

## Epilog



## Epilog

»So you want to be a rock and roll star?« sangen The Byrds 1967 und meinten mit dem auf diese Zeile folgenden sarkastischen Text keineswegs Stars vom Kaliber Mick Jagger, Pete Townshend oder Eric Clapton, und natürlich auch nicht sich selbst, sondern wohl vor allem The Monkees. The Monkees war eine Band, deren vier Mitglieder nach Gesichtspunkten ihrer Wirkung im Fernsehen ausgesucht worden waren. Ihre Qualitäten als Sänger oder Gitarristen waren noch nicht einmal zweitrangig, ebenso ihre eventuell vorhandenen Ambitionen, eigene Songs zu schreiben. Sie sollten in Anlehnung an die Karriere der Beatles eine pubertäre Rockband darstellen. Über diese Auffassung von Rockmusik und Rockmusikern konnten sich die Byrds nur lustig machen.

Rockstars hatte es beispielsweise mit Elvis Presley schon zu früheren Zeiten gegeben, den Begriff aber eigentlich nicht. Mit »Star« war noch bis in die 1960er-Jahre hinein vorrangig ein Filmstar gemeint, der aufgrund seines fotogenen Aussehens auf das Publikum wirkte, in vielen Filmen Hauptrollen spielte und aufgrund seiner Bekanntheit in den Medien der Zeit – Fernsehen, Illustrierte – omnipräsent war. Der Filmstar verschaffte dem Publikum unter Umständen den Zutritt zu der Welt der Reichen und Schönen – wenn auch nur in der Rolle des Zaungastes. Diese Welt war den Rockmusikern bis zum Auftreten der Beatles verschlossen, Rock kam aus der Schmutzdecke. Das änderte sich mit dem Phänomen The Beatles, deren Massenwirksamkeit weltweit funktionierte und dafür sorgte, dass Rockmusik nicht mehr ignoriert werden konnte – Abschluss dieser Entwicklung war Mitte 1965 die Verleihung des britischen Ordens Member of the Empire an die vier Musiker aus Liverpool. Ende desselben Jahres veröffentlichte die Band ihre LP »Rubber Soul«, mit dem die »artifizielle« Phase ihrer Musik eingeleitet wurde, in der Elemente der Kunstmusik eine größere Rolle zu spielen begannen.

Noch musste der Rockstar, entgegen der Behauptung der Byrds, als Sänger oder Instrumentalist überzeugen können, war es von Vorteil, seine Songs selbst zu schreiben. Musiker wie Eric Clapton, Jimi Hendrix oder Jimmy

Page wurden in diesen Jahren zu Stars, für deren Image es mitunter unumgänglich war, auch abseits der Bühnen und der Studios aufzufallen, sei es durch ausdauernd schlechtes Benehmen, auffällige Kleidung und seltsame Ansichten, wie natürlich auch Drogen, Alkohol und Sex dazugehören; mögliche Zugaben sind der Besitz exklusiver Immobilien und stark motorisierter Fahrzeuge jeder Art, vorrangig Autos. Außerdem natürlich die Musikinstrumente, alt, selten, teuer, ein weites Feld zur Selbstdarstellung. Der Rockstar stellt sich also am wenigsten mit seiner Musik dar, obwohl es klar ist, dass die Schallplatten, CDs, Dateien sich gut verkaufen müssen. Denn ein Rockstar ist erst dann wirklich ein Rockstar, wenn er kommerziell erfolgreich ist. Und sein Geld mit vollen Händen ausgibt.

Mit welcher Musik er dies erreicht, ist noch nicht einmal nebensächlich, es ist komplett unwichtig. Ob er – wie The Byrds behaupten –, gerade erst seine Gitarre gekauft und eilig einige »Griffe« gelernt hat, ist ohne Bedeutung, wenn instrumentale Virtuosität auch nicht gerade schadet.

