

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Von epischen Songs und großen Formen.
Formale Analysen überlanger Songs im Metal“

verfasst von / submitted by

Jakob Maria Schermann, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2021 / Vienna 2021

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 836

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Musikwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Michele Calella

INHALT

Danksagungen	4
Einleitung	5
1 Methodische Vorüberlegungen.....	9
1.1 Formanalyse in populärer Musik und Metal.....	9
1.2 Erweiterte Formen: <i>Epicness</i> und <i>Large-Scale Form</i>	16
1.3 Interdisziplinäre Perspektiven auf musikalische Dauer	19
1.4 Fazit: Zur Analyse überlanger Songs im Metal.....	25
2 Überlange Songs im Metal: Musikgeschichtliche Stationen	27
2.1 Überlange Songs in der Rockmusik zwischen 1968 und 1977	27
2.2 Tendenzen im klassischen Heavy Metal	36
2.2.1 Deep Purple – „Child in Time“ (1970)	37
2.2.2 Black Sabbath – „Black Sabbath“ (1970)	39
2.2.3 Iron Maiden – „Rime of the Ancient Mariner“ (1984)	42
2.2.4 Manowar – „Achilles, Agony and Ecstasy in Eight Parts“ (1992).....	45
2.3 Entschleunigung und Drone (Doom Metal).....	49
2.3.1 Candlemass – „Demon’s Gate“ (1986)	50
2.3.2 Sleep – <i>Dopesmoker</i> (2003)	53
2.4 Zwischen Suite und großer Form (Progressive Metal).....	58
2.4.1 Queensrÿche – „Suite Sister Mary“ (1988).....	59
2.4.2 Symphony X – „The Divine Wings of Tragedy“ (1997).....	61
2.5 Epische Songstrukturen (Viking/Pagan Metal)	66
2.5.1 Bathory – „Blood Fire Death“ (1988)	66
2.5.2 Moonsorrow – „Jäästä Syntynyt / Varjojen Virta“ (2007)	69
2.6 Repetition und Schichtung (Black Metal).....	73
2.6.1 Treldom – „Sonar Dreyri“ (1999).....	73
2.6.2 Summoning – „Land of the Dead“ (2006).....	77

3	Fallstudie: Bell Witch – <i>Mirror Reaper</i> (2017)	81
3.1	Funeral Doom Metal: Eine Annäherung.....	82
3.2	Hörerfahrungen zu <i>Mirror Reaper</i>	86
3.2.1	Rahmungen.....	86
3.2.2	Dauer und Medium.....	88
3.3	Formale Analyse von <i>Mirror Reaper</i>	90
3.4	Zum Form- und Zeiterlebnis in <i>Mirror Reaper</i>	97
	Resümee	102
	Quellenverzeichnis.....	106
	Appendix.....	112
	Abstract.....	114

DANKSAGUNGEN

Mein besonderer Dank gilt meinem Betreuer Michele Calella für sein umsichtiges und stets geistreiches Feedback zu den einzelnen Kapiteln meiner Masterarbeit. Im Rahmen des strukturiert und lebhaft von Carolin Krahn geführten Masterseminars wurde aus meiner rudimentären Idee ein bewältigbares Masterarbeitsthema. Frederic Luftensteiner habe ich es zu verdanken, dass ich mein Thema anhand einer exemplarischen Songanalyse im Rahmen der HardWired-Konferenz 2019 in Salzburg vor einem Fachpublikum präsentieren und diskutieren konnte. Wichtige Anregungen sowie Einblicke in Literatur, die entweder noch nicht publiziert oder aufgrund von Corona-Maßnahmen ungreifbar war, verdanke ich Simon Obert, Gregor Herzfeld und Florian Walch. Kaum zu überschätzen ist die Unterstützung, die mir Nikolaus Urbanek und Sarah Chaker im Laufe meines akademischen Bildungsweges zukommen haben lassen. Michael Berger gilt mein Dank insbesondere für unser 45-minütiges Gespräch bezüglich der allerletzten Seite dieser Masterarbeit. Ohne die quasi bedingungslose Unterstützung meiner Eltern hätte die vorliegende Arbeit nie entstehen können. Ein letzter und erster Dank gilt schließlich Irina – nicht nur dafür, dass sie die fertige Arbeit gegengelesen und mich über einen kleinen Umweg auf jenen Song hingewiesen hat, den ich letztendlich für die Fallstudie herangezogen habe.

EINLEITUNG

Dass viele Popsongs heutzutage nicht mehr einer dreiminütigen AABA-Form entsprechen, ist bekannt. Umso interessanter erscheint der Umstand, dass insbesondere im Bereich des (Heavy) Metal nicht nur gängige Formschemata gesprengt, sondern auch Songs produziert werden, die selbst die 30-Minuten-Marke überdauern. Dieses bislang noch kaum untersuchte Phänomen wirft die Frage auf, der sich die vorliegende Arbeit widmet: Wie sind derart lange Metalsongs formal organisiert und auf welchen Wegen werden musikalische Zusammenhänge über lange Dauern hinweg hergestellt?

Metalfans scheinen eine gewisse Faszination für überaus lange Songs zu hegen: Auf der Internetplattform *Rate Your Music* findet sich eine Liste mit 78 Einträgen, die von drei User*innen gemeinsam angefertigt wurde und die längsten Metalsongs aufzulisten versucht.¹ Bei den ‚Top-20‘ handelt es sich um Songs mit einer Länge zwischen ungefähr 50 und 80 Minuten, wobei auch alle darauffolgenden Einträge zumindest die 15-Minuten-Marke überragen. Liest man Rezensionen zu überlangen Metalstücken, etwa in der Online-Datenbank *Encyclopaedia Metallum – The Metal Archives*², so scheint man einen gewissen ästhetischen Anspruch mit derartigen Songs zu verbinden, das virtuose kompositorische Handwerk der involvierten Musiker*innen zu bestaunen oder beim Hören mit einem Gefühl der Überwältigung angesichts der massiven musikalischen Fülle konfrontiert zu sein. Dabei kann sich gleichzeitig der Eindruck einer Einheitlichkeit und eines Aufeinander-Bezogen-Seins alles Gehörten einstellen. Dieser Eindruck, so die leitende These der vorliegenden Arbeit, lässt sich durch einen Blick auf die Struktur, den Aufbau oder allgemeiner: die Form eines überlangen Songs genauer nachvollziehen und beschreiben. Letztendlich soll in der vorliegenden Arbeit am Beispiel des Metal gezeigt werden, wie sich großangelegte Formen in populärer Musik analytisch beschreiben lassen und welche künstlerischen Strategien angewandt werden, um in Überlängensongs eine formale Einheitlichkeit hörbar zu machen.

Zumindest zwei der Begriffe im Untertitel „Formale Analysen überlanger Songs im Metal“ werfen schnell Probleme auf. So ist Überlänge als Begriff nicht absolut definierbar, sondern nur relational zu spezifischen Gattungskonventionen bzw. Hörerwartungen

¹ Vgl. pyrochaos724 (o.J.).

