

Reflexionen zum Progressive Rock

Herausgegeben von Martin Lücke und Klaus Näumann

Musik | Kontexte | Perspektiven

Schriftenreihe der Institute für Musikpädagogik und Europäische Musik-
ethnologie an der Universität zu Köln

Band 7

Reflexionen zum Progressive Rock

Herausgegeben von Martin Lücke und Klaus Näumann

Allitera Verlag

Weitere Informationen über den Verlag und sein Programm unter:
www.allitera.de

April 2016

Allitera Verlag

Ein Verlag der Buch&media GmbH, München

© 2016 Buch&media GmbH, München

Umschlaggestaltung unter Verwendung eines Bilds von Klaus Näumann

Printed in Germany · ISBN 978-3-86906-843-5

Inhalt

Martin Lücke / Klaus Näumann

Vorwort 7

Klaus Näumann

In the court of the progressive rock kings, and entourage 9

Volkmar Kramarz

Progressive Turn: Wie in den 60ern aus simplen Beatsongs anspruchsvolle Kunstwerke wurden 37

Bernward Halbscheffel

»Bach ist der Größte!«
Über die Liebe des Rockmusikers zur Musik des Thomas-Kantors 69

Sidney König

Die Narrative Progressive Rock: Auswirkungen von Begriffsdefinitionen und historischen Narrativen auf die Geschichtsschreibung des Progressive Rock 89

Martin Lücke

Crowdfunding im Progressive Rock?
Zwischen Initiierung und neuer Chance 101

Allan F. Moore

Shreds of memory in post-milennial prog 115

Michael Custodis

Symphonic Prog. Orchesterprojekte von The Nice bis Steve Vai 139

Franco Fabbri

Independence and other requirements:
Rock In Opposition 153

Julio Mendivil

Tales from a Topographic Land

Über Rezeption und Produktion des Progressive Rock in Peru 163

Klaus Näumann

Pesnjary: Eine belarussische Progressive Rock Band (?) 171

Timor Kaul

Kraftwerk: Die anderen »Krauts« 201

Kurzbiografien 226

Martin Lücke / Klaus Näumann

Vorwort

Bei vorliegendem Sammelband zum Thema Progressive Rock handelt es sich wohl um den ersten im deutschsprachigen Raum. Er basiert überwiegend auf Referaten, die im Rahmen der internationalen Arbeitstagung *Progressive Rock; zwischen Kunst und Kommerz* gehalten wurden, welche vom 23. bis 24. November 2011 an der Humanwissenschaftlichen Fakultät der Universität zu Köln stattfand. Diese Tagung resultierte aus einer Kooperation zwischen dem Institut für Europäische Musikethnologie der Universität zu Köln und der mhmk-Fachhochschule München. Ausschlaggebend für *diese* Kooperation war wiederum eine Tagung an der Universität Bonn vom 8. bis 10. Oktober 2009, der allerdings ein gänzlich anderes Thema zugrunde lag, nämlich *Das immaterielle Kulturgut Musik im Spannungsfeld von »Lebenswelt« und »Monument« der Musik der Deutschen im östlichen Europa*, initiiert von Prof. Erik Fischer.

Im Anschluss an die Referate des Tages begab man sich zum gemeinsamen Abendessen im Wirtshaus Salvator in Bonn. Schnell wurde deutlich, dass wir (Klaus und Martin) beide ein gemeinsames Interessensfeld mit jeweils eigener praktischer Band-Erfahrung aus der Jugend bzw. frühen Adoleszenz hatten: den sogenannten Progressive Rock. Mit gleicher oder ähnlicher Musik sozialisiert, hatten wir später allerdings unsere jeweiligen Qualifikationsarbeiten in anderen musikwissenschaftlichen Themenbereichen verfasst. Progressive Rock schien uns zu nahe zu stehen, als dass man darüber mit einem »gebührenden wissenschaftlichen Abstand« arbeiten und schließlich schreiben könnte – leider. Doch im weiteren Verlauf des Abends entwickelte sich mehr und mehr eine gemeinsame Idee in Gestalt einer anvisierten Konferenz mit anschließender Publikation. Nachdem wir höchst kompetente Referenten aufgespürt hatten, konnte besagte Konferenz geplant und schließlich mit durchweg gelungenen und hochinteressanten Referaten zum Thema in Gestalt der vorab erwähnten institutionellen Kooperation durchgeführt werden.

Allein, die Realisierung der Schriftform dauerte lange, und wahrscheinlich verfestigte sich im Laufe der Zeit bei einigen unserer geschätzten Autoren irgendwann einmal der Gedanke, dass der Sammelband wohl niemals fertiggestellt würde. Tatsächlich galt es (neben den vielen sonstigen beruflichen Verpflichtungen), die mittlerweile doch existierende, wenn auch keineswegs ausschließlich wissenschaftliche Literatur sowie audio- und audiovisuelle Quellen zu einem Thema zu studieren, das wir zwar »vom Hören« und Tun gekannt,

über das wir bis dato jedoch niemals wissenschaftlich reflektiert hatten. Geradezu erdrückend war die Informationsflut, die sich seit der Zeit aufgetan hatte, als wir uns zwar nicht vom Progressive Rock abgewandt, aber ihn zumindest »auf Eis« gelegt hatten. Denn was sich seit den 1990ern und insbesondere seit der Jahrtausendwende auf diesem Gebiet entwickelt hat, ist geradezu unfassbar. Doch dazu im Folgenden mehr und ausführlicher, wenn auch noch lange nicht umfassend und schon gar nicht abschließend.

Vielmehr möchten wir uns an dieser Stelle nunmehr bei all denen bedanken, die für die Realisierung unverzichtbar waren. An vorderster Stelle sind dies natürlich alle Autoren und Referenten, die sich in ihren Beiträgen aus verschiedenen Perspektiven dem Thema annäherten und deren Geduld auf eine harte Probe gestellt wurde, ohne dass sie uns dies jedoch jemals hätten spüren lassen. Gedankt sei des Weiteren dem Allitera Verlag sowie insbesondere Gisela Probst-Effah nebst Astrid Reimers, Emil und Gisela Näumann für ihre Korrekturhilfen.

Martin Lücke
Klaus Näumann

Klaus Näumann

In the court of the progressive rock kings, and entourage

1. »The rise of kings«

Ende der 1960er/Anfang der 1970er, einer Zeit des sich verstärkenden Aufbegehrens der jüngeren Generationen gegen das Establishment, begannen Bands vermehrt eine Musik zu spielen, die sich den gängigen Klischees dessen, was man mit populären Musikformen vormals assoziierte, zunehmend entzog. Ihre Songs durchbrachen die Standardlänge von zwei bis drei, allenfalls vier Minuten,¹ waren ausgefeilter hinsichtlich Instrumentierung, Metren, Arrangement, Sound und gestalteten sich oftmals höchst virtuos. Sie beinhalteten Texte, die die gängigen Themen (Liebe, Alltag, Vulgäres, Adoleszenz etc.) eher aussparten, stattdessen von Mythen, Mythologien und Science Fiction handelten und/oder gesellschaftskritischer Natur waren. Auch die Tonträger jener Bands zeichneten sich immer häufiger nicht nur durch ein beliebiges Aneinanderreihen einzelner Songs aus, sondern beinhalteten im besten Falle ein durchgängiges »Konzept«. Idealerweise offenbarte sich ebendieses bereits am Äußeren, dem Plattencover. Mal surreal, mal fantastisch, vielleicht bisweilen auch kitschig, aber in nicht wenigen Fällen das Image einer Band prägend oder sogar konstituierend,² mutierten Plattencover zu wahren Eyecatchern, die – um es vorsichtig zu wenden – einem Kaufstimulus nicht zuwiderliefen. Idealerweise entstanden diese Werke im Gruppenprozess (vgl. Martin 1998: 97), gleichwohl mit handfester Unterstützung von Produzenten, Tontechnikern und Managern.

Auch die Bühnenshows entwickelten sich vermehrt zu theatralischen Spektakeln mit aufwendigen Beleuchtungsszenarien, teils Burgen an Instrumenten und Equipment auf dem neusten Stand der Technik. Bedient wurde jenes Instrumentarium von Sängern und Musikern, die mehr sein wollten als die blo-

¹ Dies beruht in erster Linie auf der zunehmenden Popularität der LP in den 1960ern. Besaß die herkömmliche 7-Zoll-Vinyl-Single lediglich eine Spieldauer von ca. 4–5 Minuten (bei einer Abspieldrehzahl von 45 U/min) pro Seite, lag die Spieldauer der LP (bei einer Abspieldrehzahl von 33 U/min) bei ca. 20–25 Minuten.

² Stilbildend für die Gruppe Yes waren bekanntermaßen die Cover von Roger Dean und, im Falle von Genesis, jene von Paul Whitehead. Siehe hierzu weiterführend Halbscheffel (2014: 283–307) und Lambe (2011: 124 ff.).

Ben Entertainer eines nach Unterhaltung, Kurzweiligkeit und tanzgefälliger Musik trachtenden Publikums. Vereinzelt sich in Kostümen oder höchst extrovertierten Stage Performances präsentierend, deutlich häufiger jedoch in einer dezenten, vereinzelt sogar sitzend, sich dem großen Ganzen unterordnenden Manier (vgl. Sheinbaum 2008: 29), wurden opulente Werke einem größeren Publikum dargeboten, welches – und das mag aus heutiger Sicht erstaunen – ebendies erwartete und goutierte.

Mitte/Ende der 1960er hatte die Rockmusik ihre Kurzlebigkeit und anfängliche Oberflächlichkeit abgestreift, war plötzlich erwachsen geworden, zumindest jedoch gereift, oder wie Paul Stump in *The Music's all that matters* (1997: 35) schreibt: »Music was becoming an experience for the head, not the feet.«³

Es gilt heute als Konsens, dass diese Entwicklungen primär von Großbritannien ausgingen. Die gemeinhin wesentliche Pionierrolle kommt den Beatles zu, flankiert von Bands wie etwa Procol Harum, The Moodie Blues und anderen.⁴ Auch das auf der gegenüberliegenden Seite des Atlantiks beheimatete »Pendant der Beatles«, die US-amerikanischen Beach Boys, werden als bedeutende Vorreiter hinsichtlich der Entstehung des Progressive Rock erachtet.⁵

Der eigentliche Beginn des Prog (die Kurzform des Wortes) jedoch wird von nicht wenigen mit dem Erscheinen der LP *In the court of the Crimson King* (1969) der Gruppe King Crimson gleichgesetzt.⁶ Ob es allerdings explizit diese Band, respektive besagte LP war, die zur Entstehung einer eigenständigen Musikrichtung namens Progressive Rock führte oder sie zumindest einläutete, ist fraglich (vgl. Halbscheffel 2014: 41). Stattdessen mutet eine solche These eher wie eine Zuspitzung an, angesichts der Tatsache, dass es Ende der 1960er mehrere Gruppen gab, die ähnliche oder vergleichbare Musik darboten. So hat sich nicht grundlos die Idee von den »vier Großen des Prog« etabliert, nament-

³ Vgl. hierzu auch Moore (2001: 90).

