

## DIE VIRTUOSE KONTROLLE DER (OHN-)MACHT – GEDANKEN ZUR MUSIKALISCHEN ÄSTHETIK DES HEAVY METAL

›Power‹, einer der zentralen Begriffe in der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Heavy Metal, kann ins Deutsche sowohl mit Macht als auch mit Kraft übersetzt werden. Robert Walsers einflussreiche Monographie *Runnin' with the devil - Power, gender and madness in Heavy Metal music (1993)* trägt den Begriff ›power‹ bereits im (Unter-)Titel und findet diesen verkörpert in den sogenannten Powerchords<sup>41</sup> und der Wichtigkeit instrumentaler Virtuosität. In der Folge wird die Relevanz der Powerchords als Heavy Metal spezifisches, musikalisches Zeichen gerne zitiert und auch überschätzt. Powerchords sind vielmehr eine der gängigen E-Gitarren Spieltechniken im gesamten Rock- und Bluesbereich. Sie finden sich bereits im britischen Beat und Rock der frühen 1960er Jahre<sup>42</sup> und im Chicago Blues der 1950er.<sup>43</sup>

Eine Suche nach bestimmten Ausformungen der Wertschätzung von musikalischer Virtuosität erscheint für eine Formulierung einer musikalischen Ästhetik des Heavy Metal deshalb zielführender als das Spiel mit Powerchords. Walser findet instrumentale Virtuosität in traditionell musikwissenschaftlicher Sichtweise vor allem im solistischen Ausdruck, vermutet jedoch für den Bereich des Extreme Metal bereits eine Ensemblevirtuosität (ebd., 14). Er regt an, Virtuosität auch in der musikalischen Form zu suchen, verfolgt diesen spannenden Gedanken jedoch nicht weiter. Während ›power‹ bei Walser eher als Macht zu begreifen ist, stärkt Rainer Diaz-Bone (2002, 411) in seiner Diskursanalyse der Zeitschrift *Metal Hammer* (Deutschland) das Begriffsfeld Kraft. Er verweist auf eine Verbindung von Virtuosität mit einem handwerklichen Ethos, das er als grundlegend für die Kulturwelt Heavy Metal analysiert. Dieses handwerkliche Ethos geht mit ›power‹ als Macht in Harris M. Bergers (2004, 49-60) Konzept der virtuosen Kontrolle eine Verbindung ein, das er auf den Stimmeinatz im Heavy Metal begrenzt.

Berger deduziert aus Interviews mit dem Sänger Tim ›Ripper‹ Owens eine Wichtigkeit kleiner und kleinster Details in Melodieführung und Stimmklang, die der Sänger in Konzertsituationen reproduzieren muss. Diese virtuose Kontrolle verwirklicht sich deutlich im lang andauernden Schrei, der ein festgelegter Teil der Melodielinie und des Arrangements ist. Die Notwendigkeit der exakten

Reproduktion der Schreie stellt die Sänger in Konzertsituationen immer wieder vor Schwierigkeiten, die Tim ›Ripper‹ Owens thematisiert: »I have to watch the note at the end of ›Victim of Changes‹. I hold that note out really long live. I try to hold and hold it, and sometimes my voice just cracks. Nothing you can do, sometimes it just cracks« (Metal Update, 23.1.2002).<sup>14</sup>

Walser (1993, 45f.) betrachtet derartige Schreie als Ausdruck von Kraft und Intensität. Er nennt im Interview für die DVD *Metal – A Headbanger's Journey* (CAN 2006, Sam Dunn / Scott McFayden) Rob Halford von Judas Priest und Bruce Dickinson von Iron Maiden als prominente Beispiele für die Wiederkehr eines opernartigen Gesangstils aus dem 19. Jahrhundert im Heavy Metal, der mit einer erheblichen körperlichen Anstrengung verbunden ist. Heavy Metal verlangt, so könnte man folgern, von den Beteiligten eine Anstrengung, der man hoffentlich gerecht werden kann. Macht vermag dabei – siehe das Zitat von Tim ›Ripper‹ Owens – schnell in Ohnmacht umzuschlagen.