² Vgl. o.A.: *Encyclopaedia Metallum – The Metal Archives* (o.J.).

zu bestimmen.³ So mag ein sechsminütiger Song einer Grindcore-Band wie Napalm Death als überlang wahrgenommen werden, während ein ebenso langer Song einer Band wie Black Sabbath oder Iron Maiden als weniger ungewöhnlich erscheint. Und auch der Begriff der Form hat einen Doppelcharakter, der sowohl die verbindenden Gemeinsamkeiten in der Formung verschiedener Musikstücke, als auch die je spezifische Verfasstheit eines gegebenen Stücks umfasst.⁴ Diesem Doppelcharakter wird durch die Einteilung der Arbeit in einen überblicksartigen, formanalytischen Durchgang durch überlange Metalsongs aus unterschiedlichen Subgenres einerseits sowie eine detaillierte Fallstudie andererseits gerecht zu werden versucht.

Zum einen soll somit ein kurzer Durchgang durch die Geschichte der Überlänge im Metal anhand einiger ausgewählter Stationen versucht werden, die dabei nicht gänzlich autonom, sondern mit Bezug auf das Aufkommen längerer Songs in der Pop- und Rockmusik ab Ende der 1960er bzw. Anfang der 1970er Jahre (insbesondere im Progressive Rock) betrachtet wird. Metal wird dabei als heterogenes, in sich stark ausdifferenziertes Phänomen verstanden, das verschiedene Spielarten bzw. Subgenres mit je eigenen stilistischen Konventionen umfasst. Da im Rahmen einer Masterarbeit weder eine umfangreiche Korpusstudie noch eine stringente Musikgeschichte geschrieben werden kann, soll die historische Darstellung des Phänomens überlanger Songs im Metal anhand einiger Beispiele versucht werden, die den Traditionsstrom des Metal im Sinne ‚kanonischer‘ Songs (oder Bands) entscheidend mitprägen⁵ oder auch entlang anderweitiger Kriterien als interessant für den besprochenen Themenkreis erscheinen. Auf diesem Weg werden künstlerische Strategien zur Formbildung überlanger Metalsongs ausfindig gemacht, die zumindest gewisse Tendenzen bzw. Traditionsstränge aufzeigen können. Das Material der Analysen bilden ausschließlich auf Tonträger fixierte bzw. mitunter als digitales Soundfile veröffentlichte Metalsongs. In diesem Punkt folgt die Methodik einer These von Albin Zak, der das Aufkommen von überlangen Songs in der Rockmusik der 1970er Jahre im Kontext eines zunehmenden Selbstverständnisses von „record-making as composition“⁶ vonseiten der Künstler*innen verortet. Dementsprechend wird der Blick auf das Wechselspiel von Studioversion und Live-Performance aus methodischen Erwägungen heraus bewusst ausgespart.

³ Vgl. hierzu die Ausführungen zu Zeit und Dauer in Obert 2008, S. 17–57.

⁴ Vgl. Bonds 1991, S. 13f.

⁵ Zum Konzept des Traditionsstroms im Heavy Metal vgl. Elflein 2010, S. 15–24.

⁶ Vgl. Zak 2008, S. 357 bzw. weiterführend Zak 2001.

Diese musikgeschichtliche Darstellung soll einerseits bei Pionierstücken von The Beatles und The Velvet Underground sowie andererseits Jethro Tull und Pink Floyd als wichtigen Vertretern des Progressive Rock ansetzen und teils entlang bereits vorhandener Analysen begonnen werden.⁷ Anschließend werden Songs stilprägender Vertreter des Heavy Metal der 1970er bis 1990er Jahre (Deep Purple, Black Sabbath, Iron Maiden, Manowar) analysiert, um einen Überblick über wichtige frühe Ansätze zur Komposition überlanger Formen im Metal zu gewinnen. Diese Analysen bilden in weiterer Folge eine Art Vergleichsschablone für weitere Metalstücke, die sich musikalisch und diskursiv in die Tradition des frühen Heavy Metal einschreiben und dabei gleichzeitig individuelle Zugänge zur Formung überlanger Songs entwickeln. Um dabei verschiedenartige Traditionsstränge innerhalb des Metal-Genres berücksichtigen zu können, wurden Songs aus den Subgenres Doom Metal (Candlemass, Sleep), Progressive Metal (Queensrÿche, Symphony X), Viking/Pagan Metal (Bathory, Moonsorrow) und Black Metal (Trelldom, Summoning) herangezogen, die sich in ihrer Dauer zwischen rund zehn und 60 Minuten bewegen.

Zum anderen werden die im Laufe der Arbeit gewonnenen Erkenntnisse anhand einer analytischen Fallstudie des Songs *Mirror Reaper* (2017) von der US-amerikanischen Band Bell Witch konkretisiert, der mit einer Laufzeit von 83 Minuten als bis dato längster Metalsong gelten kann. Der Song soll möglichst detailliert auf seine formale Organisation hin analysiert und formale Zusammenhänge unter Mithilfe von Tabellen und Transkriptionen visuell vermittelt werden. *Mirror Reaper* wird zudem in die Gattungskonventionen des Subgenres Funeral Doom Metal – eine Spielart, die im Rahmen der Metal Studies bisher noch kaum untersucht wurde⁸ – eingebettet. Unter Berücksichtigung von Albumrezensionen, die in den *Metal Archives* online abrufbar sind, soll zudem versucht werden, die analytischen Ergebnisse im Rahmen der von den Rezipient*innen geschilderten Hörerfahrungen zu kontextualisieren.

Um die Methodik für dieses Forschungsvorhaben gewinnen zu können, wird einerseits Literatur aus der insbesondere US-amerikanischen Musiktheorie, die sich seit ungefähr Mitte der 2000er Jahre mit Form in der Pop- und Rockmusik befasst,⁹ sowie anderer-

⁷ Vgl. Cohen 2015 zu Pink Floyd sowie Smolko 2013 zu Jethro Tull.

⁸ Eine Ausnahme bildet Piper 2013, S. 79–89.

⁹ Vgl. insbesondere Covach 2005 und Osborn 2010; vgl. zudem Appen/Frei-Hauenschild 2012.

seits jene Forschungsbeiträge aus den sogenannten Metal Studies, die sich aus musikwissenschaftlicher Perspektive mit Fragen der musikalischen Analyse von Metalsongs beschäftigen, herangezogen.¹⁰ Einen Orientierungspunkt wird hier Dietmar Elfleins Studie *Schwermetallanalysen*¹¹ bilden, in welcher unter anderem die Songstrukturen des ‚klassischen‘ Heavy Metal musikanalytisch aufbereitet werden. Aber auch musikpsychologische und musikphilosophische Studien zur Rezeption von Form, Dauer und Länge in der Musik¹² sowie musiksoziologische und medienwissenschaftliche¹³ Überlegungen zur Wechselwirkung von Songlänge und Distributionsmedium (7-Inch, LP, CD, Internetplattformen, etc.) sollen berücksichtigt werden, um einen interdisziplinären Blickwinkel auf das Phänomen überlanger Songs zu ermöglichen.

¹⁰ Vgl. Walser 2014, Elflein 2010, 2018; Lilja 2009, Walch 2016; Smialek 2015.

¹¹ Vgl. Elflein 2010.

¹² Vgl. Snyder 2001 und Obert 2008.

¹³ Vgl. Seifert 2018.