Keith Emerson breitet all dies in seiner Autobiographie aus. Er war zwar nur einige wenige Jahre Rockstar der beschriebenen Art, aber offensichtlich hat er alles »mitgenommen«, was das Leben als Rockstar mit sich bringt. Er hatte auch klare Vorstellungen davon, was einen Rockstar ausmachte: Neben Geld, Alkohol und Sex auch das Ablehnen von Ehe, Elternhaus, überhaupt der eigenen Vergangenheit. Keith Emerson beherrschte aber nicht nur seine Instrumente, sondern er war der »Tastenvirtuose« der Rockmusik schlechthin.

Ein Leben als Rockstar war zu Beginn seiner Karriere nicht abzusehen: Seine grundsätzliche instrumentale Ausbildung erhielt Keith Emerson als Kind, ganz konventionell und traditionell am Klavier; seine Klavierlehrerinnen waren keine pädagogischen Neuerer, sie brachten ihm die Klavierliteratur der vergangenen Jahrhunderte nahe, und zu deren Ausführung ist das Üben von Tonleitern, Akkorden und Arpeggien, Hanon und Czerny notwendig. Nachdem Emerson in seinem 15. Lebensjahr den Klavierunterricht aufgegeben hatte, der ihm immerhin eine solide, wenn auch nicht überragende Technik eingebracht hatte, bildete er sich autodidaktisch weiter. Da er sich für den Jazz interessierte, war ein Ausbau seiner Klaviertechnik auch nicht nötig, zumal er von dem konventionellen Jazz früherer Jahrzehnte umgeben war, in dem Virtuosität eine geringere Rolle spielte als

im Jazz gegen Ende des Jahrhunderts. Auch im Jazz war er vor allem Autodidakt, konnte aber aufgrund seines instrumentalen Könnens und wohl auch wegen seines offensichtlich phänomenalen Gedächtnisses – er konnte stets ex tempore auf einen immensen Fundus von Stücken aus der traditionellen Kunstmusik, dem Jazz und dem Rock zurückgreifen – schnell ein eigenes Klaviertrio gründen. Mit Musik Geld verdienen zu wollen, dazu hatte er sich wohl schnell entschlossen, sein Vater hatte es ihm zumindest teilweise vorgelebt. Rock und Pop spielten für Emerson aber zu diesem Zeitpunkt, Ende der 1950er-Jahre, noch überhaupt keine Rolle, wenn er auch wohl den einen oder anderen Rock 'n' Roll-Titel beherrschte. Seine Vorbilder waren auch nicht Rockmusiker, sondern Musiker und Komponisten aus traditioneller Kunstmusik und Jazz – Johann Sebastian Bach, Leonard Bernstein, Aaron Copland, André Previn, Art Tatum, Oscar Peterson, Jacques Loussier. Außer Bach allesamt im Zwischenbereich von Kunstmusik und Jazz aktiv. Emerson war ein Kind seiner Zeit, und das waren die späten 1950er-Jahre.

Erst als Keith Emerson eine Hammond-Orgel kaufte, kam er auf den Jazz etwa von Brother Jack McDuff, der dem Rhythm 'n' Blues nahestand. Für einen Jazzorganisten mochte diese Musik noch angehen, Anfang der 1960er-Jahre aber gründete Emerson zunächst eine eigene Blues-Band, dann wechselte er endgültig in den Bereich des Rhythm 'n' Blues. Bei Gary Farr und seinen T-Bones, später bei The V.I.P.s. war er zwar als Organist gefragt, stand aber keineswegs im Mittelpunkt der jeweiligen Band. Dies änderte sich erst, als während eines Konzertes der V.I.P.s in Frankreich ein Tumult im Publikum ausbrach. Emerson lenkte das Publikum ab, indem er mit seiner Orgel ungewöhnliche Geräusche produzierte. Der Erfolg dieser Aktion, mit der er das Interesse des Publikums auf sich zog, veranlasste ihn, diese improvisierte Show-Einlage zum Bestandteil seines Auftretens zu machen. Bei dem Organisten Don Shinn holte er sich weitere Anregungen für seine Show.

