

Der Komponist

Der Komponist

Es ist nicht ganz leicht, den Stellenwert des Vorgangs, der in der Musik »Komposition« genannt wird, in der Rockmusik anzugeben. In Rock- wie Popmusik wird ein Song »geschrieben«. Unter dem Begriff des »Schreibens« wird hier indes am wenigsten das verstanden, was er behauptet: Rock- und Popmusik wird in der Regel nicht notiert, allenfalls werden für die Verwertungsgesellschaften Melodie, einige Akkorde und der Text, so es einen gibt, schriftlich festgehalten, dies in aller Regel zu einem Zeitpunkt, wenn der Song »fertig« ist.[1] Es ist zwar ein Klischee, dass Rockmusiker beinahe durchweg nicht Noten schreiben und lesen können – dies mitunter sogar selbst als hinderlich ansehen –, aber tatsächlich fällt das Song-Erzeugen, das Einstudieren und das »Performen« eines Stückes in der Rockmusik oft in eins. Im Vordergrund steht bei etablierten Rockmusikern wie eben Emerson, Lake & Palmer die Arbeit im Studio, wo aus dem Einfall des einzelnen Musikers in der Zusammenarbeit mit den anderen Musikern ein Song entsteht. Dabei ist ein Rahmen vorhanden: In der Rockmusik gibt es nur zwei halbwegs verbindliche Formen, der Blues die eine, das europäische Lied die andere, beide selbst formal nicht sonderlich festgelegt; Mischformen sind möglich und werden häufig zusammengestellt. Tonalität ist Voraussetzung, die ohnehin relativ einfache Harmonik – in der Hauptsache Dreiklänge – orientiert sich stets an schon vorhandenen Beispielen: Ein und dieselbe Harmoniefolge, von Musikern oft nur Akkordfolge genannt, kann beliebig vielen Songs zugrunde liegen.[2] Metrisch dominiert der 4/4-Takt, Beispiele in anderen Taktarten sind äußerst selten. Die Rhythmik basiert oft einerseits auf überkommenen Mustern – das gilt etwa für Drums und Bass –, oder wird dem Text angepasst. Die Ausformung der Melodik entspricht in aller Regel den Möglichkeiten des jeweiligen Sängers. Der eigentliche Schaffensprozess bezieht sich ganz wesentlich auf die so genannte Produktion, also auf den stilistischen Charakter des Songs, und die Klanggestaltung. Die Produktion liegt selten in der Hand eines Einzelnen, selbst wenn gern von »dem« Produzenten als allein Verantwortlichen gesprochen wird, sondern ist das Ergebnis von technischen Voraussetzungen – damit ist zuallererst das

Studio und das verwendete Equipment gemeint –, und der Zusammenarbeit von Musikern, Toningenieur und eben dem Produzenten.

Unter Beachtung all dieser Vorgaben kann ein Rock- oder Popsong entstehen und im Idealfall erfolgreich sein; erfolgreich meint immer: kommerziell erfolgreich.

In der »Klassik«, also der auch so genannten Kunstmusik liegen die Verhältnisse völlig anders. Zentrale Figur einer Komposition ist der Einzelne, der Komponist, oft auch der »autonome« Komponist genannt. Dies bedeutet, dass er a priori nichts und niemandem verpflichtet ist. Er ist in der Wahl seiner Mittel völlig frei, wenn ihm diese Freiheit oft auch nichts nutzt: Ein Komponist, der im 21. Jahrhundert ein Konzert im Stile der Brandenburgischen Konzerte von J.S. Bach schreibt, hat zwar komponiert, ist aber ein Epigon. Schreibt dieser Komponist indes sein Konzert für den Soundtrack eines Films, wird ihm das ansonsten verpönte Epigonale nicht vorgehalten. Ein Komponist von Filmmusik bewegt sich also in dem interessanten Zwischenbereich von Popmusik und Kunstmusik – dies beinhaltet eben den Vorteil, in der Wahl seiner Mittel tatsächlich völlig frei zu sein, denn er kann auch auf historisch Abgeschlossenes zurückgreifen, was der »autonome« Komponist allenfalls im Rahmen von ehrfürchtiger Hommage, ironischer Paraphrase oder offensichtlicher Parodie machen kann. Will er dagegen autonom sein und bleiben, muss er jeden epigonalen Anschein vermeiden. Dies heißt für ihn: Anders als der Verfasser eines Pop- oder Rocksongs gibt es keinen konfektionierten »Baukasten«, aus dem er herausgreifen kann, was er benötigt und was er nur seinem Vorhaben unterordnen muss. Er muss etwas Eigenes, etwas Neues erfinden, unter eigener Maßgabe, und die muss nicht unbedingt der kommerzielle Erfolg sein.