1 METHODISCHE VORÜBERLEGUNGEN

1.1 FORMANALYSE IN POPULÄRER MUSIK UND METAL

So klar der Begriff der musikalischen Form auf den ersten Blick zu sein scheint, so erklärungsbedürftig und voller innerer Spannungen erweist er sich bei eingehenderer Betrachtung. Clemens Kühn definiert die musikalische Form als „das Resultat all dessen, was ein Musikwerk ausmacht und in ihm zusammenwirkt, vom kleinen satztechnischen Detail bis zum großen Zusammenhang, in der Abfolge, den Übergängen, der Beziehung und der jeweiligen Funktion der musikalischen Vorgänge und Teile.“¹⁴ Die Form kann in dieser Hinsicht auch als zusammenhangsstiftendes Moment eines Musikstücks gelten, worin „jedes Teilmoment – wie Harmonik, Kontrapunkt, Melodik, Rhythmik, Dynamik – [...] erst in Abhängigkeit von und in Verbundenheit mit den anderen Momenten seinen vollen musikalischen Sinn [entfaltet].“¹⁵ In dieser allgemeinen Begriffsbestimmung zeigt sich dabei eine Mehrdeutigkeit, die Mark Evan Bonds als die konstitutive Ambiguität des musikalischen Formbegriffs auffasst. Demnach lassen sich unter musikalischer Form sowohl formale Strukturen, die mehreren unterschiedlichen Stücken gemeinsam sind, als auch die jeweils einzigartige Verfasstheit eines gegebenen Musikstücks verstehen.¹⁶ Das erstgenannte Verständnis, bei der formale Aspekte eines Stücks auf abstrakte Idealtypen bezogen werden, bezeichnet Bonds als ‚konformativen‘ Ansatz, von der er die ‚generative‘ Perspektive unterscheidet, welche die vielfältigen Beziehungen der verschiedenen musikalischen Elemente untereinander sowie die Formung eines kohärenten Werkganzen fokussiert.¹⁷

Beide Autoren gewinnen ihre jeweiligen Definitionen des Formbegriffs dabei in Auseinandersetzung mit weitgehend kanonischen Werken der europäischen Kunstmusik sowie in Auseinandersetzung mit Musiktheoretikern wie Adolph Bernhard Marx und August Halm. So demonstriert Bonds die Ambiguität der musikalischen Form anhand einiger Sonatensätze von Haydn und Beethoven, wohingegen Kühn auf die Bedeutung der tonalen Harmonik als formtragendem Moment innerhalb der klassisch-romantischen Periode sowie der thematisch-strukturellen Arbeit in Kompositionen des 20.

¹⁴ Kühn 2016 [1995], I.1.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Vgl. Bonds 1991, S. 1.

¹⁷ Vgl. ebd., S. 13f.

Jahrhunderts aufmerksam macht.¹⁸ Der Formbegriff scheint in dieser Hinsicht behaftet zu sein mit gewissen kompositorischen und ästhetischen Prämissen, die mit Komponisten wie Bach, Haydn, Mozart und Beethoven verbunden sind und wirkt hinsichtlich seines semantischen Gehalts mehrdeutig und beinahe unscharf. Gerade in dieser Ambivalenz zeigt sich dabei auch eine Spannung, die sich für die Auseinandersetzung mit der Analyse populärer Musik als fruchtbar erweisen könnte und den Terminus der Form zwar problematischer, jedoch auch attraktiver als die Rede von Songstrukturen oder vom formalen Aufbau bzw. Ablauf erscheinen lässt. Der Prozess einer musikalischen Formanalyse umfasst somit zwei Seiten, die sich auch wechselseitig aufeinander beziehen lassen: Einerseits das, mit Bonds gesprochen, ‚generative‘ Aufzeigen spezifischer Eigenheiten des analysierten Stücks sowie andererseits der ‚konformative‘ Rückbezug des Analysierten auf abstrahierte, musikhistorisch tradierte Formtypen – und vice versa.

Dass musikalische Form einen Gegenstand der Populärmusikforschung bildet, ist ein vergleichsweise junges Phänomen. Unter dem programmatischen Titel „Form in Rock Music: A Primer“ hat John Covach 2005 das Thema angestoßen und mehrere Formtypen identifiziert, die in der Rockmusik ab den 1950er Jahren Verbreitung gefunden haben. Gängige Typen bilden demnach etwa der zwölftaktige Blues, der sowohl textliche (Frage – Wiederholung der Frage – Antwort) als auch harmonische (den einzelnen Takten bzw. Phrasen zugeordnete Stufenabfolgen von I, IV und V) Elemente beinhaltet, sowie die 32-taktige AABA-Form, die als häufigstes Schema der amerikanischen Populärmusik aus der Tin Pan Alley gilt.¹⁹ Liegt in der AABA-Form dabei der Fokus auf den Verses (A), die durch die Bridge (B) kontrastiert werden, so verschiebt sich mit der Verse/Chorus-Form, die Covach etwa in „Penny Lane“ und „Smoke on the Water“ analysiert, der Höhepunkt bzw. die Klimax auf den Chorus.²⁰ Einzelne Songabschnitte sind in der Rockmusik dementsprechend in einen dynamischen Formprozess eingebunden, der gewisse Formteile als Zielpunkte ansteuert. Als Beispiel einer Mischform nennt Covach zudem die zusammengesetzte („compound“) AABA-Form, die sich insbesondere in den 1970er Jahren etabliert hat und bei denen Verse/Chorus-Abschnitte (A)

¹⁸ Vgl. Kühn 2016 [1995], IV.2.

¹⁹ Vgl. Covach 2005, S. 66–71.

²⁰ Vgl. ebd., S. 71.

um eine Bridge (B) erweitert und in ein übergeordnetes AABA-Schema eingegliedert werden.²¹

Ausgehend von der Beobachtung, dass sich Studien zur Form in populärer Musik zu- meist „darauf [beschränken], eine pauschale Übersicht verbreiteter Formmodelle auf- zustellen, ohne diese historisch oder stilistisch zu differenzieren“²², haben Ralf von Ap- pen und Markus Frei-Hauenschild einen Korpus von rund 2500 Songs, darunter Spit- zenreiter der Billboard Top-100 Charts zwischen 1952 und 1982, auf ihre formale Struktur hin analysiert.²³ Die Form dieser Stücke ließe sich demnach zumeist auf eine (einfache oder kontrastierende) Verse/Chorus-Form, AABA-Form oder Simple-Verse- bzw. AAA-Form beziehen.²⁴ Die Autoren wollen dazu anregen, die Form nicht nur als Orientierungshilfe, sondern dediziert als Gegenstand musikalischer Analyse in den Blick zu nehmen, der sich in den Wechselwirkungen von etwa „Spannung und Lange- weile, Ausgeglichenheit und Ungeduld, Aufbruch und Heimkehr, Ordnung und Unange- passtheit oder Chaos“²⁵ als Träger expressiver bzw. semantischer Gehalte herausstel- len kann. Formanalyse habe zudem historisch differenziert mit oft uneinheitlich ver- wendeten Terminologien wichtiger Formteile (Chorus, Verse, Bridge) umzugehen²⁶ so- wie „Kenntnisse über die jeweiligen historischen Standards und Innovationen“²⁷ mit- einzubeziehen.