Bergers Konzept ermöglicht zudem eine Abgrenzung von Hard Rock und Heavy Metal, da er das Streben nach virtuoser Kontrolle im Heavy Metal von einer eher expressiven Kontrolle der Singstimme in anderen Rockstilen unterscheidet. Bruce Springsteens Gesangsstil erscheint ihm hierfür als typisches Beispiel (Berger 2004, 58). Walser (1993, 45) betrachtet dagegen die von ihm bei David Lee Roth (Van Halen) beobachteten Unterbrechungen des Textes durch „screams and other sounds of physical and emotional intensity“ (ebd.) als typisch für den Gesangsstil im Heavy Metal. Nach Bergers Argumentation sind die von Walser angeführten Unterbrechungen der Gesangslinie als Momente expressiver Kontrolle zu begreifen. Sie finden sich zwar immer an ähnlichen Stellen im Arrangement, dürfen jedoch von Konzert zu Konzert in der Ausführung differieren. Deena Weinstein (1991, 27) gelten diese expressiven Unterbrechungen der Melodielinie als vom städtischen Blues beeinflusst. Im von Allan F. Moore (2001, 148) deduzierten stilistischen Kontinuum von Hard Rock und Heavy Metal liegt die expressive Unterbrechung der Melodielinie durch Schreie deshalb eher auf der Seite des Hard Rock, während die virtuose Kontrolle lang andauernder Schreie als Teil der Melodielinie zur Heavy Metal-Seite tendiert. Ich möchte im Folgenden Bergers Konzept der virtuoson Kontrolle und damit die Verbindung von Virtuosität, Kraft und (Ohn-) Macht auf die gesamte musikalische Sprache des Heavy Metal übertragen. Dabei soll auch überprüft werden, ob eine Unterscheidung zwischen Hard Rock und Heavy Metal auf der Ebene des Ensemblespiels möglich ist.

## Ensemblevirtuosität 1: formale Struktur

Richard Middleton hat die Bedeutung der Wiederholung als formendes Element populärer Musik immer wieder betont. <sup>5</sup> Als Paradebeispiel für eine Wiederholung einer musikalischen Figur, die dadurch Struktur bildenden Charakter erhält, betrachtet er das Riff, <sup>6</sup> das in der Folge in seiner Ausprägung als Gitarrenriff als zentrale musikalische Äußerung im Heavy Metal begriffen werden soll. <sup>7</sup> Gleichzeitig ist populäre Musik – und damit auch Stile der Rockmusik wie Heavy Metal – formal hybrid. Parallel zu sich wiederholenden Elementen existieren periodische Strukturen wie Einleitung, Hauptteil und Schluss oder auch Vers und Chorus, die den Zeitfluss hierarchisch strukturieren.

Die Verschränkung reihender und periodischer Strukturen im Songaufbau kann im Heavy Metal rudimentär bleiben. Sie reduziert sich in formaler Hinsicht auf die einfache Reihung von Riffs, die verschieden oft wiederholt werden können. *Wake up Dead* (PEACE SELLS...BUT WHO'S BUYING, Megadeth, 1986) reiht beispielsweise acht unterschiedliche Gitarrenriffs inklusive teilweiser Variantenbildung, ohne dass ein Riff im Stückablauf nochmals aufgegriffen wird. Ordnet man zur Verdeutlichung jedem Gitarrenriff aus *Wake up Dead* einen Kleinbuchstaben zu, so ergibt sich folgende Struktur:

Intro aaaa bbbb Br ccccc<sup>2</sup>c<sup>2</sup>c<sup>2</sup> Br dddde Br ff<sup>2</sup>f<sup>2</sup>gg<sup>2</sup> Br hhhhhhhhhh<sup>2</sup>h<sup>2</sup>

Die Länge der einzelnen Riffs kann beträchtlich variieren. Bei *Wake up Dead* sind die längsten Riffs (a, h<sup>2</sup>) viermal so lange wie die kürzesten (b, d, g<sup>2</sup>). Die Gruppe ›aaaa‹ dauert damit im Ablauf des Stückes viermal so lange wie die Gruppe ›bbbb‹. ›Br‹ bezeichnet eine nicht ausgezählte Stelle in der Abfolge von Riffs und hat den Charakter eines Bruchs. Eine Riffvariante – mit hochgestellten Ziffern identifiziert – stimmt in ihrer Gestalt mehrheitlich mit dem Ursprungriff überein, integriert jedoch neue musikalische Ideen.

Ein Versuch, diese Reihung von Riffs in eine ausgefeilte, periodische Struktur zu überführen, muss scheitern, zumal auch die Gesangseinsätze, die die Riffs a, g, g<sup>2</sup> und h<sup>2</sup> nutzen, nicht weiterhelfen. Versucht man diesen Stückablauf in Worte zu fassen, so folgt auf ein kurzes Intro ein erster Vers (a) und ein erstes Gitarrensolo (a), an das sich zwei Instrumentalteile anschließen (b, c, c<sup>2</sup>). Darauf folgt ein zweites Gitarrensolo (d, e) und ein dritter Instrumentalteil (f, f<sup>2</sup>), bevor ein zweites Mal Gesang ertönt (g, g<sup>2</sup>). Ein vierter Instrumentalteil (h) wird anschließend von einem dritten Gitarrensolo abgelöst (h), bevor abschließend der Stücktitel mehrfach gesungen wird (h<sup>2</sup>).