⁴ Vgl. Stump (1997: 5, 17, 43); Martin (1998: 39); Holm-Hudson (2002: 6f.).

⁵ Moore (2001: 69 ff.) sieht in der Beatles-LP *Sergeant Pepper* zwar eine wichtige Voraussetzung für die Entstehung des Prog. Nicht minder bedeutend sei jedoch die Psychedelic Bewegung (u.a. in San Francisco) (siehe hierzu auch Martin 1998: 76 ff. und Macan 1997: 20 ff.). Überdies betont Moore die Bedeutung des Blues bzw. für den Canterbury Sound die Anleihen aus dem Bebop und Free Jazz (Moore 2001: 88). Martin (1998: 44) hebt überdies die Entwicklung eines neu entstandenen Virtuositums im Bereich Rock (Hendrix, Clapton, Jack Bruce u.a.) sowie die Gruppen The Who und Led Zeppelin hervor.

⁶ Siehe hierzu Stump (1997: 52); Lambe (2011: 18); Macan (1997: 11 u. 23); Romano (2010: 30 ff.); Wagner (2010: 1 f.). Bill Martin (1998: 191) schreibt hierzu explizit: »When I first heard *In the Court of the Crimson King*, I was knocked over, as most listeners were by the incredible force and range of the music.«

lich Genesis, Yes, Emerson, Lake & Palmer nebst den bereits genannten King Crimson, während zum erweiterten Kreis Jethro Tull, The Nice, Gentle Giant, Van der Graaf Generator, die sich zwischen Psychedelic und Progressive Rock bewegenden Pink Floyd⁷ und vielleicht auch⁸ die Bands der sogenannten Canterbury Szene (Soft Machine, Caravan, Egg, Henry Cow etc.) zählen.

2. »Entangled«: Eine andere Lesart der geschichtlichen Entwicklungen

Lässt man den Sonderfall der US-amerikanischen Beach Boys zunächst einmal außer Acht, so ist schon auffällig, dass sich viele der Vorreiter (sogenannte »Proto-Progressive« Bands) als auch die Begründer nebst Entourage samt und sonders aus britischen Bands rekrutierten (vgl. Martin 1998: 104; Macan 1997: 10). Dies stützt durchaus die These, dass Progressive Rock zumindest in seinen Anfangstagen eine »rein britische Angelegenheit« war. Doch genauso unzweifelhaft ist, dass das, was wohl seinen Ausgangspunkt zu einem wesentlichen Anteil in Großbritannien gefunden hatte, unmittelbar später in anderen westeuropäischen Ländern sowie in Nordamerika Gehör fand, aufgegriffen wurde, sich vielleicht aber auch schon im Vorfeld partiell unabhängig dort entwickelt hatte. So ist nicht von der Hand zu weisen, dass sich in westeuropäischen Ländern wie u.a. Frankreich, Italien, Deutschland, aber auch in Skandinavien Bands gründeten, die sich zwar erklärtermaßen von den britischen Kings of Progressive Rock beeinflusst sahen, aber dennoch keineswegs »schnöde Kopien« ihrer Vorbilder waren (vgl. Hegarty/Halliwell 2011: 10ff., 34). Stattdessen brachten sie durchaus Eigenes auf den Weg, zeigten sich mitunter von den traditionellen Musiken ihrer Heimatländer beeinflusst und bezogen in Songtexten teilweise ihre jeweiligen Landessprachen oder sogar landesspezifisches Instrumentarium mit ein.

Um hier nur wenige Beispiele aufzuführen, die den Sachverhalt veranschaulichen mögen: Die 1969 gegründete französische Gruppe Ange (Instrumentarium: Gitarre, Gesang, Tasteninstrumente, Blasinstrumente/Flöte, Schlagzeug,

⁷ Was Pink Floyds umstrittene Zugehörigkeit zum Progressive Rock betrifft, siehe Weinstein (2002) und Cotner (2002), die beide für eine Zuordnung plädieren.

⁸ Inwieweit die englische Canterbury Szene tatsächlich dem Progressive Rock zugeordnet werden kann, oder ob sie doch eher als früher europäischer Jazzrock zu bezeichnen wäre, soll hier offenbleiben. Einer eindeutigen Zuordnung zum Progressive Rock entziehen sich bekanntermaßen auch die britischen Künstler bzw. Bands Supertramp, Barclay James Harvest, The Alan Parsons Project, Mike Oldfield, Manfred Mann's Earth Band et al.

Bass) war zweifelsfrei von Genesis, als deren Vorgruppe sie sogar auftrat, und King Crimson beeinflusst. Die Songtexte der Gruppe allerdings waren und sind bis zur Gegenwart überwiegend auf Französisch. Ebenso ist der Einfluss des französischen Chansons oder, was den performativen Kontext betrifft, des französischen komödiantischen Theaters nicht zu überhören und zu übersehen. Nicht anders verhält es sich bei der mittlerweile als legendär erachteten französischen Band Magma, die ebenfalls bereits seit 1969 existiert und somit durchaus als eine Progressive Rock Band der ersten Stunde bezeichnet werden könnte. Magmas Texte sind in englischer und französischer Sprache, überwiegend jedoch in der von ihnen erfundenen Fantasiensprache (oder Nicht-Sprache) Kobaïanisch. In semantischer Hinsicht »dreht sich« bei ihnen fast alles um den fiktiven Planeten Kobaïa, besiedelt von ehemaligen Bewohnern der Erde. Auch schuf Magma mit ihrer Musik eine jener mittlerweile zahllosen Subkategorien des Progressive Rock, den Zeuhl, dem sich nicht nur französische, sondern heute ebenso diverse japanische Bands zurechnen. Magmas Musik, trotz unzweifelhafter Jazzeinflüsse, als Progressive Rock zu bezeichnen, dürfte nicht schwerfallen. Sie indessen als reine Kopie irgendeiner britischen Progressive Rock Gruppe zu kategorisieren ist doch abwegig.

Einen besonderen Fall stellen auch die bundesdeutschen Bands Ende der 1960er/Anfang der 1970er dar. Entwickelten manche von ihnen doch ein eigenes Profil, klammerten sich andere stark an Vorbilder aus dem anglofonen Raum. Unter der Rubrik Krautrock, einer höchst vagen Kategorie (vielleicht noch unschärfer als Progressive Rock selbst), wurde all das subsumiert, was man zunächst in Großbritannien wohl nicht der deutschen Mainstream-Musik zuordnen konnte. So zählen zur Kategorie Krautrock u. a. Bands, die eher der Experimentellen bzw. der Psychedelischen Musik (z.B. Amon Düül I u. II, Agitation Free), dem Jazzrock (z.B. Kraan, Thirsty Moon), Politischer Musik (z.B. Floh de Cologne) oder Elektronischer bzw. Kosmischer Musik (z.B. Tangerine Dream, Faust, Kraftwerk) zuzuordnen wären, dies allerdings oftmals höchst kreativ ausgestalteten. Es klingt wie ein Vorwurf, dass sich etwa im Vergleich zu Frankreich (und Italien) bei jenen deutschen Gruppen, die musikalisch am ehesten mit dem »klassisch britischen« Progressive Rock vergleichbar waren, nur zögerlich ein wiedererkennbar (deutsches) Profil entwickelte und, das mag wie eine Tautologie klingen, sie stattdessen »höchst englisch« oder »amerikanisch« klangen.⁹ So begannen Gruppen wie Novalis (gegr. 1971) erst ab Mitte

⁹ Ein Beispiel hierfür stellt die Band Lucifer's Friend (gegr. 1970) dar. Obwohl die Gruppe ihren Stil oftmals änderte, ist die Nähe zu britischen bzw. US-amerikanischen Bands aus den Bereichen Heavy Metal, Jazz, Blues offensichtlich. Eine

der 1970er, Anyone's Daughter (gegr. 1972) sogar erst in den 1980er Jahren, deutsche Texte in ihre Musik zu integrieren. Andere Gruppen wie Eloy (gegr. 1972) oder Frumpy (gegr. 1969) hingegen beschränkten sich nahezu ausschließlich auf die englische Sprache oder wollten sich – wie im Falle Grobschnitt (gegr. 1970) – nicht eindeutig auf eines von beiden (englisch oder deutsch) festlegen.

Vielleicht war zu Beginn der 1970er keine nationale Progressive Rock-Szene so sehr beeinflusst von den britischen Progressive Rock Bands, wie es die italienische war. Und dennoch bildeten sich auch in Italien bald eigene Ausprägungen heraus, u.a. was die »Handhabung des Gesangs«¹⁰ betrifft nebst der Einbeziehung der italienischen Sprache, was die Bands fortan deutlich von den englischen Exponenten unterscheiden sollte. Zudem war die Quantität von italienischen Gruppen, die dem Progressive Rock hinzuzurechnen sind, bald unüberschaubar groß, sodass uns außerhalb Italiens zumeist nur der Gipfel des entwicklungsspezifischen Eisbergs erreicht hat (z.B. PFM, Banco del Mutuo Soccorso, Le Omre).¹¹

Führt man sich demnach vor Augen, dass zeitgleich zur Entstehung der ersten englischen Progressive Rockgruppen vergleichbare Bands in anderen westeuropäischen Ländern gegründet wurden, dann wird deutlich, dass die Bewegung zwar in Großbritannien ihren Ursprung gehabt haben mag, aber von dort die Welle schnell bis nach Westeuropa (sowie Nordamerika) schwappete und hier wiederum auf äußerst günstige Vorbedingungen traf. Denn auch außerhalb von Großbritannien gab es natürlich Bands, die die Hippie-Ära mit

explizit deutsche Ausrichtung wird, auch aufgrund der Verwendung englischer Texte, indessen nicht deutlich. In ähnlicher Weise verhält es sich bei der Gruppe Night Sun (gegr. 1970) und ihrem einzigen Album *Mourning* sowie The Subjects (gegr. 1966), die sich später in Sahara umbenannten. Die Musik von Triumvirat (gegr. 1969) wiederum, die ebenfalls ausschließlich englische Texte verwendete, ist in hohem Maße an ELP angelehnt (z.B. Besetzung, herausragende Bedeutung der Hammondorgel und das virtuose Spiel auf selbiger). Sogar die Band mit dem »höchst deutsch« anmutenden Namen Wallenstein (gegr. 1971 zunächst unter dem Bandnamen Blitzkrieg) weist nicht zuletzt aufgrund ihres US-amerikanischen Sängers William Barone (1971–1975) kein explizit deutsches Profil auf.