Dies war der Zeitpunkt, zu dem Emerson zu dem Ereignis wurde, das die Möglichkeit des Startups in sich trug. So behielt er diese Einlagen auch bei, als er 1967 für die amerikanische Soul-Sängerin P.P. Arnold eine Begleitband zusammenstellte. The Nice, so der Name der Band, blieb bestehen, als Arnold wieder in die USA zurückkehrte. Nach kurzer Zeit drängten Emerson

und der Bassist Lee Jackson zunächst den Schlagzeuger Ian Hague, dann den Gitarristen David O'List aus der Band. Hague wurde durch Brian Davison ersetzt, für O'List wurde aber nur halbherzig Ersatz gesucht: Emerson wurde als Organist und Pianist das Zentrum der Band. Und dies weniger wegen seiner Kompositionen, mehr schon wegen seines virtuosen Spiels, vor allem aber wegen seiner Show-Einlagen. Er selbst hielt diese Einlagen für diese Zeit – die Jahre 1967 bis 1969 – für absolut unabdingbar, sah er The Nice doch in Konkurrenz zu Bands vom Schlage The Crazy World of Arthur Brown. Dessen Shows waren laut, vulgär und einschüchternd, standen aber für die Popmusik der Zeit. Das Besondere bei The Nice war, dass nicht ein Sänger oder wenigstens ein Gitarrist für die Show zuständig war, sondern ein Organist. Es gab weltweit keine zweite Rockband, in der ein Organist das Geschehen auf der Bühne bestimmte. Diese Auftritte machten Emerson zum Anziehungspunkt – das Publikum kam seinetwegen, vorrangig aber wegen seiner Show. Emerson war deswegen eine Attraktion, weil er etwas machte, was Musiker in dieser Position gewöhnlich nicht machten; Organisten hatten abseits still hinter der Orgel zu sitzen. Noch immer aber war Emerson kein Rockstar.

Möglich, das für das Konzertpublikum die Musik der Band eine wohlwollend registrierte Nebenrolle spielte. Wenn auch das Interesse an der Band wuchs, waren die Songs dennoch nicht sonderlich populär: »America« brachte es 1968 zwar bis auf Platz 21 der britischen Hitparade, war aber eigentlich eine Cover-Version eines Songs aus dem Musical »West Side Story«, komponiert von Leonard Bernstein. Von den fünf Singles, die The Nice bis 1969 veröffentlichten, war nur eine A-Seite eine Komposition der Band, noch nicht einmal eine von Emerson allein: »The Thoughts of Emerlist Davjack« von 1967. Die anderen A-Seiten beruhten entweder auf Kompositionen von Johann Sebastian Bach – »Brandenburger« von 1968 auf dem ersten Satz des Brandenburgischen Konzertes Nr.3, »Country Pie« auf dem ersten Satz des Brandenburgischen Konzertes Nr. 6 – oder auf Songs von Tim Hardin (»Hang On To A Dream«) oder Bob Dylan (»Country Pie«), beides keine Vorlagen aus der Rockmusik. Songs der Band brachten es nur auf die B-Sides, durchweg nicht sonderlich auffallende Pop-Songs, mancher ganz modisch ein wenig »psychedelisch«.

Die A-Seiten der Singles, wie auch einige Stücke der Alben der Band, brach-

ten The Nice den Ruf ein, eine »Classical Band« zu sein. Was im Jazz zu dieser Zeit schon erledigt war, nämlich die Verbindung von »klassischer« Musik mit Elementen des Jazz, war in dieser Form im Rock neu. Die Quelle aber war klar, sei es nun The Nice oder, ein wenig früher, Procol Harum: Jacques Loussiers Play Bach.

Emerson war damit, 1969, immer noch keineswegs zum Rockstar avanciert. Zwar benahm er sich schon ein wenig wie ein solcher – glaubt man seiner Autobiographie –, aber es fehlte der durchschlagende, weltweite Erfolg. Der stellte sich erst mit dem Auftritt von Emerson, Lake & Palmer beim Rockfestival auf der Isle of Wight 1970 ein, quasi »über Nacht«.