Für Keith Emerson gab es eigentlich keine Plattform für seine Kompositionen: Er bewegte sich mit Suiten wie »Ars Longa Vita Brevis« und »Five Bridges«, erst recht mit seinem »Piano Concerto No. 1« in einem musikalischen Raum, der einem Rockmusiker eigentlich nicht zustand, noch wenige Jahre vor »Ars Longa Vita Brevis« wäre es ihm wohl unmöglich gewesen, überhaupt ein Orchester engagieren zu können, das bereit gewesen wäre, die Kompositionen eines Rockmusikers einzuüben und aufzuführen.[3] Gleichwohl bedeuten diese Kompositionen weder für die Rockmusik noch für die traditionelle Kunstmusik etwas; sie stellen auch keine »Synthesen« dar.

Zwar gibt es innerhalb von »Ars Longa Vita Brevis«, »Five Bridges« und »Pirates« Momente genuiner Rockmusik, in ihrer Gesamtheit aber sind es Zusammenstellungen aus ästhetisch Disparatem.

Für ein Orchester – gemeint waren stets Ensembles von der Größe eines Orchesters der Spätromantik – zu schreiben, war Emersons fixe Idee, die er über Jahrzehnte verfolgte. Und die schließlich in dem Album »Three Fates Project«, für das Emerson in Zusammenarbeit mit dem norwegischen Dirigenten Terje Mikkelsen auch einige seiner für Emerson, Lake & Palmer verfassten Kompositionen für Orchester arrangierte, gipfelte.[4] Zwischen diesen Aufnahmen und der Veröffentlichung von »Ars Longa Vita Brevis« lagen Jahrzehnte, in denen Emerson unbeirrt an seiner Idee festgehalten hatte und immer wieder für seine Kompositionen Orchester fand. Bei den Rockhörern kamen diese Produktionen nicht besonders gut an, erst recht nicht bei der Kritik und schon gar nicht nach 1975. Der deutsche Musikjournalist Jürgen Frey schrieb zu »Works Volume 1« eine vernichtende Rezension, die in einer völligen Absage endete:

»... was ELP hier treiben, ist kein Stil, sondern ein geschlossenes System von Größenwahn. Dieser Wahn vereinnahmt alle möglichen Stilrichtungen und unterjocht sie dieser faden, leeren, langweiligen Kraftmeierei.«[5]

Natürlich ist das keine Kritik der Musik, sondern eher ein Abbild der Atmosphäre 1977, in der der noch wenige Jahre zuvor favorisierte Progressive Rock als Ganzes abgelehnt wurde und seine Protagonisten, zu denen Keith Emerson wie ELP gehörten, mit dem Begriff Wahn in Zusammenhang gebracht wurden. Der Höhepunkt der Popularität der Band war 1978, als die Tour zu den »Works«-Alben durch die USA misslang, schon seit mehr als drei Jahren überschritten, ohne dass die drei Musiker dies bemerkt zu haben schienen. Nicht verwunderlich: Im August 1978 wollten in Montreal noch fast 80 000 Menschen die Band sehen und hören.

Emersons Engagement für die eigenen Kompositionen muss indes anders gesehen werden als unter den üblichen Prämissen eines Rock-Events:

- Keith Emerson hatte Klavierunterricht privat erhalten, er war nicht akademisch ausgebildet. Es ist nicht bekannt, ob seine drei Klavierlehrerinnen

ihn in Musiktheorie oder gar in Komposition unterrichtet haben; und wenn möglicherweise ja, wie.

- Emerson hat offensichtlich – sämtliche Quellen, seine Autobiographie eingeschlossen, schweigen sich darüber aus – nie regulären traditionellen Kompositionsunterricht erhalten.