¹⁰ Es hat für mich den Anschein, als ob der italienische Gesang im Progressive Rock u.a. Einflüsse aus dem Operngesang mit einem fließenden Übergang zu Italo-Pop in sich vereinigt (siehe z.B. die Gruppen Area, J.E.T. bzw. die Titel »La donna e il bambino« von Dalton oder später »Amico di Ieri« von Le Omre). Vgl. hierzu auch Lambe (2011: 151).

¹¹ Siehe hierzu insbesondere Lambe (2011: 39 ff.) sowie URL: http://en.wikipedia.org/wiki/Italian_progressive_rock [Zugriff vom 13.11.2015]. Einen tieferen Einblick in die Welt des italienischen Progressive Rock vermitteln drei Bände von Fulvio Fiore mit Zeitungsartikeln zum Thema (2012, 2013a, 2013b).

teilweise psychedelischen Einflüssen durchlaufen hatten und ebenfalls besonders geprägt waren von den ersten nicht-kommerziellen Ausflügen der Beatles.

3. »The Hut of Baba Yaga«

Und Osteuropa? Auf den ersten Blick spielte Progressive Rock in den Staaten des Warschauer Pakts keine Rolle – scheinbar. So wurde in Abhängigkeit von den jeweiligen osteuropäischen Ländern und ihren Regierenden der Umgang mit populären Musikformen zwar abweichend, aber dennoch überwiegend restriktiv gehandhabt. In vielen Staaten jenseits des Eisernen Vorhangs (vor allem in den diversen Sowjetrepubliken) waren daher illegale Musikszene zu verzeichnen, über die bis zur Gegenwart noch relativ wenig bekannt ist. Und natürlich spielte der Begriff »Progressive Rock«, der damals noch nicht einmal im Westen weitläufig war, in den Staaten des Warschauer Pakts keine nennenswerte Rolle, schon gar nicht in der Tagespresse, oder in der über lange Zeit praktisch nicht existierenden populärmusikwissenschaftlichen Literatur. Doch erwiesenermaßen wurden die Beatles – die ja seit ihrer experimentellen Phase ab 1965 als wesentlicher Wegbereiter des Progressive Rock gelten – auch im gesamten osteuropäischen Raum als *die* bedeutendste Band gefeiert und von den dortigen Gruppen geradezu exzessiv imitiert. Zudem entwickelte sich Ende der 1960er eine osteuropäische Hippiebewegung (vgl. Ryback 1990: passim), ebenfalls bekanntermaßen ein günstiger Nährboden für Progressive Rock, auch wenn man es damals nicht so bezeichnete.

Dass es in der Sowjetunion schon recht früh Progressive Rock bzw. Vergleichbares gab, resultierte jedoch zunächst aus der Gründung von staatlichen Musikgruppen, sogenannten VIAs (Vokal'no-instrumental'nyj ansambl'). So war selbst bei den politischen Hardlinern in der Sowjetunion Mitte der 1960er die Einsicht gereift, dass man populäre Musikformen und Bands, die »derartige« Musik spielen, auf kommunistischem Boden dauerhaft nicht gänzlich verbieten könne. Stattdessen sollten staatliche Musikgruppen mit hochqualifizierten Musikern, allerdings in stark limitierter Zahl, dieses Desiderat in einer moderaten Weise befriedigen. Das musikalische Vorbild vieler daraufhin gegründeten VIAs waren in erster Linie (natürlich) die Beatles (vgl. Ryback 1990: 57). Von Staates Seite waren VIA-Ensembles jedoch gezwungen, slawische und/oder volksmusikalische Traditionen nebst Poesie in der jeweiligen Landessprache in ihr Repertoire zu integrieren. Und so führten diese Auflagen von oben dazu, dass einige Gruppen mit Unterstützung von Komponisten und Arrangeuren in den 1970ern opulente Rockopern schufen und aufführten, die, wenn sie nicht sogar gänzlich in die Kategorie des Progressive Rock fallen,

zumindest eine große Nähe dazu aufweisen. So setzte in Russland das staatliche VIA Die singenden Gitarren [Поющие гитары] 1975 die »erste sowjetische Rockoper« *Orpheus und Eurydice* [Орфей и Эвридика] in Szene, während das belarussische Pendant Pesnjary [Песняры] ihnen dies mit den Werken *Pesnja o dole* [Песня о доле] (1976) und dem Konzeptalbum *Gusljar* [Гусляр] (1980) gleichtat.¹² Nicht anders verhielt es sich beim russischen VIA Ariel [Ариэль], das gleich mehrere (stark national gefärbte) »Rockopern« mit den Titeln *Die Legende über Emelianov Pugachev* [Сказание о Емельяне Пугачёве] (1978), *Meister* [Мастера] (1981) und *Für die russische Erde* [За землю русскую] (1985) kreierte. Und auch abseits der staatlichen VIAs gründeten sich Ende der 1970er in der Sowjetunion Bands, die zumindest heute in Russland dem Progressive Rock zugerechnet werden (z.B. 1979 Avtograf [Авторграф]).¹³ Ohnehin, schenkt man Äußerungen des russischen Journalisten Artemy Troitsky in seinem 1987 erschienenen Buch *Back in the USSR The true story of Rock in Russia* (1987: 25) Glauben, dann stand bei der russischen Jugend Progressive Rock bereits seit Beginn der 1970er hoch im Kurs.

Auch im Baltikum gab es diverse Bands, die man eventuell dem Progressive Rock zuordnen kann. Ganz besonders gilt dies für Estland, wo bereits seit 1973 (bis 1976) die Band Mess aktiv war, nebst den psychedelisch orientierten Suuk (seit 1976), RUJA (1971–1988), Kaseke (1980–1984) und dem vom Komponisten Erkki-Sven Tüür gegründete Ensemble In Spe (1979–unbekannt). In Lettland wiederum wirkte seit 1974 die Band Sipoli, ein staatliches VIA-Ensemble, das Rockmusik weit abseits des Gängigen auführte. Die seit den 1970ern aktive Band Dzeltenie Pastnieki, die in ihren Anfangstagen progressive Züge aufwies, nannte sich zunächst in Anlehnung an die Band King Crimson sogar Jaunais Sarkanais Karalis, was so viel wie »Neuer roter König« bedeutet (vgl. Troitsky 1987: 80).

Ähnlich wie in der Sowjetunion scheint es sich in den sogenannten Satellitenstaaten des Warschauer Pakts zugetragen zu haben. So existierte beispielsweise seit dem Jahr 1971 in Ungarn die Gruppe Locomotiv GT, die 1972 die Musik zu einem Rock-Musical mit dem Titel *Fiktiver Report über ein amerikanisches Pop-Festival* nach einem Roman von Tivor Dery beisteuerte und auf Platte auf-

¹² Timothy Ryback (1990: 157) zufolge wäre bereits die erste veröffentlichte LP der russisch-sowjetischen Plattenfirma Melodija (1973) mit dem Titel *Wie schön ist diese Welt* [Как прекрасен этот мир] des VIAs Die fröhlichen Kinder [Весёлые ребята] dem Art Rock zuzuordnen. Ungeachtet der Frage, ob diese Kategorisierung gerechtfertigt ist, handelt es sich um einen bemerkenswerten Tonträger mit unterschiedlichen musikalischen Einflüssen (z.B. Beatles, Beach Boys, Jazz, gespielt mit teils klassischem Instrumentarium).

¹³ Siehe URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Автомарф_\(группа\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Автомарф_(группа)) [Zugriff vom 12.10.2015].

nahm (1973). Auch ihre bereits im Jahr 1972 entstandene LP *Ringasd el magad* weist progressive Züge auf.

In der ČSSR wiederum hatten die politisch-gesellschaftlichen Entwicklungen, die 1968 im Prager Frühling kulminierten, bewirkt, dass sich dort in den 1960er Jahren eine ausgedehnte Hippie-Szene der jüngeren Generation bildete, aus deren Kreis sich diverse Bands gründeten (vgl. Ryback 1990: 74ff.). Diese äußerst vitale Musikbewegung beinhaltete zahlreiche Gruppen, die wohl am ehesten dem Psychedelic Rock zuzuordnen sind, wie u.a. Framus Five (gegr. 1963), Primitives bzw. The Primitives Group (gegr. 1965) oder The plastic people of the Universe (gegr. 1968). Doch auch einige Bands, die man der Kategorie Progressive Rock zuordnen kann, entstanden in dieser Zeit. So wurde beispielsweise 1968 in Brno (Brünn) die Gruppe Progress Organization gegründet, die sich im Laufe ihres Bestehens mehrmals umbenannte. Unter dem Bandnamen Progres 2 (seit 1977) veröffentlichten sie 1978 eine »Rockoper« mit dem Titel *Dialog mit dem Universum [Dialog s vesmírem]*, ein tschechischsprachiges Konzeptalbum, das längere Instrumentalteile und virtuose Solopassagen beinhaltete. In ähnlicher Weise verhält es sich bei der tschechischen Gruppe Synkopy 61 (gegr. 1960), die ihren musikalischen Stil wiederholt im Laufe ihres Bestehens änderte. Zunächst als ein rein akustisches Tanzmusik-Ensemble in Erscheinung tretend, ab ca. 1963 sich dann an der Beatmusik (insbesondere an den Beach Boys) orientierend, wiesen ihre Tonträger ab den 1970ern zunehmend progressive Züge auf. Und spätestens ab den 1980ern kann man ihre Musik wohl relativ zweifelsfrei als tschechischsprachigen Progressive Rock bezeichnen.¹⁴

Polen hingegen scheint während der 1970er und 1980er auf den ersten Blick eher ein Brachland hinsichtlich der Existenz von Progressive Rock gewesen zu sein. Der Bandname Silesian Blues Band (gegr. 1971) legt zumindest nicht unmittelbar nahe, dass es sich hierbei um eine Gruppe handelte, deren Musik, trotz einer gewissen Nähe zum Jazzrock, weitestgehend als Prog mit polnischen Texten gelten darf. In eben jener Gruppe wirkte zeitweise sogar der bekannte polnische Sänger Czesław Niemen mit, dessen musikalisches Œuvre in Polen heute höchste nationale Wertschätzung genießt und von manchen partiell dem Progressive Rock zugeordnet wird.¹⁵ Auch die im Zeitraum von 1976 bis 1985 wirkende polnische Gruppe Exodus – nicht zu verwechseln mit der US-amerikanischen Thrash-Metal Band – weist eine offensichtliche Nähe zum Prog auf. Insgesamt

¹⁴ Siehe hierzu beispielsweise die LPs *Sluneční hodiny* (1981) und *Křídlení* (1983).