Die Beiträge von Covach bzw. Appen und Frei-Hauenschild legen dabei einen Fokus auf Formmodelle in ökonomisch rentabler Pop- und Rockmusik, die massenmedial vermit- telt sowie in einer gegebenen historischen Situation von einer äußerst großen Anzahl an Hörer*innen rezipiert wird. Einen dedizierten Blick auf erfolgreiche Populärmusik wirft auch Trevor de Clercq, der in seiner Dissertation einen prototypischen Umgang mit Formmodellen bzw. Formteilen entwickelt.²⁸ Hinsichtlich des Gegenstandsbereichs kann die Dissertation von Brad Osborn als Gegenpol zu den bisher besprochenen An- sätzen betrachtet werden. Osborn nimmt jene formale Strategien in den Blick, die sich um die Jahrtausendwende in ‚experimentellen‘ Genres wie Post-Rock, Art-Rock oder

²¹ Vgl. ebd., S. 74.

²² Appen/Frei-Hauenschild 2012, S. 57.

²³ Vgl. ebd., S. 63.

²⁴ Vgl. ebd., S. 59f.

²⁵ Ebd., S. 57f.

²⁶ Vgl. ebd., S. 59–61. Vgl. hinsichtlich der Mehrdeutigkeit der Terminologie zur Bezeichnung von Form- teilen in populärer Musik auch de Clercq 2017.

²⁷ Appen/Frei-Hauenschild 2012, S. 58.

²⁸ Vgl. de Clercq 2012.

Math-Metal finden lassen und vom ‚Verse/Chorus-Paradigma‘ abweichen.²⁹ Als ein zentrales Formmodell des analysierten Repertoires benennt Osborn die *Terminally-Climatic Form*, in welcher der musikalische Höhepunkt nicht, wie erwartet, im Chorus stattfindet, sondern erst in einem Schlussabschnitt, der nicht wiederholt wird und auf neuartigem musikalischem Material basiert.³⁰ Wichtige Bausteine derartiger Formen sind sogenannte *Section Goups*, die auf musikalisch-thematischer Ebene autonom gegenüber den Formteilen Verse und Chorus sind und innerhalb des Stücks nicht wiederholt werden.³¹ Die *Terminally-Climatic Form* ist dabei nicht zwangsläufig mit einem radikalen Bruch mit dem Verse/Chorus-Paradigma verbunden, sondern kann als experimenteller Umgang mit vertrauten formalen Strategien aufgefasst werden.³²

Die bisher betrachteten Studien zu formalen Modellen und Strategien in der Pop- und Rockmusik gehen methodisch tendenziell von einem, mit Bonds gesprochen, konformativen Formverständnis aus, um gewisse Standards innerhalb eines gegebenen musikalischen Repertoires auszumachen und einzelne Stücke auf diese beziehen zu können. Für das Unternehmen, Formen überlanger Metalsongs zu analysieren, bilden diese Studien einen wichtigen Referenzpunkt, um analysierte Formen historisch einzuordnen und ferner eine Kontrastfolie, um das Spezifische des jeweiligen Metalsongs aufzuzeigen.

Von Beginn der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Metal als musikkulturellem Phänomen an sind auch Fragen nach Möglichkeiten und Grenzen der musikalischen Analyse prominent innerhalb der Metal Studies verankert. So widmet Robert Walser in seiner 1993 erstmals erschienenen Studie *Running with the Devil* ein methodologisches Kapitel der Analyse von Metal und beschäftigt sich etwa unter dem Aspekt der Virtuosität intensiv mit den musikalischen Dimensionen der Soli von Gitarristen wie Ritchie Blackmore und Eddie Van Halen.³³ Als Herausgeber*innen einer Anthologie zu den *Methoden der Heavy Metal-Forschung* bewerten Florian Heesch und Anna-Katharina Höpflinger die Präsenz musikwissenschaftlicher Forschungsansätze innerhalb der Metal

²⁹ Vgl. Osborn 2010, S. 1f.

³⁰ „Terminally-Climactic Form is defined by its tension between the *expected* memorable high point (the chorus) and the non-recapitulatory terminal climax, its *actual* high point, which appears only once at the end.“ (Ebd., S. 4). Vgl. hierzu auch ebd., S. 106–172.

³¹ Vgl. ebd., S. 77f.

³² Vgl. ebd., S. 171f.

³³ Vgl. Walser 2014, S. 26–107.

Studies als grundsätzlich „positive Entwicklung“, warnen jedoch zugleich davor, „die Rolle der Musikwissenschaft auf diesem interdisziplinären Feld allein im Bereich der Musikanalyse, also in der Fokussierung auf die Interpretation klingender Artefakte, zu sehen.“³⁴ Dem fügen sie hinzu:

So wichtig musikanalytische Zugänge auch sind, sollte die musikwissenschaftliche Heavy Metal-Forschung sich nicht in Gänze aufgrund allzu eng verstandener Besinnung auf disziplinäre Spezialkompetenzen ins Gebiet der Musikanalyse zurückziehen, noch sich von anderen dorthin drängen lassen, sondern an den aktuellen Stand einer im weitesten Sinn kulturwissenschaftlichen Musikforschung anknüpfen.³⁵

Musikalische Analysen bilden demnach einen wichtigen Beitrag zum genaueren Verständnis von Metal als musikalisch-klanglichem Phänomen, sollen dabei aber anschlussfähig bzw. fruchtbar für weiterführende interdisziplinäre Debatten zum „ganzen Komplex von Musik als Kultur“³⁶ bleiben.

In diesem Feld einer kulturwissenschaftlich informierten Musikwissenschaft kann Dietmar Elfleins Studie *Schwermetallanalysen* verortet werden, die nicht nur hinsichtlich musikalischer Analyse von Metal im Allgemeinen, sondern auch mit Hinblick auf die Formanalyse von Metalsongs mittlerweile als eine Art Standardwerk gelten kann. Für den methodologischen Rahmen seines Vorhabens, die musikalische Sprache des Heavy Metal zu beschreiben, stützt sich Elflein insbesondere auf Michail Bachtins Konzept der Äußerung sowie auf den Begriff des Traditionsstroms nach Jan und Aleida Assmann.³⁷ Das Herzstück der Studie bildet der materialreiche musikanalytische Teil, der vom frühen Heavy Metal (Black Sabbath), über die ‚klassische‘ Phase (Iron Maiden, Judas Priest) bzw. den härteren Rock 'n' Roll (AC/DC, Guns N' Roses, Motörhead) hin zu den Anfängen des Extreme Metal (Metallica, Megadeth, Slayer) führt. Elflein geht dabei von einer „sprachanaloge[n] Strukturierung von Musik“ aus und zielt nach dem Regel-Abweichung-Modell auf „eine Formulierung des Verallgemeinerbaren eines Musikstils und nicht die Definition der Besonderheiten eines bestimmten Ideolekts“³⁸ ab. Neben Metrik und Rhythmik bildet bei Elflein die Analyse der musikalischen Form ei-

³⁴ Heesch/Höpflinger 2014, S. 18.

³⁵ Ebd., S. 18f.

³⁶ Ebd., S. 18.

³⁷ Vgl. Elflein 2010, S. 15–38.