Die für Heavy Metal als zentral behauptete virtuose Kontrolle zeigt sich formal in der Fähigkeit, aus der einfachen Reihung von Riffs ein kunstvolles, größeres Ganzes, einen wiedererkennbaren Song entstehen zu lassen, der auf einer wie auch immer gearteten Periodik beruht. Megadeth erreichen das durch die formale Klammer des Gesangs. Das Stück beginnt mit einem Vers und endet mit der Wiederholung des Stücktitels. Die entsprechenden Riffs (a, h<sup>2</sup>) sind zudem die längsten, die im Stück Verwendung finden. Zwischen dieser formalen Klammer kann im Prinzip endlos viel Unterschiedliches passieren. Besondere Beachtung verdient dabei der deutliche Bruch im Tempo und Rhythmik zwischen Riff g und h nach 2:40 Minuten, der einen anderen, weiter unten beschriebenen, formalen Aufbau eines Heavy Metal-Stückes zitiert und in fast paradoxer Weise die Wiedererkennbarkeit des Songs über die Zusammenfügung disparater Elemente erhöht.

Die Mehrzahl der Heavy Metal-Bands verschränkt jedoch Reihungen von Riffs stärker mit periodischen Strukturen aus dem allgemeinen Formelkatalog der populären Musik: Vers Chorus, Strophe Refrain etc. Die Reihung von Riffs wird gerne im Mittelteil (B-Teil, Bridge...) der periodischen Struktur wieder aufgenommen.

*Freewheel Burning* (DEFENDERS OF THE FAITH, Judas Priest, 1984) entspricht formal der von Allan Moore (2001, 150) als grundlegend für Rockmusik bezeichneten Intro-Vers-Vers-Break-Playout-Struktur. Der übergreifende Mooresche Vers, der strukturell dem A-Teil der für populäre Lieder der Tin Pan Alley-Tradition typischen AABA-Form entspricht, hat bei Judas Priest eine dreiteilige Struktur (Vers, Prechorus, Chorus). Das Playout entspricht wie üblich einer Wiederholung des Chorus.; Der Break- oder Mittelteil hat es jedoch formal in sich: Zu Beginn wird ein neues Riff eingeführt, das anschließend transponiert wird. Es folgt ein Gesangsteil über zwei neue Riffs, der das Gitarrensolo einrahmt, das wiederum auf vier neuen Riffs aufbaut. Judas Priest reihen also im Mittelteil sieben neue Gitarrenriffs, bevor über die Wiederholung des Gesangsteiles ein Teil der Riffs erneut aufgegriffen wird, sodass quasi ein Lied im Lied entsteht. Der Mittelteil erfährt im Rahmen der formalen Struktur eine Aufwertung, die sich auch in der zeitlichen Dauer niederschlägt: er nimmt 40% der Gesamtlänge des Stückes ein.

Bei *Rime of the Ancient Mariner* (POWERSLAVE, Iron Maiden, 1984) nimmt der Mittelteil der formal als ABA-Struktur aufgebauten Komposition sogar acht der insgesamt dreizehn Minuten des Stückes in Anspruch. Iron Maiden präsentieren im Mittelteil elf neue Gitarrenriffs in einer reihenden Struktur, die ähnlich wie *Wake up Dead* keine, über die Wiederholung eines Riffs hinausgehenden, periodischen Elemente kennt. Im A-Teil kehren Iron Maiden dagegen

immer wieder zu Riff a und seinen Varianten zurück, das sie mit vier anderen Gitarrenriffs kontrastieren.

Die virtuose Kontrolle der formalen Struktur eines Heavy Metal-Stückes verwirklicht sich damit auch in der Weiterführung reihender Strukturen im Mittelteil einer periodischen Songstruktur. Der Mittelteil wird kunstvoll aufgewertet, bleibt aber integriert in das größere periodische Ganze.