Emerson hatte, unverständlich für seine Fans, The Nice aufgelöst. Es scheint dafür keinen rechten Grund gegeben zu haben, jedenfalls war es nicht andauernde Erfolglosigkeit der Gruppe. Emerson selbst aber hatte einen Grund, er sah sein Trio in einer künstlerischen Sackgasse. Die neue Band, gemeinsam mit dem Bassisten, Gitarristen und Sänger Greg Lake und dem Schlagzeuger Carl Palmer gegründet, sollte gar nicht erst in diese Sackgasse geraten. Schon die Namensgebung wies auf die Ernsthaftigkeit Emersons hin, sie hieß kurz und klar Emerson, Lake & Palmer. Wie Blind Faith oder Crosby, Stills, Nash & Young war Emerson, Lake & Palmer eine so genannte »Supergroup«, eine Band also, deren Mitglieder zuvor schon allein oder als Mitglied anderer Gruppen bekannt waren. Emerson, Lake & Palmer war der Prototyp einer Band, die weltweit agierte, weltweit Erfolg hatte und Rockmusik zu einem äußerst profitablen Geschäft machte, nicht zuletzt für die Schallplattenfirmen. ELP war Vorbild für nachfolgende Bands, und dies bis in jüngste Zeit. Emerson, Lake und Palmer legten Anfang der 1970er-Jahre fest, was später »Stadium Rock« genannt wurde.

Emerson selbst hatte der nach dem Festival auf Wight nahezu unmittelbar einsetzende Erfolg wohl etwas überrascht, denn das Trio war erst wenige Tage zuvor erstmals regulär aufgetreten und hatte noch kein Album veröffentlicht. Das erste Album der Band offenbarte einen improvisierten Charakter, es gab mit »The Barbarian« und »Knife Edge« Adaptionen, mit »The Three Fates« einen kleinen Zyklus, der in Richtung Kunstmusik wies, mit »Tank« das in jenen Jahren nahezu obligate Schlagzeugsolo und mit »Take A Pebble« und mehr noch »Lucky Man« Folk-Pop. Im Vordergrund stand aber bei allen diesen Stücken die Instrumentalimprovisation, Jazz also,

meist von Emerson, bei »Tank« auch von Palmer. Im Hintergrund aber, vom Publikum noch nicht recht zu erkennen, hatte Emerson die Richtung seiner eigenen Musik geändert: War es bei The Nice noch ein Experiment, die Harmonik eines Songs wie »Hang On To A Dream« von Folk und Pop wegzuziehen, so wurde es jetzt zum Prinzip, die gefälligen Terz-Dreiklänge durch Quartenharmoneik zu ersetzen, Vorbilder gab es in der traditionellen Kunstmusik wie im Jazz reichlich. Gleichzeitig erweiterte Emerson auch die in Rock und Pop vorrangige, eher einfache Metrik: Für diese Musik ungewöhnliche Taktarten führte er ebenso ein wie ständige Taktwechsel. In diesem Sinne war Emersons Tun tatsächlich »progressiv«, denn er erschloss dem Rock damit Gebiete, in denen die Kunstmusik wie ebenso der Jazz längst heimisch waren.

Der Preis war, das die konservative Rock- und Poppublizistik dem nicht folgen konnte und wollte und daher die Musik der Band bekämpfte, in dem sie sich auf Keith Emerson fokussierte. Da dieser empfindlich reagierte, hatten einige Journalisten ihr ideales Opfer gefunden, und schließlich war alles, was er machte, falsch: Er könne nicht mehr, als die »classics« ausplündern, das Treiben seiner Band sei mindestens größenwahnsinnig, er schätze die Fans seiner Band falsch ein, würden diese doch gar nicht verstehen, was er da eigentlich mache. Die Fans sahen das anders – wie auch durchaus andere Journalisten –, kauften Platten und Konzertkarten. Emerson aber wurde mit dieser Kritik nicht fertig, und versuchte, sich zu teilen: Einerseits blieb er der Rockstar, der er nun mal geworden war und der er wohl auch gern war, andererseits wollte er als »serious composer« anerkannt sein. Dafür brauchte es aus seiner Sicht einen veritablen »groben Keil«, also eine Komposition im Bereich der zeitgenössischen Kunstmusik, der auf den »groben Klotz«, die permanente Kritik an ihm, geschlagen werden musste und seine Kritiker ein für allemal verstummen lassen sollte. Dieser »Keil« konnte für ihn, den Pianisten, nur ein Klavierkonzert im traditionellen Sinn sein.