- Emerson war also als Komponist, wie die meisten Rockmusiker, Autodidakt und lernte als solcher durch Nachahmung. In der Rockmusik ist das gängig und spielt keine Rolle, in der traditionellen Kunstmusik endet Nachahmung leicht im Epigonalen.

- Keith Emerson war »Notist«, wie Rockmusiker Musiker nennen, die Noten lesen und schreiben können. Er fixierte seine Kompositionen auf die in der traditionellen Kunstmusik übliche Weise, nämlich mit Bleistift auf Papier. Die unter Rockmusikern verbreitete Nutzung von kleinen Bandgeräten kannte er und setzte gelegentlich selbst einen Kassetten-Recorder ein. Die später sich als Musikaufnahme- und Musikproduktionsgeräte durchsetzenden Computer hingegen spielten für ihn keine Rolle. Emerson arbeitete anders als die meisten Rockmusiker, er komponierte in überkommener Weise, wie ein Komponist der Kunstmusik .

- Emersons Auffassung von Kompositionstechnik ist die eines Rockmusikers, der die in diesem Bereich recht engen gegebenen Möglichkeiten als »Baukasten« begreift, aus dem man die Elemente entnimmt, die man glaubt zu brauchen. Als er 1975 mit den Vorbereitungen zur Komposition seines ersten Klavierkonzerts begann, bat er den Komponisten und Dirigenten John Mayer um Hilfe. Auf Emersons Vorgabe, ein Klavierkonzert in Sonatenform schreiben zu wollen, sagte Mayer ihm, wie er bei der Komposition vorzugehen habe.[6] In dem danach entstandenen Klavierkonzert finden sich dann auch die »Zutaten«, die Emerson für ein im 20. Jahrhundert entstehendes Werk unerlässlich schienen: Neben der schon genannten Form – der dann nicht eingehaltene Sonatenhauptsatz – waren das ein dodekaphonisches Thema im ersten Satz, Kontrapunkt, hier und im weiteren Verlauf ständig wechselnde Taktarten, stellenweise sehr hohes Tempo, Polyryth-

mik, aber auch Tonalität (2. Satz in C-Dur), hoher Kontrast des 2. Satzes zum 1. und 3. Satz, 3. Satz überschrieben mit »Toccata«.[7] Es gibt zwei schriftliche Ausgaben des Klavierkonzertes, beide bei Theodore Presser (USA) erschienen. Eine davon ist ein Faksimile von Emersons handschriftlicher Partitur, die andere eine Bearbeitung für zwei Klaviere (Solo/Orchester) von Daniel Dorff.

Die Zusammenarbeit mit Mayer hatte aber noch ein Nachspiel: In einem Nachruf auf Mayer, der 2004 bei einem Autounfall ums Leben kam, schrieb Emerson, dass er nach der Veröffentlichung seines Klavierkonzertes im Rahmen des Albums »Works Volume I« eines Tages das Programm des Senders BBC Radio 3 verfolgte. Zu hören war ein Konzertabend des London Philharmonic Orchestra, zur Aufführung kam auch ein Werk von John Mayer. Zu seinem Erstaunen musste Emerson feststellen, dass der dritte Satz der Komposition Mayers größte Ähnlichkeit mit dem dritten Satz seines Klavierkonzertes hatte. Emerson stellt Mayer zwar zur Rede, es kam wohl auch zu einem heftigen Disput, doch verfolgte Emerson die Sache nicht weiter.[8]

Offensichtlich war die Zusammenarbeit zwischen den beiden Musikern so eng gewesen, dass Mayer sich diese »Entlehnung« herausnehmen zu dürfen glaubte. Tatsächlich schwieg Emerson sich darüber aus, welchen Anteil Mayer eigentlich an der kompositorischen Arbeit an dem Konzert gehabt hatte. Eigenartig ist, dass Emerson diese Geschichte im Rahmen eines Nachrufs präsentierte.

Dies wirft aber auch die Frage nach Emersons Repertoire-Kenntnissen auf: Er hörte Rundfunk. Hörte er auch Platten, hörte er systematisch? Kaufte er Noten, Partituren? Verfolgte er das aktuelle »klassische« Musikleben?