Eine weitere Möglichkeit der Verschmelzung von Periodik und Reihung in der formalen Struktur eines Heavy Metal-Stückes verzichtet auf den Mittelteil und reiht stattdessen zwei potentiell periodisch strukturierte Blöcke stark unterschiedlichen Charakters aneinander, die um eine Einleitung und einen Schlussteil ergänzt werden können. Black Sabbath nutzen diese duale Struktur beispielsweise auf vier Stücken des *SABBATH BLOODY SABBATH* (1973) Albums.<sup>48</sup> Megadeth zitieren diese Verbindung gegensätzlicher Elemente innerhalb der Reihung von *Wake up Dead*, nutzen jedoch ähnlich wie Slayer<sup>49</sup> auch explizit duale Strukturen.<sup>410</sup> Bei Slayer verliert die periodische Struktur der beiden gegensätzlichen Blöcke jedoch wieder an Bedeutung und der reihende Charakter überwiegt.<sup>411</sup>

Im Extreme Metal und im sogenannten Underground bleiben reihende Elemente in der formalen Struktur stärker im Vordergrund, während im Classic Metal und bei Bands, die kommerziellen Erfolg suchen, die Verschmelzung mit periodischen Elementen stärker wird. Im Extremfall kann die Reihung von Riffs zugunsten klassischer Songwriting Skills fast völlig in den Hintergrund treten, wie bei Metallicas schwarzem Album (1991).

Erhalten bleibt jedoch meist die Idee, dass ein Song eine Einleitung braucht, deren musikalisches Material als Überbleibsel der Reihung im weiteren Stückverlauf keine Verwendung mehr findet. Bekannte Beispiele sind das Anfangsriff von *Paranoid* (*PARANOID*, Black Sabbath, 1970), das viermal gespielt wird und im weiteren Stückverlauf nicht mehr auftaucht oder das fünfmal gespielte Anfangsriff von *Run to the Hills* (*THE NUMBER OF THE BEAST*, Iron Maiden, 1982). Auch das bereits zitierte *Freewheel Burning* hat eine derartig abgesetzte Einleitung, die aus zwei Riffs besteht.

## Ensemblevirtuosität II: paralleles Ensemblespiel

Im Ensemblespiel beweist die Band die virtuose Kontrolle in der, aus dem Blues entlehnten, rhythmischen Parallelführung aller Instrumentalstimmen inklusive des Gesanges,<sup>412</sup> die Abbildung 1 anhand des zweiten Riffs aus *Iron Man* (*PARANOID*, Black Sabbath, 1970) zeigt.

The image shows a musical score for a song. It consists of four staves: Stimme (Vocal), E-Gitar (Electric Guitar), Bass, and Drums. The vocal line has the lyrics: "Is he live or dead I see thoughts with in his head". The instrumental parts (Guitar, Bass, and Drums) play a consistent rhythmic pattern throughout the two measures shown, illustrating a parallel ensemble structure.

Abb.1

Grundlage des parallelen Ensemblespiels ist der Nachvollzug der rhythmischen Betonungsstruktur des Gitarrenriffs sowie eingeschränkt dessen melodischer Struktur durch die anderen Instrumentalstimmen. Eine Unisono-Führung der Stimmen wie im obigen Beispiel ist nicht zwingend notwendig, aber sehr häufig. Das parallele Ensemblespiel bildet bis in die Gegenwart ein Fundament der musikalischen Sprache des Heavy Metal quer durch die Subgenres. Dabei muss nicht die Gesamtheit der Instrumentalstimmen beteiligt sein. So führt der bereits zitierte Anfang von *Run to the Hills* alle Stimmen mit Ausnahme des Schlagzeugs parallel. Ein Beispiel aus dem neueren Extreme Metal, das den Gesang aus dem parallelen Ensemblespiel ausnimmt, ist der instrumentale Anfang inklusive des Verses von *Taking back my Soul* (DOOMSDAY MACHINE, Arch Enemy, 2005).

The image shows a musical score for an instrumental piece. It consists of four staves: E-Gitar (Electric Guitar), Bass, and Drums. The score is characterized by complex, parallel instrumental accompaniment. The guitar and bass parts feature intricate rhythmic patterns with many triplets, while the drums provide a complex, syncopated rhythm. The notation includes various musical symbols such as triplets, accents, and dynamic markings.

Abb.2

Arch Enemy zelebrieren das parallele Ensemblespiel über eine variierte, siebenmalige Wiederholung des instrumentalen Anfangsriiffs, bevor das zweite Riff als Überleitung zweimal erklingt. Das folgende dritte Riff begleitet ein Gitar-

rensolo. Rhythmus- und Bassgitarre sowie die Snare sind parallel geführt. Im anschließenden Vers spielen die Rhythmusgitarren, der Bass und die Double Bass parallel, während der Gesang in die Riffpausen gesetzt ist und die Snare durchgehend zu hören ist.