¹⁵ Dies wurde bei Gesprächen mit Polen deutlich, die sich dabei insbesondere auf die LP *Enigmatic* (1969) und das sechzehnminütige Stück »Bema pamięci żalobny – rapsod« bezogen.

mag der polnische Progressive Rock zu Zeiten des Warschauer Pakts zwar in quantitativer Hinsicht nicht gerade ausufernd gewesen sein. Doch was sich auf Basis dessen in den 1990ern entwickelte ist erstaunlich und hat dazu geführt, dass Polen heute vielleicht sogar als das strahlendste aller osteuropäischen Länder im Bereich des Progressive Rock gelten darf (vgl. Lambe 2011: 160ff.).¹⁶

Was Bulgarien betrifft, so war dort seit 1975 (bis zur Gegenwart) die Gruppe FSB [ФСБ] aktiv, die u.a. mit dem Musiker José Feliciano gemeinsam auftrat. Das Rezept FSBs war es – und das verbindet die Gruppe mit vielen sowjetischen Bands –, »Traditionelles«, in diesem Fall Bulgarisches, in ihre Musik mit einzubeziehen. Ob das musikalische Ergebnis als Prog (oder vielleicht doch eher als Jazzrock bzw. Fusion) zu bezeichnen wäre, ist freilich abermals diskutabel, doch stehen derlei Diskussionen (noch) aus.¹⁷

4. Progressive Rock in der DDR

Im anderen deutschen Staat, der DDR, existierten ebenfalls Aktivitäten, die man quasi »postum« dem Progressive Rock zuordnen kann, vielleicht sogar muss. Bemerkenswert ist überdies, dass man in der DDR (im Gegensatz zur Bundesrepublik) aus der Not eine Tugend machen musste. So wurde es ostdeutschen Bands seit der Rock 'n' Roll Bewegung Ende der 1950er und der darauffolgenden Beatbewegung in den 1960ern von staatlicher Seite zunehmend erschwert (mittels Abmahnungen, Auftrittsverboten etc.), englische Texte zu verwenden. Stattdessen wurde der englischen Sprache in Konnotation zu populärer Musik in der zweiten Hälfte der 1960er, wie auch der gesamten Beatbewegung, offen der Kampf angesagt (Winter 2009: 27). Und so entwickelte sich auf dem Gebiet der Deutschen Demokratischen Republik wohl geradezu zwangsläufig ein deutschsprachiger Progressive Rock bzw. im DDR-Sprachgebrauch sogenannter Kunstrocks.¹⁸ Bereits

¹⁶ In Polen existiert seit Anfang des Millenniums eine starke Progressive Rock-Szene mit hoher Internetpräsenz, zu deren bekanntesten Bands etwa Sattelite, Riverside und Strawberry Fields zählen.

¹⁷ Die Wissenschaftlerin Kalina Zahova stellt in einem Onlineartikel mit dem Titel »Progressive rock behind the Iron Curtain – why not?« hinsichtlich des bulgarischen Progressive Rock allerdings fest: Bulgarien sei »a case specific with its significant lack of progressive rock development in the 1970s and 1980s (with very few sporadic exceptions)«. Siehe in URL: <http://rock-progressif.u-bourgogne.fr/work-in-progress/progressive-rock-from-outside-the-ukusa/66-progressive-rock-behind-the-iron-curtain-why-not.html> [Zugriff vom 17.10.2015].

¹⁸ Robert Winter (2009: 36) weist darauf hin, dass sich »nach dem Kahlschlag Ende der 1960er Jahre« in der DDR eine Szene von Bands bildete, die Progressive Rock im Stile von u.a. ELP, King Crimson und Jethro Tull spielten und dies »beim

die von manchen als »erster DDR-Rock-Tonträger« bezeichnete LP¹⁹ *Das Gewitter* von Uve Schikora und seiner Gruppe (1972) weist Songs mit progressiven Zügen auf.²⁰ Es gälte jedoch neue Musikbezeichnungen zu erfinden, wollte man etwa Werke der Gruppe Stern (Combo) Meißen wie »Der Kampf um den Südpol« (1976), *Weißes Gold* (1978) oder später die *Reise zum Mittelpunkt des Menschen* (1981) nicht dem Prog zurechnen. Vielmehr handelt es sich dabei um Konzeptalben bzw. komplexe Songs, die alle die (noch näher zu erläuternden) Wesensmerkmale aufweisen, die man mit dieser Musikrichtung heute gemeinhin verbindet. Hinzu kommt, dass Stern (Combo) Meißen, die bei näherem Betrachten russisch-kritische Sinfonie *Finlandia* von Sibelius im Stile von ELPs *Bilder einer Ausstellung* adaptierte.

Nicht anders verhält es sich mit der 1969 gegründeten DDR-Gruppe Electra. Unzweifelhaft von Jethro Tull beeinflusst, wurde die Musik im Laufe des Bestehens zunehmend ausgefeilter, beinhaltete Adaptionen von Bach, Grieg, Chatschaturjan, Mozart (auf der LP *Adaptionen* 1976) und mündete schließlich (1980) in die Rockoper *Die sixtinische Madonna*. Auch die *Suite* (1972) der Gruppe Bayon (gegr. 1971) ist nur eines von vielen ihrer Stücke, das man leicht der Kategorie Progressive Rock zuordnen kann, und zwar – wie im Fall von Electra und Stern (Combo) Meißen – einem explizit deutschsprachigen.²¹

Begünstigend für die Entwicklung und Entstehung eines ostdeutschen Progressive Rock bzw. »Kunstrocks« scheint in besonderem Maße die Tatsache gewesen zu sein, dass man [seit den 1960ern] an den Hochschulen für Musik in der DDR Ausbildungen im Bereich »Tanzmusik« (die sozialistische Bezeichnung für Jazz/Rock/Pop) absolvieren konnte, ja im Fall angestrebter musikalischer Auftrittstätigkeiten sogar musste. So kamen DDR-Musiker, die sich dem (Progressive) Rock verschrieben hatten, trotz aller sozialistischen Schi-

Publikum hoch im Kurs stand«. Überdies hätten Gruppen wie Satori, die GP-Combo und das JOCO-DEV Sextett Klassische Musik adaptiert und Titel von Jethro Tull und ELP (sogar mit englischen Texten) nachgespielt.

¹⁹ Siehe z.B. URL: <https://web.archive.org/web/20120502110253/http://www.ostmusik.de/schikora.htm> [Zugriff vom 09.11.2015].

²⁰ Dies gilt besonders für die Titel »So ein Langer Sommer«, m.E. »Deine Augen« und »Das Gewitter«.

²¹ Bayons Musik weist freilich verschiedene Einflüsse auf, ausgehend von dem, was man seit den 1980ern als »Weltmusik« bezeichnet, andererseits eine Vielzahl von instrumentalen Stücken mit psychedelischem Charakter (nahe Pink Floyd) und überdies eine starke akustisch-pastorale Komponente, die so weit ging, dass die Gruppe ab Mitte der 1970er vermehrt in einer quasi kammermusikalischen Besetzung in Erscheinung trat.

kanen in den Genuss einer fundierten musikalischen Ausbildung,²² während die Rockgruppen in der Bundesrepublik diesbezüglich weitestgehend auf sich selbst gestellt waren.²³

5. »Crisis? What Crisis?«

Manche Autoren,²⁴ die sich seit Ende der 1990er wissenschaftlich mit dem Thema Progressive Rock auseinandersetzen, vertreten die Auffassung, dass nach dem »Golden Age« von ca. 1971 bis Mitte der 1970er, spätestens jedoch in den 1980ern das »Genre« stagnierte, es zu einem Verlust an Kreativität kam, ja sogar der gesamte Progressive Rock unaufhaltsam seinem »Way Down« (Lambe 2011: 73) entgegenstrebte (vgl. Sheinbaum 2008: 30 f., passim). Die Prozesse des Niedergangs verstärkt habe insbesondere das Aufkommen der Punkbewegung und -musik seit Mitte der 1970er Jahre. Britische Progressive Rock Bands der zweiten Generation, des sogenannten Neo-Prog, wie etwa Marillion, IQ, Pendragon, Twelfth Night, Pallas oder im weiteren Sinne auch die kanadischen Saga, hätten nicht (mehr) die kreativen Fähigkeiten jener Bands der ersten Stunde (Yes, Genesis, ELP, King Crimson) besessen, die allerdings nach 1976 schon weitestgehend ihren Zenit überschritten hätten. Die meisten jüngeren sowie die arrivierten Bands hätten (sich) nach dem Heyday des Genres immer wieder aufs Neue kopiert, plagiirt oder seien den (finanziellen) Verlockungen und Banalitäten des Poppigen erlegen (z.B. die Supergroup Asia).²⁵ Martin (1998: 62) kritisiert überdies, dass der optimistische und utopische »Spirit«, dem der Progressive Rock in seiner Entstehungszeit innegewohnt habe, in den 1980ern ausgelöscht worden sei. Progressive Rock sei von einem essenziellen Bestandteil der Gegenkultur zu einem musikalischen Genre bzw. »a musical taste« geworden und zunehmend unter den Einfluss großer Plattenfirmen und Handelsagenten geraten (Martin 1998: 62; Macan 1997: 29).

Diesen Thesen soll hier zwar nicht in Gänze, aber zumindest partiell widersprochen werden. Denn aus guten Gründen kann man heute behaupten: 1. Ein

²² So hatten beispielsweise die Musiker der Gruppe Electra allesamt an der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden studiert.

²³ Siehe hierzu insbesondere Balitzki (2001).

²⁴ Siehe z.B. Macan (1997: 29, 179 ff.); Martin (1998: 62, 150).

²⁵ Kevin Holm-Hudson (2005) bezeichnet diese Tendenz als »Prog Lite« und bezieht sich damit in erster Linie auf US-amerikanische Gruppen: »[A] few groups – notably Styx and Kansas – managed to achieve mainstream success, fusing prog elements with more ›populist‹ elements such as hard-rock guitars. [...] Prog lite, then, is doubly lacking in Verdichtung – it is an imitation of an imitation.« (Holm-Hudson 2005: 377f.).

Niedergang dieser Musikrichtung hat niemals stattgefunden, auch wenn es damals den Anschein erweckt haben mag (vgl. Hegarty/Halliwell 2011: 1 ff.).