■ Emersons Vorbilder in Bezug auf Komposition waren etwa Béla Bartók, Alberto Ginastera und Aaron Copland; Modest Mussorgskys Klavierzyklus »Bilder einer Ausstellung« lernte er zunächst in einer Orchesterfassung, vermutlich der von Maurice Ravel, kennen. Er wollte die Partitur des Werkes kaufen, und es wurde ihm zu seiner Freude gesagt, dass es sich eigentlich um ein Werk für Klavier solo handele. [9]

All die genannten Komponisten sind herausragende Instrumentierer und Orchestrierer mit sehr genauen Kenntnissen der in der Kunstmusik ver-

wendeten Instrumente. Emerson, der sich auf diesem Gebiet nicht sicher fühlte, kaufte sich vor den Arbeiten an der »Five Bridges Suite« das Buch »Walter Piston's Guide to Orchestration«.[10] Er benötigte jedoch auch später gerade hinsichtlich der Instrumentierung über die Jahrzehnte weiter Hilfe; an der Instrumentierung und Orchestrierung von »Three Fates Project« (2012) arbeiteten neben ihm selbst Kjetil Bjerkestrand, Marc Bonilla, Julie A. Giroux, Takshi Yoshumatsu, Jostein Nygard, John Mayer und Terje Mikkelsen mit. Dass auch John Mayers Name hier genannt wird, ist ein Hinweis, dass manche Orchestrierung schon vor 2004 fertiggestellt worden war. In der Vorbereitung auf die Arbeiten an seinem Klavierkonzert griff Emerson auf Anregung Mayers auch zu Arnold Schönbergs Schrift »Style and Idea«. [11]

Erstaunlich ist, dass Emerson selbst nie die Namen der britischen Komponisten wie Edward Elgar, Gustav Holst, Frederick Delius und Ralph Vaughan Williams erwähnt. In vielen Kompositionen, die Emerson für ELP schrieb, sind Anklänge an die Werke dieser Komponisten zu hören, oft auch bis in die Instrumentation hinein.

■ Emerson stand seit den ersten Erfolgen von *The Nice* 1968 ständig unter Zeit- und Erfolgsdruck. In seiner Autobiographie spricht er nicht von regulären Orchesterproben, sondern – vor allem in den 1960er-Jahren – von der teils heftigen Ablehnung, die seine Kompositionen bei Orchestermusikern hervorriefen. Anlass war stets die »Zumutung«, die Kompositionen eines Rockmusikers spielen zu müssen. Aber auch noch 1974/1975, anlässlich der Aufnahmen zu seinem Klavierkonzert, kam es zu Auseinandersetzungen mit dem Orchester, dem London Philharmonic Orchestra: Die Musiker nahmen weder Emerson selbst noch seine Komposition so recht ernst und hatten ihre Parts nicht eingeübt, so dass die Aufnahmen zunächst verschoben werden mussten. Nach Emersons Ansicht ist das mangelnde Engagement des Orchesters der schließlich 1977 veröffentlichten Aufnahme anzuhören.[12]

Aber Emerson beklagte sich auch, dass er selbst während der mitunter monatelangen Tourneen nicht zum regelmäßigen Üben käme; um wenigstens etwa während Transitflügen üben zu können, verwendete er eine so genannte »stumme« Tastatur. Sein Pensum des Übens war die Vergewisserung

gegenüber sich selbst, genug getan zu haben.

Es gibt noch einen latenten Grund, der Emerson möglicherweise selbst nicht bewusst war, warum er die fixe Idee entwickelte, als Komponist im Bereich der traditionellen Kunstmusik erfolgreich sein zu wollen: Die von ihm nicht direkt in Frage gestellte Hierarchie von »Oben« und »Unten«: oben die Kunstmusik, unten die Rockmusik. In dieser Hinsicht ist »Three Fates Project« verräterisch, denn es suggeriert, dass ihm seine Rock-Kompositionen wie eben »Tarkus« und »The Endless Enigma« in den zuerst veröffentlichten Rock-Fassungen nicht genügten und durch die Orchestrierung aufgewertet werden könnten und vielleicht sogar müssten. Bei allen Elogien auf Emersons Klavierkonzert schimmert diese Trennung der »Sphären« – oben »classical music«, unten Rockmusik – auch bei George Forrester, Martyn Hanson und Frank Askew durch: Für einen Rockmusiker ganz gut, Eric Clapton jedenfalls hätte so etwas nicht zustande gebracht.[13] Die Autoren ließen dabei außer Acht, dass Emerson das Klavierkonzert unter Mithilfe John Mayers, kein Rockmusiker, geschrieben hatte.