Die beiden, in Abbildung 2 notierten Anfangsriffs von *Taking back my Soul* fungieren im Rahmen des formalen Aufbaus als abgesetzte Einleitung und beinhalten auch Elemente eines Breakdowns, einer weiteren für Heavy Metal typischen Ensemblespielweise. Ein Breakdown charakterisiert sich dadurch, dass ein Instrument, im Idealfall die Gitarre, ein Riff wiederum im Idealfall unbeleitet darbietet, während nochmals im Idealfall Bass und Schlagzeug sukzessive wieder einsetzen. Archetypisch wird diese Ensemblespielweise in *Breakin' the Law* (BRITISH STEEL, Judas Priest, 1980) vorgeführt.



Abb.3

Wie bei Arch Enemy zu sehen, gewinnt die konkrete Ausgestaltung der Breakdowns über die Zeit stark an Komplexität. Im Rahmen der Riffs reihenden, formalen Struktur dienen Breakdowns der dramaturgischen Gliederung des Spannungsbogens, das parallele Ensemblespiel stellt dagegen das Riff ins Zentrum des musikalischen Geschehens und versucht diesem ein Maximum an (Durchschlags-) Kraft zu geben. In beiden Fällen erfährt Energie eine rhythmisch dominierte Bündelung. Die virtuose Kontrolle der Band kommt in spezifischer Form zum Ausdruck. Sie reduziert das Stimmengewirr, die Anzahl der parallel

möglichen, unterschiedlichen Äußerungen und präsentiert eine Eindeutigkeit, die als Gegenpol zum sich ergänzenden Ineinandergreifen unterschiedlicher Äußerungen in anderen Stilen populärer Musik verstanden werden kann.◀13 Die für paralleles Ensemblespiel notwendige Aufhebung der begleitenden Funktion von Schlagzeug und Bass lädt deren Spiel zumindest potentiell virtuos auf. Da die Gitarre trotzdem das vorherrschende Soloinstrument bleibt, wird zwar einerseits die Hierarchie zwischen Gesang und Begleitung im Bandgefüge relativiert, andererseits die Unterordnung von Schlagzeug und Bass reinstalled.

### Ensemblevirtuosität III: die Schichtung und Kontrastierung unterschiedlicher Impulsdichten

Eine weitere Art der virtuos Kontrolle des Ensemblespiels ist die vertikale Schichtung und horizontale Kontrastierung unterschiedlicher Impulsdichten,◀14 deren Möglichkeiten für das Ensemblespiel Slayer im folgenden Ausschnitt aus *Raining Blood* (REIGN IN BLOOD, 1986) zeigen.

Die vertikale Schichtung unterschiedlicher Teilungen eines Basispulses ist im Zusammenspiel von Gitarre und Schlagzeug deutlich zu sehen: Der Puls wird

The image displays a musical score for the song "Raining Blood" by Slayer, specifically the "REIGN IN BLOOD" era (1986). The score is arranged in three systems, each featuring an electric guitar (E-Gitarre) and drums (Drums) part. The first system (measures 1-3) includes "Riff 1: 8x" and "Riff 2: 6x". The second system (measures 4-5) includes "Riff 3: 4x". The third system (measures 6-7) includes a "Break zwischen Formel F und G" and "Riff 4: 4x". The guitar parts are written in treble clef, and the drum parts are in bass clef. The score uses various rhythmic notations, including eighth and sixteenth notes, and rests, to illustrate the complex layering and contrast of pulse densities between the instruments.

Abb.4



über die Füllung der Pause in der Gitarre erstmals verdoppelt (1. Notenzeile), anschließend folgt eine weitere Verdopplung im Schlagzeug, während die Gitarre unverändert bleibt (2. Notenzeile). Diese Verdopplung des Pulses wird von der Gitarre erst in der nächsten Sektion übernommen (3. Notenzeile, Anfang) und vom Schlagzeug mit einer weiteren Verdopplung beantwortet (3. Notenzeile, Ende).

Anders gesagt: Wir kommen aus einem Breakdown, der sich zu einem Mosh-Part entwickelt. Mit der letzten Notenzeile endet der Mosh-Part und wird in einem Blastbeat überführt. Während der Blastbeat die schnellste Teilung des Pulses symbolisiert und im Mosh-Part eine Teilung des Pulses eindeutig langsam ist, unterbricht der Breakdown den Puls durch Pausen.

