neal, William.....	271
NEARFest.....	289
Negus, Steve.....	334
Neoprog 103, 106, 140, 142, 155, 229, 236, 242, 251, 289, 303, 313, 315	

NEU!.....	114, 206
Neue Einfachheit.....	44, 138
Neue Musik.....	43, 133, 181
Neuseeland.....	204
New Age.....	119
New Artrock.....	39, 120, 239, 241, 245
New Orleans.....	170
New Rock (Japan).....	212
New Trolls.....	210
New Wave.....	103, 141, 229f.
Nice, The.....	30, 101, 126, 150, 188, 195, 207, 260, 265, 270, 306
Nicholls, Peter.....	230, 236f., 290
Niederlande.....	208, 252, 265, 279
Niemen, Czesław.....	215, 336
Night of the Prog Festival.....	255, 336
Nightwish.....	121
Nischenmarkt.....	157
No Wave.....	46
Nocenzi, Gianni.....	255
Nocenzi, Vittorio.....	255
Nolan, Clive.....	237, 251, 316
Nolan, Martin.....	289
Noppeney, Christoph.....	287
Nordamerika.....	203, 231
Notation.....	59
Notendruck.....	163
Notting Hill.....	202
Novalis.....	112, 207, 308
Nu Metal.....	313
Nu Prog.....	120, 239, 245
Nyman, Michael.....	137f.
Nytsch, Manfred.....	300
O'List, David.....	306
Oboe.....	91
Offene Stimmung.....	170
Okumoto, Ryo.....	340
Oldfield, Mike.....	92, 119, 127, 138, 140, 200, 309
Omega.....	215, 309
Ondes Martenot.....	78

Ono, Yoko.....	212
Opeth.....	122
Orff, Carl.....	302
Orford, Martin.....	290
Orgel, elektronische.....	78, 221
Orsi, Cliff.....	251
Orwell, George.....	321
Osanna.....	211
Österreich.....	208
Osteuropa.....	213
Oszillator.....	80
Ouvertüre.....	52
Overdubbing.....	95
Ozric Tentacles.....	109
PA-Anlage.....	96
Pacholski, Henry.....	300
Pain of Salvation.....	278, 312, 346
Pallas.....	229, 313
Palmer, Carl.....	197, 270
Panozzo, Chuck.....	342
Panozzo, John.....	342
Parker, Charlie.....	182
Parsons, Alan.....	320
Partitur.....	129
Passion (Band).....	216
Patzer, Till.....	300
Payola.....	175
Pearne, Nick.....	351
Pearl, Neil.....	89, 332
Pedal Steel Guitar.....	71
Peel, John.....	113
Pegani, Mauro.....	325
Pendragon.....	103, 229, 237, 242, 251, 315
Percussion.....	89
Perry, John G.....	260
Petrucci, John.....	29, 35, 68, 262
Pfeifenorgel.....	74
Pflugbeil, Karl-Matthias.....	300
PFM.....	325

Phaser	72	67
Phillips, Anthony		281
Physical Modelling		85
Piazza, Fico		325
Pinder, Mike		305
Pinella, Michael		345
Pink Floyd	14, 21, 30, 33, 39, 45, 64, 71, 79, 88, 93, 98, 101f., 106, 108, 146, 148ff., 155, 187, 193, 195, 197ff., 222, 226, 239, 242, 260, 275, 298, 302, 310, 317, 330, 337	
Piotrowski, Jerzy		336
Platon		331, 345
Pointer, Mick		251, 304
Pointer, Mick		237
Polen		215, 336
Police, The		338
Politrock		22, 42, 186
Polyphon		54
Polyrhythmik		58
Polytonalität		55
Popol Vuh		114, 206
Populäre Musik		27
Populärmusik		162
Porcupine Tree		104, 106, 120, 235, 241, 323
Portnoy, Mike		262, 346
Portugal		217
Posaune		93
Positiv		74
Post Prog		120, 239, 245
Post-Punk		229
Postl, Chris		330
Postrock		46, 119
Potin, Jean-Claude		250
Potter, Nic		351
Powell, Aubrey		196, 319
Powell, Cozy		273
Power Metal		120, 242
Power Mouth		64
Powerchord		57
Powerprog		104