Zwar gibt es keine Zahlen hinsichtlich des kommerziellen Erfolges der Orchesterkompositionen von Keith Emerson, es ist aber zu vermuten, dass diese nicht dem Erfolg der früheren Alben von Emerson, Lake & Palmer nahe kamen. Besonders die Tour zu den »Works«-Alben dürfte Emerson vor Augen geführt haben, dass das Publikum der Band nicht wegen des Orchesters und seines Klavierkonzertes kam. Wenn Emerson auch immer wieder davon sprach, dass er weitere Kompositionen im Bereich der traditionellen Kunstmusik schreiben und veröffentlichen wolle, so blieb es im Wesentlichen bei diesem einen Klavierkonzert.[14]

Nach der Auflösung der Band im Jahre 1979 versuchte Emerson, sich einen Namen als Komponist von Filmmusik zu machen, doch gelang ihm dies nicht so recht. Ein Grund mag sicherlich darin zu finden sein, dass die Filme, für die Emerson die Musik schrieb, selbst über einen gewissen Erfolg nicht hinaus kamen und thematisch nicht zu seinen Ambitionen in der Kunstmusik passten. Für diese Kompositionen schlachtete er einerseits die späten Alben von Emerson, Lake & Palmer aus, verwendete andererseits aber auch diverse Stereotypen aus gängiger amerikanischer Filmmusik.

Vielleicht unterlag er auch einem Missverständnis: Zwar ist in der Filmmu-

sik nichts unmöglich, jede andere Musik kann als »Material« verwendet werden. Andererseits aber ist der Komponist von Filmmusik alles andere als »autonom« – noch nicht einmal die Länge der einzelnen Kompositionen und Kompositionsstückchen kann er bestimmen, sondern sie wird ihm durch das Bild, den Regisseur und natürlich den Produzenten des Films vorgegeben. Mit Filmmusik kam Emerson also der Musik, die er für Emerson, Lake & Palmer geschrieben hatte, wieder etwas näher, entfernte sich aber um so mehr von seinen eigenen Intentionen. So wirken viele der Soundtracks wie die erstarrte Klangwelt der ELP-Alben »Trilogy«, »Brain Salad Surgery«, »Works Volume One«, »Works Volume Two« oder »Love Beach«. Gelegentlich auch griff er auf die Stilelemente anderer Komponisten zurück, so etwa für »Infant Island« auf die Musik, die Vangelis für »Blade Runner« geschrieben hatte.[15] Für das frühere Publikum der Band waren diese Soundtracks indes ohne jede Bedeutung – Emersons Filmmusik wird von ihnen bestenfalls als nebensächlich überhaupt zur Kenntnis genommen.

Es besteht durchaus die Möglichkeit, dass einzelne der Kompositionen Emersons überleben werden und ein eigenes Leben abseits der Cover-Versionen – von denen es eine recht große Anzahl gibt –, führen könnten. Es gibt aber ein großes »Wenn«: Wenn autorisierte und editierte Partituren überhaupt ohne weiteres verfügbar wären.

Keith Emerson war Rockmusiker, der erhebliche Kenntnisse in Rock, Jazz und traditioneller Kunstmusik hatte. Als Verwalter des eigenen Werkes aber war er Rockmusiker: Er nahm Schallplatten auf, es wurden Filme von seinen Auftritten mit seinen Bands gedreht, vieles auch von diversen TV-Anstalten weltweit ausgestrahlt – heute beispielsweise bei Youtube zu sehen und zu hören –, es gibt einige Musiker, die die Kompositionen, die er beispielsweise für Emerson, Lake & Palmer schrieb, entweder als Solisten oder in kleinen und größeren Formationen – vom Streichquartett und Jazz-Piano-Trio bis hin zu veritablen Symphonieorchestern – nachspielen. Der amerikanische Musikwissenschaftler Giuseppe Lupis trug eine Art kritisches Werkverzeichnis zusammen, in das er die schriftlich publizierten Kompositionen Emersons aufnahm. Emerson selbst aber hat seine Kompositionen nie kategorisch erfasst; von den meisten gibt es auch keine von Verlagen editierte und herausgegebene Ausgaben.