Zur Realisierung der virtuoson Kontrolle des Ensemblespiels benötigt Heavy Metal eine Eindeutigkeit in der Gestaltung des Pulses. Das Instrumentalspiel zielt auf einen gleichmäßigen Pulsschlag ohne Betonungsschwankungen. Das der Rockmusik inhärente Spiel mit binären und ternären Pulsschlägen bzw. einer daraus resultierenden Spannung zwischen kurzen und langen Impulsen (vgl. Benadon/Gioia 2009), das zu Zwischenformen wie Shuffle, Swing oder Boogie führen kann, wird im Heavy Metal eindeutig interpretiert: der Pulsschlag ist entweder binär oder ternär. Deutlich zu hören ist dieser Unterschied zwischen (Hard) Rock und Heavy Metal im Vergleich von *Whiplash* (KILL 'EM ALL, 1983) von Metallica mit der Coverversion von Motörhead (2005). Der eindeutig binäre Pulsschlag von Metallica wird bei Motörhead uneindeutig und damit ›rockiger‹.

Die Eindeutigkeit der Pulsgestaltung führt zu Teilgruppen von zwei oder drei Pulsen als kleinsten gestaltbildenden Einheiten der musikalischen Sprache des Heavy Metal, die zu metrischen Ketten und damit zu Riffs verknüpft werden. An der Konstruktion von Riffs, die für Rockmusik unübliche Metren haben, lässt sich dieses Gestaltungsprinzip gut nachvollziehen.



Abb.5

Judas Priest addieren in der zweiten Hälfte des Riffs aus *The Sentinel* (DEFENDERS OF THE FAITH, 1984) eine Dreiergruppe von Pulsen und erweitern so die metrische Kette von 3+3+2 Pulsen der ersten Riffhälfte. Das Riff erhält die Gesamtlänge von neunzehn Pulsen. Metallica subtrahieren dagegen in der zweiten Hälfte des Riffs aus *Master of Puppets* (MASTER OF PUPPETS, 1986) eine Dreiergruppe. Die metrische Kette von ebenfalls 3+3+2 Pulsen wird zu 3+2 Pulsen verkürzt, das Riff dauert insgesamt 13 Pulse.

Im Extreme Metal gewinnen eindeutige, metrische Ketten, die entweder duale oder ternäre Gruppen reihen, an Bedeutung, während im Classic Metal die Spannung zwischen binärer und ternärer Pulsgestaltung im Riff erhalten bleibt. Die in Abbildung 5 jeweils als Ausgangspunkt dienende, metrische Kette von 3+3+2 Pulsen ist eine beliebte Art der Reihung von Pulsgruppen, die ihre Wurzeln wahlweise in der afrokubanische Son Clave oder dem lateinamerikanischen Habanera Rhythmus hat. Sie wird über den Rhythm & Blues von Bo Diddley Teil des rockmusikalischen Traditionsstroms und ist nicht nur, aber auch im Heavy Metal sehr prominent vertreten (vgl. Elflein 2010, 159-162). Im Extreme Metal wird diese im Riff enthaltene Spannung zwischen gerade und ungerade über die Schichtung unterschiedlicher Teilungen eines Basispulses reinstalled. Abbildung 6 zeigt ein Riff aus *Taking the World by Storm* (PREVAIL, Kataklysm 2008), bei dem die Rhythmusgitarre Gruppen von vier Pulsen reiht, während das Schlagzeug einen eindeutig ternären Puls spielt.

The image shows musical notation for two instruments: E-Gitarre and Drums. The E-Gitarre part is written on a treble clef staff and consists of four groups of four pulses, each group marked with a '4' above it. A dashed line labeled 'P.M.' (palm mute) spans across the second and third groups. The Drums part is written on a bass clef staff and shows a steady ternary pulse, with '3' and 'etc.' markings below the notes.

Abb.6

Die zentrale Eindeutigkeit der Pulsgestaltung trägt die Notwendigkeit virtuoser Kontrolle für alle Instrumentalstimmen in sich. In der Schichtung verschiedener Teilungen des Pulses, den Wechseln zwischen unterschiedlichen Impulsdichten und Ausgestaltungen des Pulses verkörpert sich die virtuose Kontrolle eindeutig sowohl in den einzelnen Instrumentalstimmen als auch im Ensemble.

blespiel und unterscheidet Heavy Metal von anderen Spielarten der Rockmusik.