2. Dass sich die Rezeption von Musikstilen, ihre gesellschaftlichen Funktionen und das Publikum im Laufe der Zeit teils mehrfach wandeln, ist ein Kontinuum, das grundsätzlich weder positiv noch negativ ist, sondern lediglich ein Befund.
3. Der Einfluss der großen Plattenfirmen seit Beginn der 1970er und der Wandel in den 1980ern aufgrund des Bedeutungszuwachses des Phänomens *Videoclip* ist nicht infrage zu stellen. Zieht man jedoch die weiteren technologischen Entwicklungen seit Mitte der 1980er in Betracht, die eigenständige Produktionen der Bands (ohne Plattenfirmen und Produzenten) zunehmend vereinfachten (vgl. Halbscheffel 2014: 101 ff.) nebst der sukzessiv wachsenden Bedeutung des Faktors Internet, dann ist auch dieser Umstand nur als ein vorübergehendes Phänomen zu bewerten.
4. Punkmusik – und darüber herrscht mittlerweile weitestgehend Einvernehmen – hat den Progressive Rock nur scheinbar verdrängt.
5. Zudem ist es wohl eher eine Frage des Geschmacks, der Erwartungshaltung und der jeweils individuellen Involviertheit ins Zeitgeschehen, ob man für diese Jahre einen generellen Mangel an Kreativität konstatiert bzw. konstatieren möchte. Es mag insbesondere für britische Bands des Neo-Prog eine geradezu erdrückende Last gewesen sein, die Kreativität ihrer Idole und deren einstigen Überraschungseffekt des Neuen noch weiter zu übertreffen.
6. Was für die Briten zur damaligen Zeit gegolten haben könnte (der konstatierte Mangel an Kreativität), muss nicht zwingend »im Rest der Welt« virulent gewesen sein. Denn wie die vorigen Ausführungen bereits veranschaulicht haben mögen, gab es seit Anfang der 1970er Progressive Rock nicht nur im Westen, sondern, wenn auch nicht unter diesem Etikett und freilich kontextuell anders eingebunden, ebenso in Osteuropa, und mit Sicherheit nicht nur dort.²⁶

So ist, was die 1980er betrifft, eher eine Zunahme der weltweiten Aktivitäten im Bereich Progressive Rock festzustellen. Neben insbesondere Holland (z.B. Focus, Alquin, Earth and Fire, Ekseption, Finch) und Schweden (z.B. Kaipa,

²⁶ Wie von einigen Autoren (Halbscheffel 2014; Hegarty/Halliwell 2011) bereits ausgeführt wurde, verlagerte sich während der »Krise des Prog« (ab Ende der 1970er) »Das Progressive« als musikalisches Prinzip auf die Popmusik bzw. den New Wave. Genannt werden in dieser Hinsicht zumeist Peter Gabriel (nach seinem Ausstieg bei Genesis 1975), Queen, Kate Bush, Police, Tears for Fears, Talk Talk, Depeche Mode und (nach meiner Auffassung zu ergänzen) Frankie goes to Hollywood. Bemerkenswert ist, dass Progressive Rock Gruppen aus diesen Pop-spezifischen Entwicklungen neuen kreativen Impetus zogen. So orientierte sich die kanadische Band Rush an Police und Simple Minds, während sich King Crimson in den 1980ern an den Talking Heads und ebenfalls Police orientierten.

Trettioåriga Kriget, m.E. Isildurs Bane), wo Progressive Rock bereits existierte, sind Ende der 1970er/Anfang der 1980er Veröffentlichungen u.a. in Japan (Ain Soph 1980 *A story of Mysterious Forest*), in Spanien (Cai 1980 *Noche Abierta*), in Kuba (Sintesis 1978 *En Busca De Una Nueva Flor*), in Guatemala (Alux Nahual 1982 *Conquista*), in Turkmenistan (Gunesh Ensemble 1980 *Looking at the Earth*) und im ehemaligen Jugoslawien²⁷ zu verzeichnen. Mitte der 1980er kam es zu Aktivitäten u.a. in Mexiko (Nazca 1984 *Nazca*), in Chile (Los Jaivas 1984 *Obras de Violeta Parra*), in Australien (Not Drowning, Waving 1985 *The Little Desert*) und natürlich in all den vorab erwähnten Ländern des Ostblocks.

Doch insbesondere Nordamerika wurde im Verlauf der 1980er und vor allem in den 1990ern zunehmend zum Zentrum eines Progressive Rock partiell härterer Gangart. Dass Nordamerika fast zwangsläufig mehr und mehr in den Mittelpunkt rücken musste, liegt, aus der Retrospektive gesehen, fast schon auf der Hand. So bot – über das Wirken der Beach Boys hinaus – die Gegenbewegung und Hippiekultur in den 1960ern mit dem Zentrum Haight Ashbury in San Francisco, einer damit konnotierten Psychedelic Rock-Szene (The Grateful Dead, Jefferson Airplane, The Doors etc.), dem urbanen Folk-Rock (Bob Dylan, Joan Baez), mit der Entstehung des Fusion bzw. Jazzrock Ende der 1960er (Miles Davis, Blood Sweat and Tears, Return to Forever) oder kreativen Ausnahmeerscheinungen wie Jimi Hendrix und Frank Zappa einen besonders günstigen Nährboden hierfür. Nicht zu unterschätzen ist überdies die zunehmende Professionalisierung der Musikausbildung in den USA, die seit Anfang der 1970er die Möglichkeit bot, Jazz und sogar Rock an Colleges (u.a. Berklee College of Music, Juilliard School, MI bzw. ehemals GIT) grundständig zu studieren.²⁸

Aktivitäten von Gruppen wie Kansas (seit 1972), Happy the man (seit 1973), Babylon (1976), Yezda Urfa (seit 1973), den instrumentalen Dixie Dregs (seit 1973) und mit Einschränkung Gruppen des sogenannten Adult Orientated

²⁷ Es handelt sich dabei beispielsweise um die LP-Veröffentlichungen *Den Za Den* (1980) der gleichnamigen Gruppe), *Vrt svetlosti* (1980) der Band Igra Staklenih Perli und *U vreci za spavanje* (1980) der Band Tako.

²⁸ In den 1980ern wurde eine Reihe von E-Gitarristen populär, die allesamt über eine außergewöhnlich hohe Virtuosität verfügten und in vielen Fällen an US-amerikanischen Musik-Colleges (Rock, Jazz oder Klassik) studiert hatten. Die meisten ihrer veröffentlichten Tonträger waren instrumentaler Natur (d.h. ohne Gesang). Es wäre zu diskutieren, ob diese Erscheinung nicht eine weitere Spielart des Progressive Rock darstellt. Zu nennen sind in dieser Hinsicht insbesondere Vinnie Moore (später bei Alice Cooper und UFO), Joe Satriani (zeitweise bei Deep Purple), Steve Vai (ehemals bei Frank Zappa und später David Lee Roth), Steve Morse (ehemals Kopf der Band Dixie Dregs, später bei Kansas und heute Deep Purple) sowie Marty Friedman (später bei Megadeth).

Rock (Boston, Styx) scheinen ebenfalls Grundpfeiler für einen immer stärker werdenden nordamerikanischen Progressive Rock gewesen zu sein. Fast schon überflüssig scheint es hier zu erwähnen, dass der »klassisch britische« Progressive Rock in bestimmten Hörschichten Nordamerikas nachhaltig rezipiert und schließlich imitiert wurde (siehe z.B. Morse 2011). Kaum zu überschätzen ist überdies die Bedeutung des kanadischen Trios Rush, das seit seiner Gründung (1973) bis zur Gegenwart eine eigene, sich dennoch stets weiterentwickelnde Interpretation des Progressive Rock lieferte.

Neben dem starken Einfluss von Rush, den britischen Kings of Progressive Rock, Bands des Hard Rock (Deep Purple, Led Zeppelin), Heavy Metal (Judas Priest, Black Sabbath) bzw. New Wave of British Heavy Metal (Iron Maiden, Def Leppard) entstand während der 1980er in den USA schließlich jene härtere Gangart des Progressive Rock, die vereinzelt als »Techno Metal« (vgl. Wagner 2010: 68), mittlerweile jedoch im Allgemeinen als Progressive Metal bezeichnet wird. Bands wie Queensryche (seit 1981) und Fates Warning (seit 1982) sind lediglich der Ausgangspunkt für eine sich seitdem immer weiter ausdifferenzierende härtere und tendenziell gitarrenorientiertere Interpretation des Progressive Rock, die in der Gründung der Band Dream Theater (1985 aus der Band Majesty hervorgegangen) schließlich ihren Hauptexponenten gefunden hatte. Letztere sind geradezu das Paradebeispiel für jene »andere Spielart« des Progressive Rock nordamerikanischer Prägung, insofern als die Musiker (Portnoy, Myung und Petrucci) eine musikalische College-Ausbildung durchlaufen hatten und dadurch Virtuosität und Komplexität in der Musik noch weiter steigern konnten. Es wäre ausufernd, hier nur ansatzweise darauf einzugehen, was sich auf Basis von »the Big Three« (Wagner 2010: 90), namentlich Queensryche, Fates Warning und insbesondere Dream Theater, in der Folge in den USA und anderswo²⁹ an vergleichbaren Aktivitäten (ungeachtet der Güteklasse) entwickelt hat.³⁰

Dass es sich mit dem Progressive Rock zum Ende der 1970er und in den 1980ern keineswegs »erledigt« haben konnte und dieser schon gar nicht von der Punkbewegung ersetzt worden war, zeigt sich abermals Anfang der 1990er in Nordamerika und Westeuropa, insbesondere in Skandinavien. Eine Vielzahl

²⁹ Was Deutschland betrifft sind die Gruppen Mekong Delta (gegr. 1985) und Sieges Even (gegr. 1986) als frühe Exponenten des Progressive Metal zu nennen.

³⁰ Eine weitere dieser US-amerikanischen Spezifika, die (vielleicht) zum Progressive Rock zählt, ist der Ende der 1980er entstandene Math Rock. Der oftmals instrumentale, gitarrenorientierte metrisch und rhythmisch komplexe Stil, ausgehend von Bands wie Spastic Ink und Don Caballero, wird heute auch von Gruppen außerhalb der USA gespielt (Europa, Japan, Australien). Erforscht ist Math Rock indessen kaum. Siehe Cateforis (2002).

von Bands, deren musikalische Sozialisation ja unzweifelhaft in den 1980ern vorstattengegangen sein muss, interpretierte den Progressive Rock neu, allerdings mit deutlichem Rückbezug zu den »Kings of Progressive Rock«. Retro Prog (oder auch New Progressive) nennt man die Musik von nordamerikanischen Bands wie Spock's Beard bzw. Neal Morse, Glass Hammer, Echolyn, Discipline etc., skandinavischen Gruppen wie The Flower Kings, Änglagård, Beardfish, Wobbler, Anekdoten, White Willow etc., britischen Vertretern wie Magenta sowie den schon etwas früher auf der Bildfläche erschienenen Porcupine Tree um den Musiker Steven Wilson, nebst den diversen internationalen Band-Projekten (The Tangent, Transatlantic). Und leicht mag dabei in Vergessenheit geraten, dass es sich mit der Erwähnung dieser Gruppen und Länder allenfalls um die Spitze des Eisbergs handelt.