Premiata Forneria Marconi.....	102, 211, 325
Premoli, Flavio Franco.....	325
Present.....	208
Presley, Elvis.....	26, 174
Presser, Gábor.....	310
Proby, P. J.....	280
Procol Harum.....	21, 30, 101, 128, 188, 327
Prog (Magazin).....	158
ProgArchives.....	13
Progg.....	41
Programmmusik.....	50f., 127, 145
Progressive Alternative Rock.....	241
Progressive House.....	42
Progressive Jazz.....	41
Progressive Metal.....	42, 105, 120, 141, 229, 231, 233, 242, 262, 275, 312, 317, 328, 333, 345, 349
Progressive Rock.....	30
Progressive Rock, klassischer.....	102, 145, 193
Progressive Rock, neoklassischer.....	104
Progressive Rock, neosymphonischer.....	104
Progressive Rock, Proto-.....	101
Progressive Rock, symphonischer.....	102
Progressive Trance.....	42
Protestsong.....	186
Proto-Prog.....	305
Proto-Progressive Rock.....	188
Psychedelic Rock.....	30, 101, 108, 112, 149, 152, 186, 203, 206
Public Address.....	96
Punk.....	35, 142, 161, 224
Pure Reason Revolution.....	120
Pyrotechnik.....	221
Quatermain, Michael.....	250
Queen.....	107, 151, 218
Queensryche.....	105, 148, 231, 233, 262, 328
Querflöte.....	92
Quetting, Hermann.....	285
Quintessence.....	202
Rabelais, François.....	283
Rabin, Trevor.....	357

Race Music.....	172
Radiohead.....	39, 120
Ragnarok.....	204
Ragsdale, David.....	295
Rahn, Lutz.....	308
Rand, Ayn.....	35
Randow, Fritz.....	268
Rasym, Peter.....	341
Ratledge, Mike.....	337
Reagan, Ronald.....	224
Recommended Records.....	226
Reed, Allen.....	315
Reich, Steve.....	137
Reichel, Achim.....	308
Reichert, Torsten.....	349
Reid, Keith.....	327
Reihungsform.....	127
Reingold, Jonas.....	278
Religiöse Schriften.....	146
Remelinck, Dick.....	266
Remote-Keyboard.....	85
Renaissance.....	129
Renaissance (Band).....	130
Renard, Gérard.....	250
Renner, Tim.....	156
Residents, The.....	22, 45f.
Resynthese.....	84
Retroprog.....	22, 104, 106, 234, 242, 277, 339
Rhapsodie.....	127
Rhodes.....	75
Rhythm & Blues.....	66, 112, 145, 172
Rhythmik.....	32, 57
Rhythmusgitarre.....	65
Rhythmusgruppe.....	53
Ribbon Controller.....	80
Ribout, Mark.....	290
Ricci, Tiziano.....	257
Richardson, Geoffrey.....	260
Rickenbacker.....	66

Ride-Becken.....	88
Riedel, Wolfgang.....	266
Rihm, Wolfgang.....	138
Riley, Terry.....	137, 197
Ringel, Karlheinz.....	266
RIO.....	110
Rissetto, Phil Paul.....	330
Ritornell.....	50
Riverside.....	106, 142, 241
Roadrunner Records.....	264, 324
Roberts, Greg.....	294
Rochon, Peter.....	334
Rock in Opposition.....	110, 209, 226
Rock-Oper.....	51, 64, 127, 252
Rock-Sinfonie.....	127
Rock'n'Roll.....	66, 91, 145, 173, 212
Rockabilly.....	70
Rockenfield, Scott.....	328
Rockfestival.....	157
Rohrblatt.....	90
Rolling Stone (Zeitschrift).....	161, 196
Rolling Stones, The.....	40, 65, 145, 161, 177, 183, 296
Romeo, Michael.....	345
Rondo.....	50
Rosenthal, Jürgen.....	269
Rossini, Gioacchino.....	33
Rothery, Steve.....	304
Rototom.....	88
Roxy Music.....	40, 92
Royer, Ray.....	327
RPWL.....	39, 106, 150, 159, 239, 241, 330
Rudess, Jordan.....	25, 74, 81, 263
Ruiter, Bert.....	279
Rullo, Jason.....	345
Rumänien.....	216
Rundfunk.....	164
Rush.....	15f., 29, 35, 61, 73, 89, 104, 140, 149, 151, 203, 231, 233, 262, 276, 332
Rutherford, Mike.....	281