## Die virtuose Kontrolle der (Ohn-)Macht: Transgression

Phasen extremer Impulsdichte, die Bündelung der Energie im parallelen Ensemblespiel und die verzerrte Klangfarbe aller Instrumentalstimmen (abgesehen vom Schlagzeug) sind Elemente der musikalischen Sprache des Heavy Metal, die mit Begriffen wie Aggressivität umschrieben werden. Als Hypothese formuliert, lebt die Kulturwelt Heavy Metal von Inszenierungen von Aggressivität, deren jeweils spezifische Ausformungen genossen werden. Die Sprache der Heavy Metal verpflichteten Fachpresse kennt hier bezeichnenderweise eine sehr starke begriffliche Differenzierung. Um diese Faszination zu begreifen, wendet Keith Kahn-Harris (2007, 27-49) das Konzept der Transgression auf die Extreme Metal-Szene an, das er als kathartisches Spiel mit ritualisierten Grenzüberschreitungen bei einem gleichzeitigem Kontrollbedürfnis versteht. Eine transgressive Praxis sucht keine Verwirklichung im Außen, sei es die Welt außerhalb der Szene oder außerhalb der Musik. Der transgressiven Praxis scheint deshalb eine Desillusionierung eingeschrieben, die die ästhetische Bearbeitung des Themas Aggression mit Schwermut, Fatalismus oder auch Zynismus koppelt. Diese Koppelung unterscheidet Heavy Metal von anderen der Inszenierung von Aggressivität verpflichteten Genres wie Hard Core oder Punk. Musikalische Entsprechungen einer latent depressiven Aggressivität finden sich explizit in – geringen Impulsdichten verpflichteten – Subgenres wie Doom oder Drone, die in der journalistischen Fachpresse auch entsprechend rezipiert werden.

Weniger eindeutig ist die von Walser (1993, 46) beschriebene Konzentration der Harmonik auf modale Skalen, die eine Vermeidung der Dur-Tonalität im Heavy Metal impliziert. Gleichwohl unterstützt die verbreitete Nutzung chromatischer Wendungen und des Tritonus, die sich beide von der Ebene von Durchgangstönen im Rahmen einer Kadenzharmonik hin zu einer größeren Eigenständigkeit in der melodisch-harmonischen Ausgestaltung der Riffs entwickeln, den latent traurigen Beigeschmack der verwendeten Tonalität. Dabei gewinnt der Tritonus vor allem im Extreme Metal an Bedeutung, während chromatische Wendungen übergreifend Verwendung finden. ◀15

Die Nutzung ternärer Pulsgestaltung kann ebenfalls als Reproduktion einer Desillusionierung gelesen werden. Die einer ternären Pulsgestaltung inhärente, kreisende Bewegung dreht sich auf der Stelle und bildet so einen Ge-

genpol zum dynamischen Vorwärtsschreiten des binären Pulses. Das der musikalischen Sprache des Heavy Metal eigene Spiel mit der Spannung zwischen binärer und ternärer Pulsgestaltung reproduziert damit die transgressive Dynamik von Grenzüberschreitung und Kontrolle oder anders gesagt eine Dialektik von Macht und Ohnmacht. Auch die jeweilige Eindeutigkeit der Pulsgestaltung, die im Umkehrschluss unter Anderem als Fehlen von Zweideutigkeit, von Zwischentönen beschrieben werden kann, ist in diesem Sinne zu interpretieren. Hoffnung benötigt auf einer metaphorischen Ebene Zweideutigkeit, um nicht zum eindeutigen Wissen zu werden. Dies korrespondiert mit der Verwendung extremer Impulsdichten – sowohl als Beschleunigung wie auch als Verlangsamung –, die die Möglichkeit der Fortbewegung ebenfalls in einer dichten Klangwand verschwinden lassen. Gleiches gilt für extreme Lautstärken oder eine überbordende Breakdichte.

So unterscheidet sich die musikalische Sprache des Heavy Metal deutlich vom Traditionsstrom der Rockmusik, der die Zweideutigkeit des Shuffle zumindest beinhaltet, wenn nicht sogar als zentrales Element enthält.

Die Heavy Metal eigene transgressive Praxis von ritualisierter Grenzüberschreitung und Kontrolle, die bei Walser (1993, 49) noch als Dialektik von Freiheit und Kontrolle benannt war, verändert sich damit in Richtung einer Dynamik von Exzess und Kontrolle. Die virtuose Kontrolle steht immer in Gefahr, zum exzessiven Selbstzweck zu werden – als solistischer Ausdruck, als formale Binnendifferenzierung, in der Ausgestaltung des rhythmischen Ensemblespiels. In der Literatur zum Tanz im Heavy Metal und Hard Core (Ambrose 2001, Tsitsos 1999) wird der potentiell gewalttätige Exzess im Tanz als auf einen engen Raum begrenzt analysiert, dessen Grenzen zwischen hörendem und tanzendem Publikum ausgehandelt und in der Folge respektiert werden. Der Exzess bleibt kontrollierbar. Gefahr scheint erst auf, wenn die Grenzen des Tanzraumes sich auflösen und kein Außen mehr existiert. Der Umschlag transgressiver Praxis in Realität ist nicht gewünscht. Als Auslöser für den Tanz gilt wiederum die virtuose Kontrolle unterschiedlicher Impulsdichten im Ensemblespiel, die Pillsbury (2006, 9-13) als verschiedene Energielevel begreift, die sich im Tanz abbilden.