Fokussiert man den Progressive Rock-spezifischen Blick also nicht allein auf Großbritannien, so kann man, was die späten 1970er, 1980er und ohnehin die 1990er betrifft, zu gänzlich abweichenden Auffassungen gelangen. Die Entwicklungen in Nordamerika sowie in ganz Europa legen nahe, dass der Progressive Rock in dieser Zeit keineswegs dem Untergang entgegenstrebte. Stattdessen entfaltete er sich nur an anderen Orten abseits Großbritanniens anders, in vielen Fällen vielleicht zunächst nicht auf gleichem musikalischem Niveau (hinsichtlich Kreativität, Originalität, instrumentaler Fertigkeiten, Bühnenpräsentation, Sound etc.), aber dennoch vital, manchmal härter, kompakter oder radiotauglicher, mitunter jedoch auch (insbesondere in Osteuropa) traditionelle Einflüsse der jeweiligen Länder und ihrer Musikkulturen mit einbeziehend.

Das bedeutet wohl nicht, dass die Geschichte des Progressive Rock nun grundsätzlich neu geschrieben werden müsste; aber nicht zuletzt anhand der Realitäten wird deutlich, dass die Betrachtungsweise zwingend erweitert werden muss. Kontinente,³¹ Länder und Regionen, die man (seitdem der wissenschaftliche Diskurs Ende der 1990er begann) in Hinsicht auf Progressive Rock »noch nicht auf dem Schirm« hatte, weil der Begriff dort vielleicht nicht verbreitet ist oder war, sollten in Zukunft verstärkt in den Fokus rücken. Denn dass die zahlreichen vitalen nationalen Progressive Rock-Szenen, die heute weltweit zu verzeichnen sind, im gänzlich luftleeren Raum entstanden sind, ist unwahrscheinlich. Stattdessen gab es in all diesen Ländern über Jahrzehnte hinweg Prozesse, die die Entstehung jener nationalen Szenen – so wie sie sich

³¹ Schenkt man dem Internet Glauben, so existieren Progressive Rock-Szenen heute (neben den bekannten und erwähnten) u.a. in Armenien, Bahrain, Indien, Indonesien, Iran, Israel, Japan, Usbekistan, Neuseeland, Südafrika und praktisch allen Ländern Europas.

heute darstellen – begünstigten. Allein, in den meisten Fällen besitzen wir keine, oder allenfalls unzureichende Kenntnisse darüber.

6. (Nicht nur wenige Mausclicks entfernt): Parallelwelt Progressive Rock heute

Befürchtungen, dass Progressive Rock jemals untergehen könne, etwa weil er nicht über eine ausreichend große Anhängerschaft verfüge, von den traditionellen Massenmedien (Fernsehen, Radio, Presse) ignoriert werde oder die Musik nicht mehr zeitgemäß sei, scheinen aktuell abwegiger denn je. »Googelt« man heute den Begriff »Progressive Rock«, so erhält man mehr als 24 Millionen Treffer. Nicht angezeigt werden dabei etwa kyrillische, japanische oder andere Schriftzeichen, nebst den diversen Homepages von Bands der ersten und zweiten Generation, die sich (immer noch) »standhaft widerspenstig zeigen«, als Progressive Rock Bands bezeichnet zu werden.

Gleichwohl, das Internet ist zum Hauptmedium des Progressive Rock und seiner Anhängerschaft geworden, »essentiell für das Überleben« wie Halbscheffel äußert (2014: 27; vgl. auch Covach 1997: 6). Neben Online-Glossaren finden sich private Homepages mit Rezensionen, Kontakten, Foren sowie Links zu weiteren Seiten, wo man sich dann gar (noch) spezielleren Themen widmen kann. So gibt beispielsweise der Blogger »AtomicCrimsonRush«, der sich dem »Oz Prog« (= australischer Progressive Rock) verschrieben hat, ohne Umschweife zu, dass dieser (der Oz Prog) natürlich nicht so bedeutend sei wie der US-amerikanische, englische oder italienische, um dann aber über 100 (!) australische Bands und Tonträger aufzulisten und vorzustellen.

Wie sehr das Internet zum Medium der Progressive Rock Community geworden ist, zeigt sich auch daran, dass die mittlerweile unzähligen »Progressive Rock Tonträger« von Usern nach Erscheinungsdatum, nach Band oder in die zahllosen und oftmals kaum mehr erhellenden Subkategorien sortiert werden. Die Seiten wimmeln geradezu von Konzert- und Festival-Ankündigungen, Charts, individuellen Playlists, Aufsätzen über persönliche Konzerterfahrungen, Sammlungen von Presseartikeln und Interviews nebst Weiterleitungen zu Onlineshops, wo Platten, Tickets, Devotionalien, (legale und illegale) Downloads von Fotos, Audio- und Videodateien oder Konzertmitschnitten zu erwerben sind. Selbst Rezensionen oder Zusammenfassungen von wissenschaftlichen Publikationen über den Prog bleiben nicht aus. Man kann Stunden, vielleicht sogar Tage auf nur wenigen dieser Seiten verbringen, und ebendies wird von manchen aus der Progressive Rock Community wohl tatsächlich praktiziert. So finden beispielsweise inbrünstige und ausufernde Meinungs austausche darüber statt, welche Band (LP oder auch

Tonträger) wo geschichtlich oder subkategorisch zu verorten sei und wer wann, wo und warum welches Instrument (teils mit genauesten Bezeichnungen) gespielt habe. Die Hinwendung zum Progressive Rock im Internet scheint mittlerweile geradezu (selbst-)therapeutische Effekte zu besitzen. So äußert ein Blogger:

»It is also, though, for the thoughts sometimes of why and what, of random things, and of where I am. You see, I am a frustrated novelist, and this site is really the only place I can vent my inner thoughts, hopes, fears, and opinions without prejudice.«³²

Progressive Rock»totschreiben« zu wollen (oder zu können) – wie das für die Phase von 1975 bis in die 1980er gegolten haben mag – scheint heute abwegiger denn je angesichts des Faktors Internet, u.a. in Gestalt von Internetradiostationen (z.B. ProgRockRadio, Morow, Delicious Agony, PROGM, Stellar Attraction), diversen Zeitschriften (z.B. *Classic Rock presents Prog, Prog, Empire, Eclipsed*), (Auto-)Biografien (Morse 2011), wissenschaftlichen und nicht-wissenschaftlichen Publikationen (z.B. Lucky o.A.; Romano 2010) und natürlich nicht zuletzt den diversen Konzert- und Festivalaktivitäten,³³ wo Bands nebst Tribute Bands³⁴ aller Generationen des Prog aus verschiedenen Ländern und Kontinenten in Erscheinung treten. All dies vergegenwärtigt, dass der Progressive Rock in seinen sich stets verändernden Ausprägungen heute nicht nur ein globales Phänomen ist, sondern eines, das über unbestimmbare Zeit weiter existieren wird.

7. »A question always heard«: Was ist Progressive Rock?

Es dürfte den Lesern bei den vorangegangenen Ausführungen kaum entgangen sein, sie vielleicht sogar alteriert haben, dass zwar argumentiert wurde, es könne dies oder jenes dem Progressive Rock zugerechnet werden. Allein, in praktisch allen Fällen fehlte notgedrungen eine tiefergehende Begründung. Implizit schwelt dabei die Frage im Hintergrund, welche musikalischen Eigenschaften diese Musik insgesamt konstituieren. Kevin Holm Hudson äußert zum Schwierigkeitsgrad, sich dem Progressive Rock wissenschaftlich zu nähern, sehr treffend:

³² URL: http://www.progarchives.com/forum/forum_posts.asp?TID=98327&FID=58 [Zugriff vom 12.10.2015].

³³ Einige dieser größeren Festivals sind beispielsweise das *Nearfest* und das *Rites of Spring Festival* in den USA, das *Baja Prog* in Mexiko, das *Night of the Prog Festival* in Deutschland, das *ProgPower Europe* in den Niederlanden oder das *Summer's End* in Großbritannien.

³⁴ Siehe hierzu Lambe (2011: 174 ff.) und Halbscheffel (2014: 599–604).

»Progressive rock as a *genre* has remained largely unstudied because of its complexity and diversity of styles; this eclecticism also makes it much more difficult to categorize than more homogeneous styles such as reggae or country rock.« (Holm Hudson 2002: 2; Hervorhebung im Original)

Und somit bleiben die schwierigsten Fragen zum Schluss, die da lauten: Kraft welcher Wesensmerkmale konstituiert sich »dieses Genre« (sofern es überhaupt als solches zu bezeichnen ist), worin wären die Grenzen zu benachbarten Musikstilen zu verorten, und inwiefern ist der Terminus selbst überhaupt erhellend? Tatsächlich ist dies in einem einleitenden Aufsatz zu einem Sammelband praktisch nicht zu leisten, was insofern logisch erscheint, als der Musikwissenschaftler Bernward Halbscheffel in dem vorab bereits mehrfach erwähnten, höchst sorgfältig gearbeiteten Werk *Progressive Rock* (2014) für eine eingehende Untersuchung nicht weniger als 600 Seiten benötigt. Daher können hier (getreu dem Titel) lediglich einige einleitende *Reflexionen zum Progressive Rock* und seinen Wesensmerkmalen erfolgen, die freilich nicht erschöpfend sind, aber diesem Sammelband vielleicht als offene Arbeitsdefinition dienen können.

Die Problematik beim Progressive Rock ist, dass man es erstens nicht mit einem Terminus zu tun hat, der von den Gruppen selbst »ins Spiel« gebracht wurde, sondern (wie in vielen anderen Fällen der populären Musik) ein Produkt der Medien und Plattenfirmen ist (vgl. Halbscheffel 2014: 7 ff.). Von den Musikern wurde er hingegen über lange Zeit nicht verwendet bzw. sogar abgelehnt. Es soll die Frage im Raume stehen bleiben, wie oft, oder ob überhaupt, die Kings of Progressive Rock (Yes,³⁵ Genesis, ELP, King Crimson) in den 1970ern und 1980ern von sich aus diesen Terminus beispielsweise während eines Live-Konzerts oder auf einem Cover einer ihrer Tonträger verwendeten. Wie sehr jedoch viele (Progressive Rock-)Musiker der ersten Generation mit diesem Begriff fremdelten oder gar haderten, wird exemplarisch an einer Aussage von Derek Shulman, Sänger und Musiker der Gruppe Gentle Giant, deutlich:

»We started in 1970 [...] and toward the end of the ten years we were together there became a name for it: ›progressive.« When we started it was just: ›Let's make some good music.« (Shulman in Wagner 2010: 4)³⁶

Selbst bei Gruppen der zweiten Generation, des sogenannten Neo-Prog, hat sich dies nicht nachhaltig verändert. Erst in jüngerer Zeit (ungefähr seit den

³⁵ Es soll hier als bekannt vorausgesetzt werden, dass es sich beim Yes-Keyboarder Rick Wakeman, der bereits seit einiger Zeit den Begriff »Progressive Rock« verwendet, eher um eine prominente Ausnahme handelt (vgl. Halbscheffel 2014: 1, Lambe 2011: 91).