Das war eine vollkommene Fehleinschätzung des kulturellen Bereichs, in dem er bekannt war, und eine vollkommene Fehleinschätzung des kulturellen Bereichs, in dem er bekannt werden wollte. Das Rockpublikum stand seinem Klavierkonzert indifferent gegenüber. Wie bei jedem beliebigen anderen Song gabe es welche, die das Konzert mochten, andere mochten es nicht, und viele hatten keine Meinung dazu. Die »klassische« Musikwelt



hingegen ignorierte Emersons Konzert – wie eben jedes Konzert eines Newcomers zunächst ignoriert wird. Emerson schien nicht in Betracht zu ziehen, dass die Meinung von Rockfans im Bereich der traditionellen Kunstmusik nichts bedeutet, und seien es noch so viele, die die Platten kaufen und in die Konzerte gehen. Umgekehrt fehlte es an »Masse« – Emerson kündigte immer wieder weitere Kompositionen im Bereich der Kunstmusik an, doch folgte den Ankündigungen nichts. Selbst das letzte Album, postum 2018 unter dem Titel »Beyond The Stars« veröffentlicht, enthält nur wenig Neues, das sind drei Kompositionen, die der norwegische Dirigent Terje Mikkelsen mit dem hinzuengagierten Orchester Academy of St. Martin in the Fields einspielte; beteiligt an den Aufnahmen in den Abbey Road Studios in London war auch die amerikanische Pianistin Rachel Flowers und der 13 Jahre alte Enkel Keith Emersons, Ethan Emerson. Das Resultat der Aufnahmen war eine im November 2018 veröffentlichte LP, die es in einer limitierten Auflage auch in klarem Vinyl gibt. Nicht aber in digitalisierter Form, also weder als CD/DVD noch als Streaming-Datei. Die Gründe für die Entscheidung, die Musik Emersons nicht in den Anfang des 21. Jahrhunderts vorrangigen technischen Formen zu veröffentlichen, mögen juristischer Natur sein, sie wirken aber wie ein Keith Emerson postum »zwischen die Beine geworfener Knüppel«.

Es ist offensichtlich, dass Keith Emerson keine Strategie für die Planung seiner Karriere als Komponist hatte. In seiner Autobiographie sagt er zwar, dass er sein Klavierkonzert bei einem Label im »Klassik«-Bereich veröffentlichen wolle, schwieg sich dann aber darüber aus, wie er dieses Label finden und überzeugen wollte. Es gab auch kein Management Emersons, das sich in diesem Bereich kompetent fühlte und diese Aufgabe hätte übernehmen können. Es war für Emerson auch klar, dass er der Pianist der Uraufführung wie der Schallplatten-Aufnahmen sein würde. Nirgends ein Hinweis auf die Möglichkeit, für diese Aufgabe einen mehr oder weniger bekannten Pianisten aus eben dem Bereich der traditionellen Kunstmusik zu finden; es wäre ihm wohl auch kaum gelungen. Emerson war nicht der Aaron Copland oder Leonard Bernstein der Rockmusik.

In seiner Autobiographie erweckt Emerson den Eindruck, dass er über seine Pläne offensichtlich mit niemandem sprach. Zwar versicherte er gegenüber nachfragenden Journalisten immer wieder, dass er komponiere und