Die Entwicklung des gedachten Kontinuums von Hard Rock über Classic Metal zu Extreme Metal, das sowohl parallel existiert als auch eine historische Entwicklungsrichtung aufzeigt, ist geschichtlich als Abfolge von Neubearbeitungen der zentralen Ästhetik der Aggression interpretierbar. Diese Bearbeitungen fußen musikalisch auf der virtuoson Kontrolle des Ensemblespiels und aller beteiligten Instrumentalstimmen und basieren damit auf einem handwerklichen Ethos. Die virtuose Kontrolle wird von der solistischen Äußerung

auf das Ensemblespiel übertragen, der Grad der Verzerrung der Klangfarbe gesteigert, die Impulsdichte wird erst generell erhöht und anschließend wieder verstärkt mit Elementen geringer Dichte – Breakdowns, ›Mosh-Parts‹ – kontrastiert. Diese historische Linearität ist jedoch zwangsläufig eine Konstruktion, die Pendelbewegungen zu anderen Teilen des parallel existierenden Kontinuums ignoriert. Auf eine Steigerung der Eindeutigkeit folgt häufig ein verstärktes Interesse an Uneindeutigkeit. Classic Metal erscheint im Rahmen dieser Dynamik als Ruhepol, als Zentrum, dessen ästhetische Bearbeitung des zentralen Themas Aggression mittlerweile jede Aggressivität verloren hat.

## Anmerkungen:

- 01▶ Powerchords bestehen aus Grundton, Oktav und wahlweise Quint oder Quart. Sie zeichnen sich durch das Fehlen der, die Dur/moll-Tonalität definierenden Terz aus.
- 02▶ Z.B. *You really got me* (The Kinks, 1964).
- 03▶ Z.B. *Hoochie Coochie Man* (Muddy Waters, 1954).
- 04▶ Vgl. [<http://madrakket.com/JUGULATOR.html>]; Zugriff am 20.3.2011.
- 05▶ Vgl. Middleton 1983, 1990 Kapitel 7, 1996, 1999.
- 06▶ »Short rhythmic, melodic, or harmonic figures repeated to form a structural framework« (Middleton 1999, 143).
- 07▶ Die Verwendung von Gitarrenriffs entstammt laut David Headlam (1997, 71) dem Blues und wurde im Bluesrock weiterentwickelt. Unabhängig davon, ob es noch andere oder frühere Verwendungen des Gitarrenriffs gibt, ist damit klar, dass nicht Gitarrenriffs an sich, sondern nur spezifische Formen des Gitarrenriffs typisch für Heavy Metal sein können.
- 08▶ *Sabbath Bloody Sabbath, A National Acrobat, Sabra Cadabra, Killing Yourself to Live*.
- 09▶ Vgl. *Altar of Sacrifice* (Reign in Blood, 1986).
- 10▶ Vgl. *Peace sells... (PEACE SELLS...BUT WHO'S BUYING, 1986), Hangar 18 (RUST IN PEACE, 1990)*.
- 11▶ Vgl. *Postmortem / Necrophobic* (REIGN IN BLOOD, 1986).
- 12▶ Der Chorus der Willie Dixon Komposition *Spoonful* (Howlin Wolf, 1962) ist ein Beispiel für paralleles Ensemblespiel im Blues.
- 13▶ Vgl. die Charakterisierung des Funkprinzips in Elflein 2009, 174ff.
- 14▶ Mit Bruns (2000, 235-241) wird als Puls die regelmäßige Wiederkehr eines akustischen Ereignisses bezeichnet. Metrum strukturiert einen Puls in schwere (betonte) und leichte (unbetonte) akustische Ereignisse, während als Rhythmus die spezifische Organisation des Pulses in einem gegebenen metrischen Rahmen zu bezeichnen ist.
- 15▶ Vgl. die Beispiele von Arch Enemy, Slayer, Metallica und Kataklysm.