Regulär veröffentlicht sind es vor allem drei Bände, die einige Kompositionen Emersons für ELP enthalten:[16]

»Black Book« (1977; der Titel nimmt lediglich auf die Farbe des Einbandes Bezug)

Benny The Bouncer
The Endless Enigma (Part I)
The Endless Enigma (Part II)
Jeremy Bender
The Sheriff
Take A Pebble
Trilogy

»Tarkus« (1980)

Tarkus
Eruption/The Stone of Years/Iconoclast/Mass/Manticore/The Battlefield/Aquatarkus
Jeremy Bender
Bitches Crystal
The Only Way (Hymn)
Infinite Space (Conclusion)
A Time And A Place
Are You Ready Eddie?

»Anthology« (1981)

The Fugue (from "The Endless Enigma")
The Great Gates Of Kiev
Love Beach
Lucky Man
Memories Of An Officer And A Gentleman (Suite: Prologue/The Educati-

on Of A Gentleman/Love At First Sight/Letters From The Front/Honourable Company (March)
Pirates
Still ... You Turn Me On

Dem ersten Band, »Black Book«, hat Keith Emerson ein Vorwort vorangestellt, in dem er einige wenige Erläuterungen zur Entstehung des Bandes gibt, vor allem aber weitere Transkriptionen ankündigt.[17] Allein die Existenz dieser drei Bände wie auch dieses Vorwort illustrieren das ganze Dilemma des Komponisten Keith Emerson: Es ist klar, dass es sich nicht nur um seine Kompositionen handelt; natürlich waren Lake und Palmer an den Aufnahmen beteiligt.[18] Im Falle von »Tarkus« dürfte auch Eddy Offord einen gewichtigen Anteil an der Arbeit gehabt haben; Offord war etwa gleichzeitig auch maßgeblich an den Aufnahmen von »Close To The Edge« von Yes engagiert und wurde von dieser Band als quasi weiteres Mitglied angesehen.[19] Die diffuse Urheberschaft macht es nahezu unmöglich, einen der Musiker – hier also Emerson –, als »autonomen« Komponisten im Sinne der traditionellen Kunstmusik zu betrachten. Der aber ist im Zuge der Verbreitung und Nutzung der Kompositionen in diesem Bereich des Musiklebens unerlässlich. Wenn Emerson also Anerkennung als Komponist im Bereich der traditionellen Kunstmusik erwartete, hätte zuerst die Frage der Urheberschaft geklärt werden müssen.

Die drei Partitursammlungen wurden seinerzeit von Warner Bros Publications Inc in New York für den US-amerikanischen Markt vermarktet. Dieser Verlag ist ebenso wie zahllose andere im Bereich der Pop- und Rockmusik an die die Aufnahmen, also Schallplatten, CDs usw., veröffentlichen Labels angegliedert. In der Regel werden von diesen Verlagen lediglich Lead Sheets der Kompositionen herausgegeben, in erster Linie für die Verwertungsgesellschaften, die auch im Falle von Rock- und Popmusik auf schriftlicher Fixierung der Musik bestehen. Ein Lead Sheet enthält meistens nur die jeweiligen Melodien und in Akkord-Symbolen die verwendeten – also: komponierten – Harmonien und deren Abfolge. Entsprechend geschulte Bearbeiter fertigen aus diesen Lead Sheets beispielsweise die Arrangements für Songbooks – wenn die jeweilige Schallplatte eine gewisse Popularität erreicht hat. Ein zweiter, oft von ausübenden Musikern be-