³⁶ Siehe weitere Äußerungen von Musikern zum Terminus »progressive« bzw. »progressive rock« in Halbscheffel (2014: 17, 27 ff.).

1990ern) beginnen Gruppen bzw. Musiker vermehrt, ihr musikalisches Schaffen explizit als Progressive Rock bzw. Prog zu bezeichnen (siehe insbesondere Morse 2011), oder sind zumindest bereit, mit diesem Begriff zu hantieren.³⁷ Damit unterscheidet sich der Terminus von anderen Gattungsbegriffen, die teils mit großer Selbstverständlichkeit von Gruppen, Publikum und Medien mit zumindest annähernd gleichen Bedeutungsinhalten verwendet werden.³⁸

Was die Entstehung des Terminus Progressive Rock betrifft, mutmaßt man, dass dieser auf das Ende der 1960er zurückzuführen sei. Abweichende Auffassungen sind jedoch hinsichtlich »des Urhebers« zu verzeichnen: Kevin Holm-Hudson (2002: 2) führt die »Genese« auf Journalisten wie insbesondere Lester Bangs in den späten 1960ern zurück. Überdies begegnet einem die Bezeichnung »progressive« in den Liner Notes des Albums *Caravan* (1968) der gleichnamigen Canterbury-Scene Band. Im gleichen Jahr (1968) war in den US-Tageszeitungen *Chicago Tribune* und der *New York Times*, die sich wahrscheinlich beide auf das *Billboard*-Magazin bezogen, die Rede von »progressive rock«, wobei ungeklärt ist, auf welche Bands man sich dabei konkret bezog (Halbscheffel 2014: 31 f.).

Tatsächlich ist auffällig, wie häufig der Begriff »progressive rock« im US-amerikanischen *Billboard*-Magazin speziell im Jahre 1968 plötzlich und geradezu inflationär verwendet wurde. Gemeint war damit ein (seit 1967)³⁹ neuartiges Sendeformat von FM-Radiostationen, die sich auf die Fahnen geschrieben hatten, Rock, und zwar explizit »progressiver« Natur, zu übertragen. Die Musiker und Gruppen, die man unter dieser Rubrik einordnete, weisen allerdings eine recht hohe Bandbreite auf, reichen über Blood, Sweat and Tears, Cream, The Jimi

³⁷ So kann man heutzutage beobachten, dass sich weltweit Gruppen explizit dem Genre zurechnen: Die 2011 gegründete Gruppe Ashby aus Mühlheim bezeichnet sich als »Progressive Rock/Metal band« ebenso wie dies die aus Detroit (USA) stammende Band Blue Black Hours auf ihrer Facebook-Seite tut. Ein Mitglied einer ungarischen Band (Krisztián Kun) äußerte in einem Interview: »Trinity is a progressive rock band from Hungary«. Siehe hierzu insbesondere die Biografie von Neal Morse (2011), der seine Musik durchgehend als »progressive rock« bzw. »prog« bezeichnet.

³⁸ Aufgrund meiner musikethnologischen Aktivitäten kann ich sagen, dass beispielsweise eine Mento-Gruppe in Jamaika sehr genau weiß, und dies nicht minder artikuliert, dass sie eine »Mento-Gruppe« ist. Nicht anders verhält es sich bei Parang-Gruppen in Trinidad (spätestens seit den 1970ern). Zwar sind auch in diesen beiden Fällen Bedeutung und Etymologie der Termini umstritten. Dessen ungeachtet hat man es mit allgemein akzeptierten und (von Protagonisten, Publikum und Medien) verwendeten Genrebezeichnungen zu tun, denen man darüber hinaus (wenn auch in Raum und Zeit schwankend) sogar spezifische musikalische Charakteristika zuschreiben kann, was u.a. Texte, Instrumentarium, Rhythmus/Metrum, Harmonik und Melodik betrifft.

³⁹ Siehe hierzu Hall (1968: 35).

Hendrix Experience, Vanilla Fudge, Iron Butterfly, Jefferson Airplane, Ultimate Spinach bis hin zu José Feliciano, Richie Havens, Janis Ian etc. Konkrete musikalische Wesenszüge verband man mit dem »progressive rock« ebenfalls nicht, wie die Aussage »It is a philosophy rather than a kind« (o.N.b 1968: 44) verdeutlicht. Gleiches geht auch aus folgendem Zitat im *Billboard* hervor:

»The music [in Progressive Rock Radiosendungen; KN] can be from any field – blues, classical, Greek, Mexican, country, rock, easy listening, or whatever. It must have a quality that makes it outstanding.« (O.N.a 1968: 16)

Es wäre nachhaltiger zu erforschen, wie sich der Begriff wahrscheinlich vom *Billboard*-Magazin, in dem er ja ebenfalls nur aufgegriffen wurde, kurz darauf insbesondere in Großbritannien weiterverbreitete. Eine ausufernde Verwendung des Begriffs »progressive rock« ist in den 1970ern und 1980ern jedoch insgesamt nicht zu verzeichnen, insofern als die Musik der »Kings of Progressive Rock und Entourage« schlichtweg als Rock bezeichnet wurde (vgl. Moore 2001: 67).

Ähnlich verhält es sich im deutschsprachigen Raum, wo der Terminus »progressiv« mit Bezug zu Musik zunächst sporadisch und höchst uneinheitlich verwendet wurde. In einem *Spiegel*-Artikel aus dem Jahr 1970 taucht beispielsweise »progressiver Rock« in Konnotation zur Musik der Band The Tony Williams Lifetime auf, die allerdings dem Jazzrock oder Fusion zuzuordnen ist (o.N. 1970: 176). Bei der Verwendung des Wortes »progressiv« seitens der deutschen Presse der 1970er kann man in den meisten Fällen herauslesen, dass etwas »außergewöhnlich gut« oder eben »fortschrittlich« war. Mit Musik konnotiert taucht das Wort »progressiv« im Kontext des Pop, sehr häufig des Jazz (insbesondere Stan Kenton) sowie des Rock auf. Was Letzteres betrifft, konnte sich »progressiv« damals auf die Musik bzw. Gruppen des Woodstock-Festivals beziehen, die Beatles, ja im Prinzip auf jede Band, die man als »progressiv« im Sinne von fortschrittlich empfand und damit natürlich auch besonders jene Gruppen, die man heute als Exponenten des Progressive Rock erachtet. Was die 1980er betrifft, so hat es den Anschein, als ob der Begriff »progressiv« in Konnotation zu populärer Musik zunehmend an Bedeutung verlor. Seit Beginn der 1990er begegnet einem die Bezeichnung »Progressive Rock« in der deutschen Presse allerdings immer häufiger und mit zumindest ansatzweise klareren Assoziationen, was die (zu Anfang des Kapitels benannten) Hauptexponenten und ungefähre Wesensmerkmale betrifft. Man kann somit sagen, dass der Begriff »Progressive Rock« Ende der 1960er (u.U. in den USA) entstand, aber sich erst in den 1990ern rückwirkend und gleichzeitig zukunftsgerichtet als Genrebegriff etabliert hat (vgl. Halbscheffel 2014: 30 ff.).

Diese Entwicklung von einer anfangs primär attributiven Verwendung des

Wortes »progressiv(e)« seitens der Medien hin zu einem (mehr oder weniger) definierten Genrebegriff legt nahe, dass man es nicht übertreiben muss, eine tiefere Sinnhaftigkeit in der bloßen Bezeichnung »Progressive Rock« zu finden. Denn Auskunft über die inhärenten Wesensmerkmale vermag der Terminus per se – wie übrigens auch viele andere⁴⁰ – nicht zu vermitteln (vgl. Halbscheffel 2014: 7 ff.; Frith 2007).

Allerdings sei hier auf die zwangsläufig entstandenen Kuriositäten hingewiesen, die die Entwicklung eines Terminus in Bezug zu einer Musik und deren Protagonisten mit sich brachte. Um hier nur eine anzudeuten: Bill Martin gab seinem Buch *Listening to the Future* (1998) den Untertitel *The time of progressive rock, 1968–1978*. Martin betrachtet den Progressive Rock, der nach seiner Auffassung primär in Großbritannien entstand, somit insgesamt als eine abgeschlossene historische Angelegenheit. Das 5. Kapitel seines Buchs benennt er »After the time of progressive rock, 1977–1997«. Das bedeutet, dass er die Zeitspanne, als der Begriff noch kaum en vogue war und schon gar nicht von den Protagonisten verwendet wurde, mit diesem Etikett belegt. Gleichzeitig spricht er denen, die nach dieser Zeit (ab 1978) musikalisch wirkten und (ab den 1990ern) sogar von sich aus dem Progressive Rock zuordneten, ebendiese Zugehörigkeit ab. Es wäre allerdings unredlich, Martin für diese Äußerungen zu geißeln, zum einen weil er einer der Ersten war, die sich dem Thema wissenschaftlich zuwandten und – noch viel stichhaltiger – sein Buch in einer Phase verfasste, in der die Progressive Rock-Szene gerade begann, aufs Neue »an Fahrt aufzunehmen«. Höchst verlockend wäre es allemal, im Sinne Martins, den Progressive Rock als eine abgeschlossene Angelegenheit (Ende ca. 1978) retrospektiv behandeln und analysieren zu können. Doch leider, oder doch eher erfreulicherweise, auferlegen es die Realitäten dem Wissenschaftler, das Phänomen Progressive Rock in Zeit und Raum immer wieder aufs Neue zu hinterfragen, zu analysieren und zu bestimmen. Oder mit anderen Worten: Es bleibt kompliziert, knifflig und hochgradig verworren.

Ist es angesichts dieser Entwicklungen sowie der Tatsache, dass Progressive Rock ein bloßes Wort ist und jeder dieses Wort nach gusto mit anderen Bedeutungsinhalten füllen kann, überhaupt sinnvoll, konkrete musikalische Wesenszüge bestimmen zu wollen? Wohl kaum, und so nimmt eine wohl eher verschmutzte und nicht ganz ernst gemeinte Schlussfolgerung Will Romanos (2010: 1) kaum

⁴⁰ Wie von Halbscheffel bereits andernorts ausgeführt (2014: 7f.), sagen Gattungs-, Stil- und Genrebezeichnungen, wie beispielsweise Gregorianischer Choral, Zwölftonmusik oder Rock 'n' Roll, nichts über die Merkmale der Musik aus, die sich hinter diesen Worten verbirgt.