³⁸ Ebd., S. 69.

nen wesentlichen Pfeiler, wobei er der Anregung von Walser folgt, „musikalisch-handwerkliche Virtuosität auch in der musikalischen Form zu suchen“³⁹. Elflein begreift dabei das „Gitarrenriff als zentrale musikalische Äußerung im Heavy Metal“ und legt es seinen Formanalysen als „grundlegende Analyseeinheit“⁴⁰ zugrunde. Die formalen Analyseergebnisse visualisiert Elflein in Tabellen, wobei die Form anhand dreier Strukturebenen (Reihung der Gitarrenriffs, Gruppierung zu größeren Einheiten sowie Gruppierung innerhalb der Verse/Chorus-Form) beschrieben wird.⁴¹

Spätestens mit Beginn der 1980er Jahre – und somit nahtlos an das von Elflein analysierte Repertoire an Metalbands anschließend – kündigt sich eine musikalische wie kulturelle Ausdifferenzierung an, im Rahmen derer sich mehrere Spielarten bzw. Subgenres mit je eigenen Genrebezeichnungen etablieren, die sich einerseits als Teil der Metalkultur im Allgemeinen verstehen, sich jedoch andererseits hinsichtlich distinkter lyrischer, visueller und auch musikalischer Merkmale von anderen Spielarten bzw. vom klassischen Heavy Metal abgrenzen. Für ein weitreichendes Segment dieser differenzierten Metalgenres hat sich der Oberbegriff des Extreme Metal etabliert, unter den Keith-Kahn Harris in seiner gleichnamigen Monographie insbesondere die Genres Thrash Metal, Death Metal, Doom Metal, Black Metal und Grindcore subsumiert.⁴² Als zentrales Konzept des Extreme Metal arbeitet Kahn-Harris die Transgression heraus, worunter er „a sense of testing and crossing boundaries and limits“⁴³ versteht. Diese Tendenz zur Überschreitung konstatiert er dabei auch auf musikalisch-klanglichem Terrain bzw. hinsichtlich des Songwritings und der musikalischen Form von Extreme-Metal-Songs:

Songs may be punctuated by sudden changes in tempo and time signature. Song structures frequently eschew conventional verse-chorus-verse forms. Themes may be introduced once and never recapitulated, meaning the songs may lack a sense of progression from start to finish. This can create an unsettled sound, lacking the conventional forms of closure and cadence common in popular music [...]. In some forms of extreme metal, songs may appear to be little more than an arbitrary collection of riffs. Yet extreme metal songs are not put together arbitrarily. Indeed, musicians within the scene take songwriting very seriously.⁴⁴

³⁹ Ebd., S. 50. Diese Schwerpunktsetzung begründet Elflein unter anderem auch damit, dass Aspekte wie Harmonik und Stimmführung in der bisherigen musikwissenschaftlichen Literatur zu Heavy Metal (vgl. insbesondere Lilja 2009) bereits detailliert behandelt wurden, vgl. Elflein 2010, S. 70.

⁴⁰ Ebd., S. 73, vgl. auch ebd., S. 50f.

⁴¹ Vgl. ebd., S. 75.

⁴² Vgl. Kahn-Harris 2007, S. 2–5.

⁴³ Ebd., S. 29.

⁴⁴ Ebd., S. 33.

Nach Kahn-Harris grenzen sich die unter dem Extreme Metal versammelten Spielarten demnach von anderweitigen populären Musikgenres sowie auch vom traditionellen Heavy Metal durch eine Abkehr von Verse/Chorus-Strukturen ab, wobei die dadurch entstehenden Formen nicht als beliebige Anordnung von Gitarrenriffs, sondern als bewusster Akt der „Sonic Transgression“⁴⁵ aufgefasst werden müssen. Während sich Kahn-Harris dem Phänomen aus einer eher soziologischen Perspektive annähert und musikalische Beschreibungen in seinen Ausführungen demnach nur angedeutet werden, so wirft Eric Smialek in seiner 2015 erschienenen Dissertation einen musikanalytischen Blick auf den Extreme Metal ab 1990, wobei er sich etwa ausführlich mit der Erzeugung von Desorientierung im Technical Death Metal beschäftigt⁴⁶ und in seinen analytischen Betrachtungen von Songs aus dem schwedischen Melodic Death Metal Robert Hattens Theorie der ‚markedness‘ in die Formanalyse miteinbezieht. Mittels der binären Unterscheidung zwischen markierten und nicht-markierten Einheiten lässt sich nach Smialek der Ausdruck von Kontrast sowie von klimaxartigen Strukturen fassen. Als unmarkierte Einheiten lassen sich jene musikalischen Ereignisse verstehen, die den gegebenen Genrekonventionen und stilistischen Normen, in denen der Song situiert ist, entsprechen, während markierte Einheiten nicht-normative Ereignisse sind, die mit Hörerwartung brechen und so Kontrast und musikalische Höhepunkte miterzeugen. Dabei ist diese Unterscheidung immer kontextgebunden, was Smialek am Beispiel des Black Metal demonstriert, innerhalb dessen klarer Gesang (im Gegensatz zum überwiegenden Teil der populären Musik) als markiertes, nicht-normatives Ereignis wahrgenommen wird, im Gegenzug jedoch gekreischter oder anderweitig verzerrter Gesang der Genrenorm entspricht und demnach unmarkiert ist.⁴⁷ Smialeks Untersuchungen zum Melodic Death Metal stehen zudem unter dem Schlagwort der *Large-Scale Form* bzw. der großen Form – einem Begriff, der sich im Rahmen der Beschäftigung mit überaus langen Songs förmlich aufzudrängen scheint und der im Folgenden genauer betrachtet werden soll.

⁴⁵ Ebd., S. 30.

⁴⁶ Vgl. Smialek 2015, S. 164–194.

⁴⁷ Vgl. ebd., S. 226–229.

1.2 ERWEITERTE FORMEN: *EPICNESS* UND *LARGE-SCALE FORM*

Beim Analysieren von populärer Musik scheint es wichtig, die ästhetischen Implikationen der gewählten Methode bzw. Perspektive auf das musikalische Gebilde mitzudenken. Beim analytischen Blick auf die Form von Überlängensongs schwingt mitunter die Annahme gewisser Kriterien gibt, die das ästhetische Gelingen (oder Misslingen) eines sich über eine lange Spielzeit erstreckenden Songs gewährleisten. Gilad Cohen etwa stellt im Rahmen seiner Analyse eines Songs von Pink Floyd fest, dass ein überlanger Song durch *variety*, *direction* und *cohesiveness* gelingen kann und demnach 1.) über die gesamte Spieldauer abwechslungsreich bleibt, 2.) über eine inhärente Bewegung verfügt, die gewisse (klimatische) Zielpunkte innerhalb des Songs ansteuert und 3.) einen Zusammenhang zwischen verschiedenen Motiven oder Abschnitten etabliert.⁴⁸ Diese Terminologie erscheint insofern nützlich, als sie sich in ihrer Abstraktheit gut in die praktische Analyse miteinbeziehen lässt, ohne den musikalischen Verlauf der Stücke in ein allzu enges analytisches Korsett zwingen zu müssen. Auch ein Blick auf Albumrezensionen von Fans und Musikkritiker*innen zeigt, dass die genannten Kriterien für die Bewertung eines überlangen Metalsongs vonseiten der Rezipient*innen eine entscheidende Rolle spielen.⁴⁹ Auf der anderen Seite scheinen manche Bands im Rahmen ihrer künstlerischen Strategie mit diesen Kriterien zu brechen und in ihren Songs bewusst mit repetitiven oder monotonen Elementen zu arbeiten⁵⁰ oder durch unübersichtlich viele Gitarrenriffs und schnelle Tempo- bzw. Dynamikwechsel die Hörer*innen zu desorientieren und somit die Wahrnehmbarkeit des musikalischen Zusammenhangs zu stören. Musiktheoretisch fundierte Kriterienkataloge, wie jener von Cohen, können im Rahmen der Analyse somit auch aufzeigen, mittels welcher kompositorischen Ansätze Metalbands mit etablierten Hörgewohnheiten spielen oder womöglich auch bewusst brechen.