schrittener Weg, ist die Transkription: Wer also einen Song, zu dem keine Noten vorliegen, spielen will, muss sich den Notentext von der Aufnahme »abhören«. Diese Transkriptionen finden manchmal den Weg in entsprechende Fachzeitschriften, die aber auch selbst Songs transkribieren lassen, um sie in Gänze oder wenigstens in signifikanten Teilen zu veröffentlichen. Die Verschriftlichung in herkömmliche Notenschrift ist natürlich eine in der Rock- und Popmusik schwer zu nehmende Hürde: Abgesehen davon, dass wesentliche Aspekte der Aufnahme wie beispielsweise die Klanggestaltung nicht in Schriftform gefasst werden können, legt sie den Komponisten auch auf eine Fassung fest: Das Notat ist vorrangig und wäre daher für die Ausführung verpflichtend. Diese Auffassung aber läuft dem Wesen von Rockmusik, in der auch der Jazz eine nicht geringe Rolle spielt, völlig zuwider. Was eigentlich »Werk« sein soll, und damit eine gewisse Abgeschlossenheit, Endgültigkeit und Verbindlichkeit enthält, wird zur bloßen Diskussionsgrundlage. Emersons Satz im Vorwort »Interpretation of the transcriptions is left to individual tastes in the interest of musical furtherance« lässt den Grad der Interpretation völlig offen und öffnet den Weg zur Willkür. Dass ein Komponist Teile seiner Komposition dem Interpreten zur Darlegung eigener Vorstellungen überlässt, war Ende der 1970er-, Anfang der 1980er-Jahre zwar keine neue Möglichkeit, aber ein ganzes Werk durch eine derartig lapidare und ungenaue Bemerkung zur Disposition zu stellen, strahlt Einmaligkeit aus. Andererseits auch folgerichtig, denn Emerson, wie auch Lake und Palmer, sahen beispielsweise »Tarkus« als »Work in progress« an und veränderten die Komposition ständig, verbanden es dann auch folgerichtig beispielsweise mit »Pictures At An Exhibition« zu einem Pasticcio.

Von einiger Bedeutung für die Anerkennung eines Komponisten ist die Erreichbarkeit seines schriftlichen, insbesondere des gedruckten Werkes. Dies ist im Falle von Keith Emerson überhaupt nicht gegeben. Lupis wies auf einige verlegerische und juristische Gegebenheiten hin, die dafür sorgten, dass die drei angesprochenen Bände regulär längst nicht mehr zu bekommen sind, beklagt aber darüber hinaus, dass auch nur wenige Bibliotheken diese Partituren überhaupt im Bestand haben.[20] Natürlich erzielten die drei genannten Bände im Antiquariat hohe Preise.

Lupis spricht mit seinem Buch auch eine Realität an, die vielen Rockhörern

nicht recht bewusst ist: Schallplattenfirmen, also Labels, Vertriebe und Verlage, handeln im Grunde nicht mit Musik, sondern mit Rechten an bestimmter Musik. Der Besitz dieser Rechte – oft zeitlich begrenzt – ist aber nur dann interessant, wenn diese genutzt werden können, wenn also die auf den Kauf der Rechte in aller Regel erfolgende Veröffentlichung von Tonträgern sich als finanziell lukrativ erweist; ist dies nicht der Fall, werden die Rechte weiterverkauft – wenn möglich. Die Rechte an den Tonträgern können dann bei dem einen Label sein, die Verlagsrechte bei einem Verlag der Konkurrenz; Vertriebe wiederum entscheiden meist eigenständig, welche Tonträger sie für welches Land in den Vertrieb nehmen. Natürlich ist es auch möglich, dass ein Tonträger in dem einen Land oder Kontinent von Firma A vertrieben wird, in einem anderen Land von Firma B. Dies bedeutet, dass es für die einzelne Firma keinen Anlass gibt, Themen wie Klassierung, Archivierung und Zugänglichkeit etwa von schriftlichen Unterlagen zu Kompositionen überhaupt als mögliches Problem wahrzunehmen.

Was Lupis für die drei Sammlungen der Kompositionen Emersons und Lakes sagt, gilt in etwas geringerem Maße auch für Emersons Klavierkonzert. Die beiden Fassungen – eine handschriftliche von Emerson selbst, eine Bearbeitung für zwei Klaviere –, sind zwar noch erhältlich, eine editierte Ausgabe der handschriftlichen Fassung, gar eine regelrechte Partitur, gibt es jedoch nicht. Die handschriftliche Fassung seines Klavierkonzertes enthält einige kleinere Fehler, die ein fachlich einschlägig ausgebildeter Herausgeber leicht finden und beseitigen könnte.