Rutsey, John.....	332
Sabatón.....	121
Sachsendreier.....	216, 268, 300f., 342
Sackpfeife.....	92
Sadler, Michael.....	334
Saga.....	204, 334
Salazar, Jaime.....	277
Salmon, Ian.....	251
Sammlas Mammás Manna.....	226
Sampler (Instrument).....	85f., 126
Sandkaulen, Peter.....	267
Sättigung, typologische.....	239
Savage Rose.....	205
Saxophon.....	90, 172
SBB.....	215, 336
Schallplatte.....	153, 164
Schalmei.....	129
Scheffler, Wolfgang.....	300
Schelhaas, Jan.....	258, 261
Scherpenzeel, Tom.....	259
Schicke Führs Fröhling.....	288
Schicke, Eduard.....	288
Schlagzeug.....	87, 176
Schlagzeug, elektronisches.....	89
Schlund, Bernd.....	300
Schmidt, Irmin.....	136, 206
Schmidtchen, Detlev.....	269
Schöbel, Frank.....	310
Schönberg, Arnold.....	43, 133
Schopf, Bodo.....	269
Schreier, Martin.....	341
Schriever, Erich.....	268
Schroeder, Barbet.....	199, 319
Schubert, Franz.....	53
Schuld, historische.....	190
Schünzel, Heino.....	308
Schwaar, Detlef.....	268
Schwarzenegger, Arnold.....	329
Schweden.....	205, 234, 277, 312

Schweineorgel.....	75
Schweiz.....	208
Science Fiction.....	103f., 107f., 121, 145, 244
Scorpions.....	310
Sebastian Hardie.....	204
Seeger, Pete.....	178
Sekte.....	194
Sequencer.....	86
Serielle Musik.....	134
Sex Pistols, The.....	224
Sfolgi, Marco.....	327
Shadowland.....	16
Shadows, The.....	145
Shaw, Tommy.....	343
Sheinbaum, John.....	37
Sherinian, Derek.....	263
Shifting meter.....	58
Shoegaze.....	46
Shoegazing.....	119
Shub Niggurath.....	209
Shuffle.....	57
Shulman, Derek.....	283
Shulman, Phil.....	283
Shulman, Ray.....	283
SI Music.....	16
Sibelius, Jean.....	307
Sigrist, Laurent.....	250
Silbernes Zeitalter.....	223
Silesian Blues Band.....	336
Silver, John.....	281
Simeon, Yohan.....	299
Simmonds, Mickey.....	259
Simmons-Schlagzeug.....	334
Simon & Garfunkel.....	178
Simpson, Christian.....	335
Sinclair, Dave.....	258, 260
Sinclair, Richard.....	258, 260
Sinfield, Peter.....	296, 325
Sinfonie.....	51

Sinfonieorchester.....	125
Single.....	154, 164
Singstimme.....	63
Sitar.....	72, 140
Skandinavien.....	205, 234
Skiffle.....	175
Skrzek, Józef.....	336
Slipstream Prog.....	107, 218
Smaak, Bert.....	280
Smith, Chris Judge.....	351
Smith, Fudge.....	316
Smith, Graham.....	353
Smith, Martin.....	284
Snaredrum.....	57, 87
Soft Machine.....	21, 92, 103, 110, 138, 187, 202, 259, 318, 337
Solarpunk.....	244
Sonate.....	51
Sonatenhauptsatzform.....	50, 128
Sonic Youth.....	39, 45f.
Soul.....	160, 169
Sound.....	60
Soundcheck.....	97
Soundcloud.....	240
Soundtrack.....	151
Sowden, Rob.....	251
Sowjetunion.....	216
Space Rock.....	108
Spanien.....	217
Spectrum.....	204
Speed Metal.....	121
Splash-Becken.....	88
Splitting.....	74
Spock's Beard.....	64, 104, 149, 235, 242, 339, 346
Spotify.....	240
Sprache.....	147
Sprachenfrage.....	205
Squire, Chris.....	307, 354
St. Vincent.....	119
Stabspiel.....	89