große Mengen von Skizzen habe. Er sprach aber nie darüber, was genau er schreibe; vage deutete er an, dass er an einem zweiten Klavierkonzert arbeite. Aber nie berichtet er beispielsweise von Freunden, mit denen er über seine Arbeit sprach; möglich, dass er keine Freunde hatte, die er für diesen Bereich kompetent genug hielt. Lake und Palmer waren in diesem Sinn keine Freunde, ebenso wenig Lee Jackson, zu dem Emerson auch nach der Auflösung von The Nice Kontakt hielt. Brauchte er Hilfe bei seiner kompositorischen Arbeit, so kaufte er sie sich hinzu: Joseph Eger und John Mayer. Falsch behandelt fühlte er sich dann von beiden: Eger, der schon an der »Five Bridges Suite« beteiligt war, kam im Vorfeld der Arbeiten am Klavierkonzert nach England und wohnte bei Emerson, verfolgte dann aber wohl weit mehr seine eigenen Pläne, als dass er Emerson unterstützte. Mayer hielt dann seine Arbeit an Emersons Klavierkonzert für so eigenständig, dass er einen Teil des Konzertes für eine eigene Komposition nutzte. Ähnlich die Orchester, mit denen er in den 1960er- und 1970er-Jahren arbeitete: Emersons Geld nahm man wohl, ansonsten wollte man mit den Kompositionen möglichst wenig zu tun haben. Mehr als einmal beklagte Emerson sich über das Desinteresse der Musiker, die während der Aufnahmen Kreuzworträtsel lösten oder Sportzeitschriften lasen. Die ersten Aufnahmen zu seinem Klavierkonzert mit dem London Philharmonic Orchestra verliefen katastrophal, erst Nachverhandlungen und Neuaufnahmen ergaben eine veröffentlichungsfähige Fassung. Gleichwohl behauptete Emerson, dass die Administration des Orchesters sich mit der Frage befasse, sein Konzert in das ständige Repertoire zu übernehmen. Dies lässt sich nicht verifizieren; es wäre ungewöhnlich. Kleinere Kompositionen, im Extremfall für Klavier solo, waren für Emerson offensichtlich keine Option, jedenfalls gibt es für die Existenz derartiger Werke keinen Anhaltspunkt; er selbst sprach nicht davon. Widersprüchlich blieb unter diesem Blickwinkel, dass er einerseits für großes Orchester schrieb und schreiben wollte, aber bei Instrumentation und Orchestrierung bis zum »Three Fates Project« Hilfe benötigte, wesentliche kreative Möglichkeiten also aus der Hand geben musste. So einfallsreich er bei der Klanggestaltung seiner Kompositionen für Emerson, Lake & Palmer war, so verzagt und vielleicht sogar hilflos schien er bei der Überführung seiner kompositorischen Einfälle in die Klangwelt des klassischen Orchesters gewesen zu sein.

Keith Emersons Versuche, in der etablierten traditionellen Kunstmusik Fuß zu fassen, könnte man einem »Spleen« zuschreiben. Es war halt seine fixe Idee, die er nicht nüchtern analysieren konnte. Warum wollte er von den ganzen Kunstmusikern – Publikum, Kritik, Protagonisten – anerkannt sein? Dass er diese Anerkennung nicht erhielt – zumindest nicht auf breiter Basis –, hätte ihn nicht stören müssen, es gab Millionen Rockhörer, die ihn anerkannten. Und gerade die wollte er beeindrucken und beeindruckte er ja auch – unter anderem mit dem Verhalten des typischen Rockstars. Er entsprach dem Bild des Rockstars der 1970er-Jahre und hatte dieses Bild maßgeblich mitgeprägt. Er glaubte an die Wirksamkeit dieses Bildes und tat alles, um es zu erhalten, noch seine Autobiographie von 2003 – Emerson war bei der Veröffentlichung des Buches im 58. Lebensjahr – ist voller Prahlerei und der Schilderung merkwürdiger Verhaltensweisen. Es gibt auf den mehr als 300 Seiten seiner Autobiographie nur einen einzigen Hinweis, dass er eine gewisse Distanz zum »stardom« aufbauen konnte. Als er dem Zenit seiner Karriere zustrebte, schon steinreich, kaufte er für sich und seine Familie Stonehill, ein Haus aus der Tudor-Zeit, eigentlich schon ein Denkmal. Er kommentierte den Kauf ein wenig ironisch:

»By the start of 1972, I'd acquired the regulation 'pop star' house in the country, ignoring the fact that it could take at least two hours to commute to my main place of business – London.« (Emerson, Keith: Pictures of an Exhibitionist; London 2003; S. 223)

Er wusste also, was er sich als Rockstar schuldig war; er wusste das und konnte den Kauf eines solchen Hauses als eine Art Pflichterfüllung sehen. Rechnete aber sofort den Nachteil gegen. Ansonsten aber fehlte der selbstkritische Blick auf sein Tun als Rockstar.