Bleiben die Notate für diverse Zeitschriften. Einmal abgesehen davon, dass es sich in den weitaus meisten Fällen um Transkriptionen handelt, die mitunter auch nicht autorisiert sind, verschwinden diese noch schneller vom Markt als Einzelausgaben oder Anthologien; es sind ohnehin nicht viele.

Der Urheberrechtsfrage, essentiell für Komponisten, stehen Musiker oft selbst indifferent gegenüber. Das Emerson, Lake & Palmer für die Kompositionen für ihre erste LP auf Werke von Johann Sebastian Bach, Béla Bartók und Leoš Janáček zurückgriffen, ohne diese Namen zu nennen, ist bekannt, und wurde auf späteren Veröffentlichungen dieser LP zumindest teilweise nachgeholt. Derartige Nachlässigkeiten gestatteten sich die drei Musiker aber auch hinsichtlich ihrer eigenen Kompositionen. Dazu ein Beispiel: Der Ausgangspunkt für die die Suite »Tarkus« war ein Riff, an dem

Emerson arbeitete. Eines Tages, die Geschichte ist bekannt, zeigte ihm Palmer ein Schlagzeugpattern, das zu Emersons Ostinato passte. Die Geschichte wird mitunter auch so erzählt, dass Palmer Emerson um eine Komposition im 5/4-Takt bat. In seiner Autobiographie hingegen spricht Emerson davon, dass er und Palmer unabhängig voneinander mit Ähnlichem experimentierten.[21] Jedenfalls entstand aus Riff und Pattern der Eröffnungsteil von »Tarkus«, »Eruption«. Die 1971 veröffentlichte LP nennt als Urheber von »Eruption« aber nur Keith Emerson. Mehr noch: Palmers Name fällt bei den »Credits« der gesamten LP nur für »Infinite Space (Conclusion)«, »A Time And A Place« und die Rock 'n' Roll-Parodie »Are You Ready Eddy«. Die Suite »Tarkus« wurde nach den Angaben auf dem Cover allein von Emerson und Lake verfasst. Wer also ist der Urheber des Patterns für Drum Set, das Palmer bei »Eruption« spielte? Es ist nicht möglich, das Pattern Palmers als bloße »Schlagzeugbegleitung« abzutun, denn mit seinen Betonungen auf den Zählzeiten 5 und 8 – einen 10/8-Takt zugrunde gelegt – unterstützt es Emersons Riff in Charakter gebender Weise. In der Notenausgabe von »Tarkus« fehlt konsequent der Name Palmer und die Drums wurden nicht notiert. Als mit »Three Fates Project« eine instrumentale Fassung, also ohne Gesang, von »Tarkus« veröffentlicht wurde, war das Schlagzeug wieder da, wenn auch Palmers Pattern ein wenig abgewandelt worden war.

So ist es mitunter auch etwas schwierig, Emersons Anteil an den Veröffentlichungen von ELP zu isolieren. Das gilt selbst für »Lucky Man«, eine Komposition von Lake. Für den Folk-Pop-Song insgesamt mag es gerechtfertigt erscheinen, ihn komplett Lake zuzuschreiben, von ihm stammen Text, Akkordfolgen und Melodie. Der Legende nach war Emerson zur Zeit der Aufnahme des Songs ebenfalls zufällig im Studio, und Lake fragte ihn, ob er nicht etwas beisteuern wolle. Also spielte Emerson am Schluss des Songs die bekannten Töne auf dem Synthesizer, selbst eher wenig überzeugt von seinem Tun. Fertig war der Hit. Oder nicht? Denn da gab es ja noch Carl Palmer, der eben auch in dem Teil des Songs spielt, in dem von Emersons Synthesizer noch nichts zu hören ist. Und dann in dem, in dem von Lake nichts zu hören ist.

Palmers Schlagzeugspiel war in den Jahren 1970 bis 1973 singulär, es gab keinen zweiten Rocks Schlagzeuger, der so spielte wie er. Allein sein Spiel ent-