Stalin, Josef.....	181
Standard (Jazz).....	133
Stanley, Richard.....	305
Star-Club.....	177
Starprinzip.....	177
Steel Guitar.....	71
Steinbeck, John.....	259
Steinhardt, Robby.....	294
Stephan, Dietmar.....	267
Sterling, Bruce.....	107
Stern-Combo Meißen.....	216, 268, 301, 341
Stil.....	31
Stilpluralismus.....	239
Stilzitat.....	128
Stobbie, Mike.....	314
Stöcker, Wolfgang.....	268
Stockhausen, Karlheinz.....	112, 135, 206
Stolt, Michael.....	277
Stolt, Roine.....	205, 235, 277, 346
Stone, Mike.....	329
Stoner-Rock.....	152
Stooges.....	186
Stormy Six.....	226
Stratton-Smith, Tony.....	195, 270, 351
Stravinsky, Igor.....	33
Streaming.....	240
Streichinstrumente.....	93
Streichquartett.....	94
String-Band.....	171
String-Ensemble.....	79, 94
Struktur, vertikale.....	53, 132
Stump, Paul.....	11
Styx.....	203, 342
Subdominante.....	56
Sui Generis.....	218
Suite.....	50, 127, 195
Sülyi, Péter.....	310
Summers, Andy.....	338
Supergroup.....	270

Supersister.....	208
Supertramp.....	91, 218
Surrealismus.....	146, 149, 185
Sutherland, Chris.....	335
Swing.....	66
Syme, Hugh.....	149, 276
Symphonic Metal.....	120
Symphonic Rock.....	22, 40, 195
Symphony X.....	233, 344
Synclavier.....	83
Synthesizer.....	34, 60, 129, 142, 221, 230
Synthesizer, analoger.....	79, 114, 126
Synthesizer, digitaler.....	94, 103, 126, 230
Synthesizer, polyphoner.....	82
Synthesizer, Software-.....	86
Synthesizer, virtuell-analog.....	85
Synthesizter, digitaler.....	82
Synthie-Pop.....	118
Tagliavini, Gianluca.....	326
Takahashi, Masanori.....	274
Takasaki, Shizuo.....	274
Talkbox.....	64
Talking Heads.....	39, 119, 141
Tangerine Dream.....	114, 117, 206
Tapping.....	72
Tasavallaan Presidentti.....	205
Tasteninstrumente.....	60
Tate, Geff.....	148
Tate, Geoff.....	328
Taus, Werner.....	331
Technical Extreme Metal.....	122, 239, 245
Technical Metal.....	42
Techno.....	25
Techno-Rock.....	41
Tenorgeige.....	94
Tenorhorn.....	93
Terreno Baldio.....	218
Text.....	145
Thatcher, Margaret.....	224

Theremin.....	78
Thomas, Ray.....	305
Thorel, Romain.....	299
Thorgerson, Storm.....	196, 319
Thorne, Mike.....	336, 340
Thrash Metal.....	121
Threshold.....	233, 237
Throbbing Gristle.....	45f.
Thunberg, Greta.....	243
Timms, Sean.....	348
Tin Whistle.....	92
Tippett, Keith.....	339
Tippett, Michael.....	190
Titel.....	148
Todaro, Marcello.....	256
Toff Records.....	316
Tolkien, J. R. R.....	103, 205, 208, 229, 303
Tomita, Isao.....	14
Tomtom.....	87
Tonalität.....	54
Tonika.....	56
Tonstudio.....	95
Tool.....	23, 122
Toto.....	218
Track.....	95
Traditionsstrom.....	22, 31
Transatlantic.....	346
Trautonium ⁸⁹	78
Trepte, Stefan.....	267
Trepte, Stephan.....	300
Trevawas, Pete.....	346
Trewavas, Pete.....	304
Tributeband.....	24
Triumvirat.....	102, 112, 207
Trompete.....	93
Trower, Robin.....	327
Truack, Mark.....	348
Tschaikowski, Pjotr.....	128, 198, 272
Tschechoslowakei.....	216

Tuba.....	93
Tubular Bells (Instrument).....	89
Turiaux, Marc.....	331
Turnaround.....	56
Twelfth Night.....	229
Tyler, Rod.....	345
U-Musik.....	162
Uebel, Rainer.....	267
Ufholz, Christiane.....	300
UFO-Club.....	338
Uhlemann, Bernhard.....	285
Uileann pipes.....	288
Uilleann Pipes.....	92
Ukulele.....	71
Ulvaeus, Björn.....	68
Umweltbewegung.....	194
Ungarn.....	215, 309
United Progressive Fraternity.....	107, 243, 348
Unitopia.....	107, 243, 348
Univers Zéro.....	91, 110, 208, 226
Unruh, Steve.....	348
Urban Blues.....	171
Urbaniak, Michał.....	337
Utopie.....	146
Vai, Steve.....	68
Valens, Ritchie.....	175
van den Broek, Rein.....	265
Van der Graaf Generator.....	30, 131, 146, 148, 194f., 197, 199, 350
van der Linden, Pierre.....	279
van der Linden, Rick.....	265
van der Steenhoven, Niels.....	280
van Dijk, Michel.....	266
van Essen, Frank.....	288
van Kampen, Hub.....	265
van Leer, Thijs.....	279
Vanden Plas.....	106, 121, 234, 242, 349
Vander, Christian.....	209, 301
Vander, Stella.....	301
Variable Kosten.....	156