Hätte Emerson als »Paradiesvogel« im Bereich der traditionellen Kunstmusik Erfolg haben können? Also etwa wie Erik Satie oder John Cage? Sicherlich nicht, dazu ist sein Œuvre zu klein und zu konventionell. Und es wäre die Frage, ob er mit der relativen Bedeutung dieser beiden Komponisten für sich zufrieden gewesen wäre.

Möglicherweise wusste Emerson zu wenig über den »Klassik-Markt«. Seine Karriere war wohl nur in den zweieinhalb Jahrzehnten nach dem 2. Welt-

krieg möglich. Nach der Erfahrung des Krieges waren junge Eltern darauf bedacht, dass ihre Kinder »es besser haben« sollten. Der Schlüssel dazu war Bildung. So setzten Eltern nicht nur auf die Schule, sondern auch auf Bildung außerhalb des staatlichen Bildungswesen. Mit an erster Stelle rangierte Musikunterricht, also das Erlernen eines Instrumentes, oft eben Klavier oder Violine. Einen weiteren Weg bot die Kirche: Die Zahl der früheren Chorknaben unter den Rockmusikern der 1960er-Jahre ist nicht klein.

Keith Emersons Eltern ließen ihrem Sohn Klavierunterricht geben. Dabei stand nicht eine spätere berufliche Karriere im Bereich der etablierten Kunstmusik im Vordergrund, sondern zunächst das Interesse des kleinen Sohnes an der Musik. Wenn er auch nach kurzer Zeit feststellen musste, dass das Erlernen eines Musikinstrumentes diszipliniertes Arbeiten bedeutet. Keith Emersons Interesse an der Musik wurde in diesen Jahren einerseits durch sich einstellenden Erfolg als Pianist – etwa bei einem Wettbewerb – andererseits durch den Jazz wach gehalten. Eine Karriere als Pianist im Klassik-Betrieb war völlig außer Reichweite, und hätte auch nicht den Interessen des jugendlichen Keith Emerson entsprochen; zunächst bot Musik im Sinne des pragmatischen Vater Emerson die Möglichkeit, sich etwas hinzu zu verdienen.

Keith Emerson sah das bald anders, aber auch zu diesem Zeitpunkt, Ende der 1950er-, Anfang der 1960er-Jahre spielte in seinen Plänen die klassische Musik keine Rolle. Es ist noch nicht einmal klar, welche Werke außerhalb der im Klavierunterricht eingeübten er überhaupt kannte – er besaß keinen Plattenspieler, also auch keine Schallplatten und musste daher das Rundfunkprogramm beachten. Es gibt keinen Hinweis von ihm, welche Werke der traditionellen Kunstmusik er kannte. Manches hörte er im Konzert, etwa Mussorgskys Klavierzyklus »Bilder einer Ausstellung«, diesen aber in einer Bearbeitung für Orchester; er wusste nicht, dass es sich eigentlich um ein Klavierwerk handelte. Die Zahl seiner Bearbeitungen und Zitate aus der Kunstmusik lässt auf ein großes Repertoirewissen schließen. Wann und wie er sich das erworben hat, nach welchen Kriterien, darüber gibt es keine Aussagen, weder in seiner Autobiographie noch in den Interviews. Und wann er sich entschlossen hat, selbst als Komponist in diesem für einen Jazz- oder Rockmusiker doch entfernten Bereich aktiv zu werden, bleibt im Dunkel. Es muss um 1968 gewesen sein: »Ars Longa Vita Brevis« von 1968