In mehreren Forschungsbeiträgen, in denen Überlängensongs in Rock und Metal im Rahmen übergeordneter Fragestellungen behandelt und analysiert werden, wird auf

⁴⁸ Vgl. Cohen 2015, [6], FN 5. Siehe zu Cohens Analyse von Pink Floyds „Dogs“ auch Kapitel 2.1 dieser Arbeit.

⁴⁹ Vgl. etwa die Rezensionen zum Moonsorrow-Song „Jästää Syntyntyt / Varjojen Virta“ auf o.A.: *Encyclopaedia Metallum – The Metal Archives* (o.J.).

⁵⁰ Etwa Sleep mit „Dopesmoker“ oder auch Treldom mit „Sonar Dreyri“, vgl. auch Danielsen 2018.

den Begriff des Epischen rekurriert. So spricht Albin Zak in seinem Essay über außerordentlich lange Rocksongs in den 1970er Jahren von „rock epics“ und sieht in der Erweiterung des formalen Rahmens des konventionellen Popsongs einen „episodic approach to writing rock songs and producing records“⁵¹. Am Beispiel von Led Zeppelin fragt Zak zudem nach möglichen Parallelen zwischen epischen Songs einerseits und literarischen Epen bzw. großen Mythen andererseits.⁵² Ein solcher Parallelismus zwischen musikalischer Form und sprachlicher Narration liegt dabei den meisten von Zak angestellten Analysen zugrunde, wodurch das Konzept der *Epicness* die Form eines überlangen Songs mit einer gewissen (unkonventionellen) Variante der musikalischen Syntax assoziiert, die sich mitunter aus der Struktur der zugrundeliegenden Songtexte oder aus verarbeiteten literarischen Motiven ergibt.

Des Weiteren ist innerhalb der Musikwissenschaft im Zusammenhang mit großflächig angelegten musikalischen Werken oft von der großen Form die Rede. Der Begriff ist dabei insbesondere mit dem Werkekanon bzw. den damit verbundenen ästhetischen Wertvorstellungen der Musik des 19. Jahrhunderts und insbesondere mit der Gattung der Sinfonie verbunden. Ein jüngst erschienener Sammelband unternimmt den Versuch, Konzepte der großen Form in verschiedenen Spielarten populärer Musik aufzuspüren.⁵³ Das englischsprachige Pendant, die *Large-Scale Form*, liegt mehreren Popmusikanalysen aus dem englischsprachigen Raum zugrunde, wobei die angeführten ästhetischen Konnotationen im Gegensatz zur großen Form etwas abgeschwächt zu sein scheinen; dennoch sind diese Untersuchungen, die sich primär dem Progressive Rock widmen, teils von der Suche nach motivischen Geflechten analog zur klassisch-romantischen Kompositionsweise geleitet.⁵⁴ Gilad Cohen versucht in seiner Analyse, diese terminologischen Probleme durch die Rede von der *Extensive Form* zu umgehen.⁵⁵ Das Konzept der großen Form in der populären Musik macht somit einerseits das Moment des ästhetischen Anspruchs stark, der im Rahmen der Analyse von Überlängensongs aufgezeigt werden kann, zeugt jedoch andererseits auch von einem gewissen Rechtfertigungszwang innerhalb der Populärmusikforschung, diesen Anspruch durch Rekur-

⁵¹ Vgl. Zak 2008, S. 345.

⁵² Vgl. ebd., S. 348.

⁵³ Vgl. Jost/Herzfeld (Hg.) 2019.

⁵⁴ Vgl. Spicer 2008 und Clement 2015 sowie auch Vanek 2018.

⁵⁵ Vgl. Cohen 2015.

rieren auf Terminologien des etablierten Kanons der europäischen Kunstmusik beweisen zu müssen. An dieser Stelle müsste man kritisch reflektieren, auf welche Art und Weise der Begriff der großen Form mitunter den Blick auf individuelle oder genrespezifische Gestaltungsmerkmale der jeweils analysierten Songs zu verstellen vermag.

Beide Konzepte – die große Form bzw. die *Large-Scale Form* und die epische Songstruktur – weisen somit auf die Möglichkeit hin, dass in überlangen Songs mit konventionellen Formen der Pop- und Rockmusik gebrochen wird und künstlerische Strategien des Songwritings entwickelt werden, die im Rahmen eines dreiminütigen Songs mitunter nicht bewältigbar sind. Dietmar Elflein spricht in Bezug auf die Musik der britischen Heavy-Metal-Band Iron Maiden ebenfalls von „[e]pische[n]‘ Strukturen und Reihungen“⁵⁶, jedoch aus einer spezifisch musikanalytischen Perspektive und mit einer gewissen, durch die einfachen Anführungszeichen gekennzeichneten Vorsicht.⁵⁷ Unter den längeren Songs der Band, deren Dauern sich zwischen sechs und vierzehn Minuten bewegen, macht Elflein sowohl Stücke aus, die strukturell aufgewertete Mittel- und Instrumentalteile aufweisen und gängige Schemata der Rock- und Metalmusik sprengen, als auch Songs, die trotz ihrer herausstechenden Länge noch auf gängige Konventionen bzw. eine Verse/Chorus-Struktur bezogen werden können. Zak wiederum wendet mit dem Hinweis auf „Good Vibrations“ von den Beach Boys ein, dass sich auch in einem kurzen Song viel musikalische Information mit einer unkonventionellen Songstruktur verbinden kann.⁵⁸ Umgekehrt gilt es kritisch zu hinterfragen bzw. analytisch zu überprüfen, ob ein überlanger Song notwendigerweise mit einer unkonventionellen Songstruktur oder einem außerordentlichen Maß an musikalischer Information ein-

⁵⁶ Vgl. Elflein 2010, S. 214

⁵⁷ Im internen Diskurs der Metalszene lässt sich zudem ein spezifischer Sprachgebrauch beobachten, der mit dem Epischen diverseste Momente zu verbinden scheint – lange Songdauer, langsames Tempo, virtuos-hoher Gesang, orchestrale Elemente, Chöre, die textliche Verarbeitung literarischer, mythologischer oder historischer Stoffe und noch vieles mehr. Dieses Verständnis schwingt beispielsweise in Genrebezeichnungen wie „Epic Metal“, „Epic Doom Metal“, „Epic Black Metal“ uvm. mit, die auch Kategorien in der Online-Datenbank *The Metal Archives – Encyclopaedia Metallum* bilden. Gleichzeitig findet das Wort ‚epic‘ auch im allgemeinen Sprachgebrauch Verwendung für quasi alles, was als groß, überwältigend oder herausragend empfunden wird. Diese Auffassung erweitert den musikwissenschaftlichen Begriff der epischen Songstruktur, wie er bei Elflein verwendet wird, um ein breiter aufgestelltes, semantisch vieldeutiges Konzept von *Epicness*.