Velasco, Jan-Vincent.....	317
Velvet Underground, The.....	22, 39, 45f., 186, 203, 206
Vennik, Jan.....	266
Vera, Joey.....	276
Vertriebsvertrag.....	157
Verzerrer.....	67
Vibraphon.....	89
Videoclip.....	151
Viola.....	93
Violine.....	93
Violoncello.....	93
Virtuose.....	163
Viseux, Didier.....	250
Vivaldi, Antonio.....	50
Vocoder.....	64, 84, 334
Vokal-instrumentales Ensemble.....	216
Volkslied.....	163
Volksmusik.....	27, 34, 92, 94, 138, 162
Volkstanz.....	163
von Senden, Manuel.....	267
Voogt, Pieter.....	266
Waber, Thomas.....	158, 340
Wah-Wah.....	67
Wakeman, Rick.....	25, 150, 201, 355
Waldhorn.....	93
Wall of Sound.....	97
Wallace, Ian.....	297
Walling, Thomas.....	345
Wallner, Kalle.....	330
Walsh, Steve.....	293
Ward, Andy.....	257
Warr-Gitarre.....	72
Warwick, Clint.....	305
Waschbrett.....	171
Watchtower.....	231
Waters, Muddy.....	171, 173
Waters, Roger.....	317
Watkins, Kit.....	258
Waveshaping.....	84

Wavetable-Synthese.....	84
Weathers, John "Pugwash".....	284
Webern, Anton.....	134
Wedgwood, Mike.....	260
Weeber, Pablo.....	287
Weidorje.....	209
Weigel, David.....	12
Weltkrieg, Erster.....	46, 134, 185
Weltkrieg, Zweiter.....	44, 134
Weltmusik.....	34, 139, 298
Wenzel, Jürgen.....	308
Werno, Günter.....	349
Westerngitarre.....	69
Westworth, Mark.....	291
Wetton, John.....	297
White, Alan.....	356
Whitehead, Dennis.....	266
Who, The.....	52f., 177
Widmann, Jörg.....	138
Wieczorke, Manfred.....	268
Wigwam.....	205
Wikipedia.....	13
Wilde Flowers.....	202, 337
Wilde Flowers, The.....	260
Williams, Rich.....	293
Wilson, B. J.....	327
Wilson, Damian.....	252
Wilson, Ray.....	282, 331
Wilson, Steven.....	106, 143, 235, 241, 323
Wilton, Michael.....	328
Winehouse, Amy.....	151
Wood, Brian.....	314
Woodstock-Festival.....	186
Workstation.....	86
Wright, Dan.....	293
Wright, Richard.....	317
Wrightson, Paul.....	251
Wuppertal.....	287
Wurlitzer.....	75

Wyatt, Robert.....	260, 337
Xenakis, Iannis.....	135
Xylophon.....	89
Yamaha.....	83f.
Yardbirds, The.....	177
Yazoo-Delta.....	170
Yes 14, 23, 30f., 33, 45, 50, 52, 64, 71, 73, 78, 101f., 127f., 146, 148ff., 152, 189, 193, 197ff., 226, 260, 307, 317, 328, 339, 346, 353	
Yogananda, Paramahansa.....	200
Young, James.....	342
Young, LaMonte.....	137
YouTube.....	151, 240
Zacher, Gerhard.....	300
Zao.....	209
Zappa, Frank.....	23, 39, 45f., 186, 203
Zeuhl.....	110, 209, 302
Zimmermann, Steve.....	275
Zitat.....	128
Zonder, Mark.....	276
Zugriegel.....	75
Zwölftonreihe.....	55, 181
Zwölftontechnik.....	43, 134
Zyklus.....	128