enthielt die zusammengestückte Suite gleichen Namens, die »Five Bridges«-Suite wurde für das Newcastle Arts Festival im Oktober 1969 komponiert, aufgeführt und 1970 auf Schallplatte veröffentlicht. »Five Bridges« markiert nach außen den Wendepunkt in der Zielrichtung von Emersons Bestrebungen in der Musik. Die Gründung einer neuen Band, eben dann Emerson, Lake & Palmer, erschien logisch. Es zeigte sich aber schnell, dass Emerson sein Vorhaben, im Bereich der traditionellen Kunstmusik eine Rolle spielen zu wollen, mit Lake und Palmer nicht befriedigend verwirklichen konnte; nach wenigen Jahren entschloss er sich dann doch, seine Ambitionen in der Kunstmusik von denen der Rockmusik zu trennen. Er wollte ein etabliertes »classic label« für sich und seine Kompositionen, zunächst für sein Klavierkonzert gewinnen. Tatsächlich aber schien er überhaupt kein Wissen über die Vermarktungsmechanismen im Geschäft der Classic Labels gehabt zu haben. Er wusste nicht um die Bedeutung von Verlagen und Editionen, kannte nicht die Befindlichkeiten des anvisierten Publikums – das sich nicht für Rangeleien des Organisten mit seiner L 100 und erst recht nicht für ein »flying piano« interessierte –, hatte wohl auch keine Kontakte zu möglichen Interpreten seiner Kompositionen und wusste nicht um die Macht von Konzertagenturen. Sein Plan wurde von Lake, Palmer und der damaligen Plattenfirma der Band in den USA, Atlantic, abgelehnt: Nach jahrelanger Pause war ein neues Album von ELP überfällig und nur das versprach mit einiger Sicherheit Geld. Dem konnte auch Emerson sich nicht widersetzen. Einmal mehr verschob Emerson sein Projekt »classical composer«, und so wurde 1977 »Works Volume I« Wirklichkeit, ein für Musiker wie Fans unbefriedigendes Album. Erst dann eigentlich setzte für Keith Emerson die Tragik ein: Es wurden noch zwei Alben mit Lake und Palmer fabriziert, dann trennten sich die Musiker. Emerson gründete in der Folgezeit eigene Bands, es kam zu einer Reunion von ELP; daneben arbeitete er hartnäckig weiter an seinen Kompositionen, wenn auch jahrelang nichts davon öffentlich wurde. Er schrieb Musik für Filme und tat sich mit anderen Stars aus vergangenen Zeiten zusammen. Tatsache aber war, dass er weder als Rockmusiker noch als Komponist noch einmal Tritt fasste. Die Erkrankung seines Armes, ohnehin ein Jahrzehnte dauernder physischer Kampf, schränkte ihn als Musiker ein, machte manch Gewohntes unmöglich, die Karriere als Komponist zeitgenössischer Kunstmusik kam nicht recht in Gang. Es ist die

Tragik Keith Emersons, dass es ihm bei all seinem immensen Erfolg in der Rockmusik, die ihn zum Star machte, nicht gelang, abseits der Stadien und millionenfachen Schallplattenverkäufe, eine Nische für sich und seine »Klassik«-Kompositionen zu finden. Und dass ihm seine Erfolge mit The Nice und mit Emerson, Lake & Palmer nicht mehr viel galten. Denkbar, dass er Rock noch nicht einmal sonderlich mochte.



Die Medaille hat natürlich auch eine Kehrseite: Dass ein Rockmusiker nicht erwarten kann, ohne weiteres mit Sonaten und Konzerten als »classical composer« anerkannt zu werden und Erfolg zu haben, war bis in die 1990er-Jahre quasi »Gesetz«. Es gibt kaum einen Jazz- oder Rockmusiker, der in diesem Bereich überhaupt wahrgenommen wurde. In den 1960er- und 1970er-Jahren war es nahezu unmöglich für einen Rockmusiker, ein Orchester zu finden, das sich bereit zeigte, seine Kompositionen aufzuführen. Die einschlägigen Labels verschlossen sich ebenfalls den Ambitionen der Rockmusiker.

Dies alles hat sich geändert: Längst haben Klassik-Labels und Impresarios die Vermarktungsmethoden der Pop- und Rockmusik übernommen, in manch einem der großen Konzertsäle der Welt wird die Musik von Filmmusikkomponisten im Konzert aufgeführt, ein Klassik-Label wie die Deutsche Grammophon verlegt nun auch Dark Ambient, und Musiker aus dem Klassik-Bereich finden nichts mehr dabei, auch für die Produktionen von Rockmusikern ihre Instrumente auszupacken. Ob deshalb die Bereiche Rock, Pop und die traditionelle Kunstmusik »zusammenwachsen«, wie man schon in den 1960er-Jahren hoffte, mag immer noch eine offene Frage sein. Ein Musiker wie Keith Emerson aber könnte es möglicherweise leichter haben.