⁵⁸ Vgl. Zak 2008, S. 346.

hergeht und ob hier nicht auch anderweitige kompositorische Mittel (Repetition, Entschleunigung) oder ästhetische Erwägungen (Erzeugen von Atmosphäre, Überforderung der Hörenden) zum Tragen kommen könnten.

1.3 INTERDISZIPLINÄRE PERSPEKTIVEN AUF MUSIKALISCHE DAUER

Dass der Problemzusammenhang der Überlänge bislang noch nicht allzu intensiv diskutiert worden ist, mag den damit einhergehenden theoretischen und terminologischen Schwierigkeiten geschuldet sein. Gleichzeitig sprengt der Themenkomplex die Grenzen traditionell musikwissenschaftlicher wie auch musikanalytischer Ansätze und ist eng gekoppelt an musikästhetische, soziologische, mediengeschichtliche sowie musikpsychologische Phänomene bzw. Debatten. Im Folgenden sollen einige Reflexionen auf interdisziplinär fassbare Aspekte überlanger Songs versucht werden, welche die in den vorigen Unterkapiteln ausgeführten Überlegungen zur musikalischen Form ergänzen sollen. Als Rahmung dient dabei die Studie von Simon Obert zur Musik des frühen 20. Jahrhunderts, in welcher unter anderem allgemeine Überlegungen zu Zeit und Dauer hinsichtlich des Phänomens der musikalischen Kürze – und somit gewissermaßen von der anderen Seite des Extrems her – präsentiert werden.⁵⁹

Allgemein können überlange Songs als Produkte bewusster kompositorischer Entscheidungen aufgefasst werden, die aus je unterschiedlichen ästhetischen Erwägungen gesetzt werden. Obert merkt dabei an, dass selbst die Dauer funktionsloser Musik „im Kontext der bürgerlichen Musikkultur des 19. Jahrhunderts“ unter anderem von „Form- und Gattungskonventionen“, die „wiederum [...] nicht unabhängig von ästhetischen Anschauungen zu einer jeweiligen Zeit und an einem jeweiligen Ort“⁶⁰ sind, vorgegeben sein kann. Beide Bedingungen können auch hinsichtlich des Metal beobachtet werden, wo in den diversen Spielarten auch je unterschiedliche Genrekonventionen vorzufinden sind, die wiederum den Rahmen dessen vorgeben, was als überlanger Song aufgefasst wird. Im Falle von Pop- und Rockmusik ist der Möglichkeitsbereich von musikalischer Dauer zudem durch die Speicher- und Distributionsmedien mitbedingt,

⁵⁹ Vgl. Obert 2008, insbesondere S. 18–57.

⁶⁰ Ebd., S. 18.

auf denen die Performance aufgezeichnet und an die Hörer*innen vertrieben wird. Robert Seifert stellt fest, „[d]ass technologische Innovationen in der Popmusik in erheblichem Maße zu soziokulturellen Veränderungen von Produktions- und Rezeptionsweisen beitrugen“⁶¹, was sich unter anderem in der wechselseitigen Entwicklung von populärer Musik und Distributionsmedium zeigt. Demzufolge lässt sich eine „soziotechnische Linie“ ausmachen,

die von Emil Berliners Schellackplatten über die Formatierung von Musik im Radio bis in die Mitte der 1960er Jahre reicht. Eine lange Zeit dominierende Form der Tonträger, die [...] sogenannte *7-Inch*-Schallplatte von *RCA Victor*, kam 1949 eben deshalb in dieser Größe auf den Markt. Vier bis fünf Minuten Spielzeit genügten für damalige Musikstücke, die durch Schellack und Radio gewissermaßen technologisch domestiziert waren.⁶²

Diese technologische Domestizierung, die auf die Speicherkapazitäten der Schellackplatte sowie der darauffolgenden *7-Inch*-Single als gängige Medien zurückgehen, trägt nach Seifert somit zur Etablierung einer Standardspiellänge von vier bis fünf Minuten im Bereich der populären Musik bei. Dieser Möglichkeitsbereich erweiterte sich dabei insbesondere über das Format der *12-Inch*-Maxi, deren größere Fläche auch die Aufzeichnung längerer Songs ermöglichte und insofern auf die Form der veröffentlichten Musik zurückwirkte, als „nun die prägnanten Teile, beispielsweise der Refrain oder auch spannende Intros verlängert werden“⁶³ konnten. Auch Albin Zak verweist auf den entscheidenden Impuls, den die Weiterentwicklung von Medien und Technologien sowie der Aufstieg des FM-Radios Ende der 1960er Jahre für die Produktion längerer, ‚episodischer‘ Popsongs gab.⁶⁴ Im Zuge der aktuellen digitalen Mediamorphose – ein Begriff, den Seifert in Anlehnung an die Musiksoziologen Kurt Blaukopf bzw. Alfred Smudits aufgreift⁶⁵ – verändern sich sowohl die Möglichkeiten als auch die Bedingungen der Produktion, Rezeption und Distribution von Musik. Die hohen Speicherkapazitäten digitaler Musikplattformen sowie der von Rezipient*innen genutzten Speichermedien (Festplatten, Clouds, etc.) ermöglichen dementsprechend die reibungslose Produktion und Weitergabe von hochauflösender, digital codierter Musik, deren potentielle Spielzeit durch äußerliche mediale Bedingungen theoretisch nicht mehr ein-

⁶¹ Seifert 2018, S. 191.

⁶² Ebd., S. 192.

⁶³ Ebd., S. 205.

⁶⁴ Vgl. Zak 2008, S. 345.

⁶⁵ Vgl. Seifert 2018, S. 190.

geschränkt ist. Am Beispiel des Metal, wo Songs mit einer die Spielzeit der CD überschreitenden Dauer von mehr als rund 80 Minuten die allerseltenste Ausnahme bilden, zeigt sich zugleich, dass die Spuren der von Seifert beschriebenen technologischen Domestizierung auch in der digitalen Mediamorphose noch fortwirken.