Wunder, der da äußerte: »Prog rock is a bit like pornography – the lines and definitions can be blurred, but you know it when you see it.« Doch vielleicht kann man dennoch den Versuch wagen, die musikalischen Wesenszüge des Progressive Rock, wie er sich seit Ende der 1960er bis zur Gegenwart herauschälte, ein wenig seriöser zu beantworten, gleichwohl im sicheren Bewusstsein, dass sich eine lebendige Musikrichtung in Raum und Zeit weiter verändern wird.

Ich gehe mit vielen Autoren, die dies früher wagten, in folgenden Belangen d'accord: Die auch heute noch als wichtigste Exponenten geltenden Gruppen des Progressive Rock entstanden in den späten 1960ern primär in Großbritannien (Südengland) und stammten tendenziell eher aus der gebildeten Mittelschicht.⁴¹ Progressive Rock mag im Westen Teil der Gegenkultur gewesen sein (1969–1975). Doch abweichend von anderen Autoren und auf Basis der vorigen Ausführungen soll hier konstatiert werden, dass »solche Musik« sich schnell in vielen Ländern Westeuropas, Osteuropas, in Nordamerika und schließlich sogar weltweit (Lateinamerika, Asien, Afrika, Australien) ausbreitete, freilich in unterschiedlicher Quantität und Qualität, in professioneller und nicht-professioneller Form und in verschiedenartigen Kontexten. Für die professionalisierte Ausprägung sind aufwendige Bühnenshows ein Markenzeichen ebenso wie experimentelle oder »ungewöhnliche« Cover bei den Tonträgern. Bei den Songtexten im Progressive Rock existieren nur begrenzte Gemeinsamkeiten hinsichtlich der verwendeten Sprache (Englisch dominiert freilich), der Semantik und der musikalischen Gestaltung (Silbenanzahlen, Versmaße, Melismatik – Syllabik etc.). Vorherrschend sind in thematischer Hinsicht Mythologisches, Surrealistisches, Utopisches, Gesellschaftskritisches, latent (vergl. Keister/Smith 2008) und offenkundig Politisches bis hin zu religiösen, traditionellen und lyrischen Topoi, teilweise konnotiert mit den jeweiligen Kulturen und Ländern.

Das wichtigste Wesensmerkmal des Progressive Rock ist mit Sicherheit der Eklektizismus mit Elementen aus Rock, Pop, Klassik, Jazz, außereuropäischen Musiken (indisch, javanisch, afrikanisch etc.), Folk- bzw. (kontextbezogener) »Volksmusik«, ja im Prinzip jedwedem musikalischen Stil oder Idiom. Gleichwohl scheint man sich keiner jener einbezogenen anderen Musiken und ihrem »musical value system« (Sheinbaum 2008: 30) verpflichtet zu fühlen. Wie Macan (1997: 43 f., 73)⁴² dies vermehrt formulierte, verkörpert Progressive Rock die Dialektik aus musikalisch scheinbar Gegensätzlichem (akustisch – elektrisch,

⁴¹ Durrel S. Bowman (2002: 185) wirft in einem Aufsatz über die kanadische Gruppe Rush die (berechtigte) Frage auf, ob der Progressive Rock selbst in England ausschließlich auf die Mittelschicht zurückzuführen sei.

⁴² Siehe hierzu auch Sheinbaum (2002: 31 ff.).

pastoral – hoch technisiert, einfach – kompliziert, schön – hässlich, langsam – schnell, »komponiert« – »improvisiert« etc.), die sich in einem einzelnen Song oder auch einem ganzen Tonträger manifestieren kann.⁴³ Tasteninstrumenten (Mellotron, Hammondorgel, Keyboards, Sampler) mag in der ersten und zweiten Generation eine besonders große Bedeutung zugekommen sein. Doch insgesamt haben die Gitarre/E-Gitarre und mit Einschränkung Blasinstrumente aufgrund der technologischen Entwicklungen (Klangfarben mittels Effekten bzw. Verstärkern, Midi etc.) mittlerweile »aufgeholt« und in manchen Subkategorien (Progressive Metal, Math Rock) das Tasteninstrument sogar gänzlich ersetzt. Prinzipiell können im Progressive Rock ergänzend zum Rockinstrumentarium (Bass, Schlagzeug, Gitarre) samt Keyboard und Gesang, jedes erdenkliche Instrument, ja sogar ganze Orchester miteinbezogen werden. Des Weiteren spielen komplexe Metren abseits »gängiger Taktarten« (2/4, 4/4, 6/8, 12/8, m.E. 3/4) und vertrackte Rhythmik eine große Rolle. Progressive Rock verlangt, unabhängig vom Instrument, den innovativen, vielseitigen und tiefen, im besten Falle sogar virtuosen Bandmusiker. Festgelegte Funktionen für die einzelnen Instrumente (etwa der Bass als Fundament, das Schlagzeug als Groovegeber, die Gitarre als Riff-Instrument) existieren nicht. Im Gegensatz zu vielen Stilen der Pop- und Rockmusik nehmen der Sänger oder die Sängerin nicht zwingend einen exponierten Platz (mit Starrium) im Bandgefüge ein.

Songs des Progressive Rock kennzeichnen sich u.a.⁴⁴ durch das Ausgedehnte und unter Umständen Experimentelle mit in sich abweichenden, teils aneinandergereihten Formteilen, einer des Öfteren hohen Dynamikbreite, mitunter komplexen Harmonieschemen und Instrumental- bzw. Solopassagen. Von großer Bedeutung ist des Weiteren der Hang von Progressive Rock-Musikern und Bands, ihre Tonträger bestmöglich aufzunehmen und Technologie (Aufnahmetechniken, Effekte, Samples, Videotechnik usw.) als Teil des kreativen Schaffensprozesses miteinzubeziehen und idealerweise auszuschöpfen.

⁴³ Es gilt einschränkend hinzuzufügen, dass eben jene Dialektik des scheinbar Unvereinbaren, beim Progressive Metal des Öfteren fehlt.

⁴⁴ John J. Sheinbaums Einwand (2008), dass die bloße Länge eines Stücks nicht ausschlaggebend sei für den Grad an Komplexität und daher für eine Zugehörigkeit (bzw. Nicht-Zugehörigkeit) zum Progressive Rock, scheint berechtigt. Sheinbaum erläutert dies anhand zweier Songs aus den 1980ern, nämlich »Owner of a lonely heart« (1983) von Yes und »Subdivision« (1982) der Band Rush, die mit solchen Stücken kürzerer Dauer auch in das zunehmend populär werdende Videoclip-Format passten. In einem übertragenen Sinne entspricht dies auch der Argumentation Alan Moores (o.A.), der dies anhand der LP *Octopus* (1972) von Gentle Giant exemplifiziert, die keine Stücke längerer Dauer beinhaltet. Siehe hierzu auch Hegarty/Halliwell (2011: 11) und Halbscheffel (2014: 507).

Es mag eigentümlich anmuten und schon gar kein Kriterium für die Zukunft sein, aber tatsächlich wurde und wird Progressive Rock überwiegend von gebildeten männlichen, weißen Musikern praktiziert (vgl. Martin 1998: 33). War für die Musiker der ersten und zweiten Generation die LP bzw. später die CD, mit dem Ideal des Konzeptalbums,⁴⁵ das vorherrschende Medium, ist heute (seit den 1990ern und insbesondere dem Millenniumwechsel) das Internet für diese Musikrichtung von immenser Bedeutung. Man kann insgesamt wohl konstatieren, dass bei Rezipienten von Progressive Rock die Bereitschaft vorhanden ist, sich tiefgründig(er) mit Musik auseinanderzusetzen und ein Interesse am »Zur-Musik-Tanzen« nicht vorherrschend ist.

Es soll noch einmal hervorgehoben werden, dass es sich bei diesen Ausführungen lediglich um eine Arbeitsdefinition handelt und zudem nicht all die genannten Kriterien »erfüllt sein müssen«, um eine Gruppe X und ihre Musik dem Progressive Rock zuzurechnen. Doch je mehr davon erkennbar ist, desto eher dürfte man sich auch geneigt fühlen, die Kategorie Progressive Rock zu verwenden. Allein, es wird – Wissenschaft hin oder her – letztlich immer im Auge/Ohr des Ausführenden und Betrachters bzw. Zuhörers liegen, was Progressive Rock ist (ein Genre, eine Haltung, eine historisch abgeschlossene Phase, eine Kompositionstechnik) und was nicht.

8. »Frame by Frame«

Angesichts der Tatsache, dass der Progressive Rock (wohl schon seit seinem Anbeginn) ein globales Phänomen ist, das unter diesem Blickwinkel betrachtet nur unzureichend erforscht ist sowohl was die landesspezifischen Ausprägungen als auch das Rezeptionsverhalten betrifft, kann dieser Sammelband freilich nur einen bescheidenen Beitrag zur Erforschung des Gesamtphänomens leisten. Deutlich größere Anstrengungen werden zukünftig notwendig sein, um mit den Entwicklungen dieser globalen Erscheinung auch nur annähernd Schritt zu halten. Wünschenswert wäre, dass sich in Zukunft (Musik-)Wissenschaftler aus jenen Ländern, in denen in irgendeiner Weise Progressive Rock existiert(e), der Erforschungen »ihrer nationalen Szenen« annehmen. Doch dessen ungeachtet: Vielleicht vermag vorliegender Sammelband – freilich auf-

⁴⁵ Alan Moore (2001: 92ff.) äußert ebenso wie Bernward Halbscheffel (2014: 249ff.) Kritik an der Vorstellung, dass einem Konzeptalbum tatsächlich auch immer ein fassbares Konzept zugrunde liegt. In vielen Fällen sogenannter »Konzeptalben« handle es sich vielmehr um Ansammlungen von Einzelstücken, die allenfalls einen vagen Bezug zueinander aufweisen, in der Summe jedoch nicht zwangsläufig eine Entität darstellen.

DIESES BUCH BESTELLEN:

per Telefon: 089-13 92 90 46

per Fax: 089-13 92 9065

per Mail: info@allitera.de

Weitere Informationen über den Verlag und sein Programm
unter:

www.allitera.de

www.facebook.com/AlliteraVerlag

Allitera Verlag

Allitera Verlag • Merianstraße 24 • 80637 München
info@allitera.de • fon 089-13 92 90 46 • fax 089-13 92 90 65 •
www.allitera.de • www.facebook.de/AlliteraVerlag