Die medialen Bedingungen der Musikproduktion haben in einem weiteren Schritt Auswirkungen auf die Auffassung dessen, was eigentlich ein ‚einzelnes‘ Musikstück sei. Für Obert impliziert der Begriff des Stücks „seine Abgrenzung gegenüber einer größeren Menge der gleichen Art“⁶⁶ sowie genauer dessen „Einheitlichkeit oder Abgeschlossenheit sowie Herausgehobenheit gegenüber der unspezifischen und daher offenen Quantität alles dessen, was als ‚Musik‘ begriffen wird.“⁶⁷ Die Abgeschlossenheit eines Songs wird unter anderem durch einen klar erkennbaren Anfang sowie Schluss garantiert, der diesen von vorhergehenden oder darauffolgenden Songs abgrenzt. Diese Grenzen sind dabei von vielen Künstler*innen immer wieder infrage gestellt worden, wie etwa das Medley auf zweite Seite des Beatles-Albums *Abbey Road* (1969) zeigt, deren einzelne Stücke ineinander übergehen und nur mit Blick auf die Namen sowie die angegebene Spielzeit der einzelnen Songs klar unterscheidbar und dabei gleichzeitig auf musikalischer Ebene miteinander verschränkt sind. Ein weiteres Beispiel, das insbesondere die medialen Bedingungen der Abgeschlossenheit eines Songs zu sprengen scheint, ist „Driftin‘ Back“, mit dem Neil Young und Crazy Horse ihr 2012er Album *Psychedelic Pill* eröffnen.⁶⁸ In der Dreifach-LP-Version nimmt der erste Teil des Songs mit über 18 Minuten Länge die gesamte erste Seite der ersten LP ein und wird auf der zweiten Seite für knapp 10 Minuten weitergeführt. Die Bezeichnung beider Stücke als „Driftin‘ Back“ sowie die musikalische Kontinuität machen die Abgeschlossenheit des Songs klar erkennbar; gleichzeitig ist der Song aufgrund der begrenzten Speicherkapazität in der LP-Version unterteilt und ironischerweise nicht ‚am Stück‘ hörbar. Bei der Betrachtung überlanger Songs stößt man demnach mitunter auf Fälle, in denen die Abgeschlossenheit eines gegebenen Stücks ambivalent bleibt und medientechnologische sowie ästhetische Aspekte einander zu konterkarieren scheinen.

⁶⁶ Obert 2008, S. 47.

⁶⁷ Ebd., S. 46. Für Oberts Argumentation ist ferner relevant, dass die Rede von einem Musikstück „mit einer gewissen Kleinheit oder Kürze konnotiert [ist]“. (Ebd.)

⁶⁸ Vgl. Young/Crazy Horse 2012.

Aus musikphilosophischer Sicht setzt der Begriff der Überlänge ein spezifisches Verständnis von Dauer sowie allgemeiner von musikalischer Zeit voraus. Behandelt man etwa einen 15-minütigen Metalsong als überlanges Stück, so bezieht man sich, mit Simon Obert gesprochen, auf dessen „zeitliche Quantität“ bzw. „extensive Dauer“⁶⁹, die dem musikalischen Verlauf äußerlich und empirisch messbar ist. Dem gegenüber lässt sich Zeit in der Musik jedoch auch als intensive Dauer fassen, die sich auf die Sukzession musikalischer Ereignisse innerhalb der Zeit bezieht.⁷⁰ Diese Konzeption der Zeit, die nicht deckungsgleich mit der empirischen Dauer ist, stellt sowohl die innermusikalische Zeitlichkeit als auch das individuelle Zeiterleben des rezipierenden Subjekts in den Vordergrund:

Wahrnehmung von Geschehen und das Erleben von Zeit findet als Tätigkeit im und durch das Subjekt statt, und in ‚Interaktion‘ zwischen den beiden erhält ein Objekt die ihm zugeordneten Ereignisqualitäten, wie etwa Anzahl der Bestandteile, Dichte, Komplexität, Intensität.⁷¹

Die Unterscheidung von intensiver und extensiver Zeit wurde von Theodor W. Adorno in seinen *Beethoven*-Fragmenten in den musikphilosophischen Diskurs eingebracht, wenngleich in einer von Obert abweichenden Begriffsverwendung.⁷² Den intensiven Zeittyp bestimmt Adorno als den „eigentlich symphonischen“, der auf eine „Kontraktion der Zeit“⁷³ abzielt und entsprechend eine gewisse thematische Durchorganisation sowie Dichte an musikalischen Ereignissen impliziert. Dem entgegengesetzt ist der extensive Typ, dessen „[Substanz] [d]ie Abdiktion von der Zeit und die *Gestaltung* dieser Abdiktion“⁷⁴ ausmacht und der sich durch die „Bevorzugung *sehr großer* Zeitflächen“⁷⁵ charakterisiert. Das Interessante an Adornos Ausführungen ist dabei die Offenheit beider Kategorien, die sich im Analyseprozess entlang spezifischer Parameter weiter konkretisieren lässt. So eröffnet sich die Möglichkeit, dass durch die individuelle Gestaltung eines gegebenen überlangen Songs die ästhetische Zeiterfahrung nicht nur durch die quantitativ messbare Dauer, sondern auch durch die ‚innermusikalische‘ zeitliche Organisation bestimmt ist. Je nachdem, ob ein Musikstück eher einem intensiven Typ mit hoher musikalischer Ereignisdichte und thematischen Verknüpfungen oder eher

⁶⁹ Obert 2008, S. 18.

⁷⁰ Vgl. ebd., S. 19.

⁷¹ Ebd., S. 43.

⁷² Vgl. Adorno 2004, insbesondere S. 134–146.

⁷³ Ebd., S. 135.

⁷⁴ Ebd., S. 136.

⁷⁵ Ebd., S. 137.

dem großflächigen „Sich-Zeit-Lassen“⁷⁶ des extensiven Typs entspricht, werden je unterschiedliche individuelle Zeiterfahrungen ermöglicht, die sich etwa anhand flotter oder langsamer Tempi, motivischer Vielschichtigkeit oder Monotonie festmachen lassen. Adornos Perspektive ist demnach mehr auf die Seite des musikalischen Objekts gerichtet, während Obert auch das subjektive Erleben von Musik hervorhebt, das „selbst ein zeitliches Geschehen“⁷⁷ ist, und somit gleichzeitig die Möglichkeit von je „unterschiedliche[m] Zeiterleben beim mehrmaligen Hören einer Komposition“⁷⁸ mitbedenkt.

Das subjektive Zeiterleben setzt dabei gewisse Erinnerungs- und Gedächtnisprozesse voraus, die teils bewusst und teils unbewusst die ästhetische Erfahrung beim Musikhören begleiten. In seiner instruktiven Monographie zu Musik und Gedächtnis unterscheidet Bob Snyder drei Ebenen des musikalischen Gedächtnisses, nämlich „event fusion (early processing)“, „melodic and rhythmic grouping (short-term memory)“ und „form (long-term memory)“⁷⁹. Für die Beschäftigung mit der Form überlanger Songs erscheint insbesondere die letztgenannte Ebene relevant, die Snyder mit dem Langzeitgedächtnis korreliert. Dadurch, dass formale Abläufe innerhalb der Musik die Kapazitäten des Kurzzeitgedächtnisses (rund drei bis fünf Sekunden oder etwas länger)⁸⁰ überschreiten, müssen zeitliche Abläufe durch das rezipierende Subjekt nachträglich rekonstruiert werden:

[L]arge-scale sequences of events on this level do not automatically retain their time order. Rather, this order has to be reconstructed – it is not a given, as it is in short-term memory. Discovering relations between events on the formal level requires that those events come at least partially back into consciousness (through recollecting and reminding) from long-term memory.⁸¹

Durch diese konstitutive ‚Nachträglichkeit‘ des Formhörens ist auch die Wahrnehmung der zeitlichen Dauer eines längeren Formabschnittes bzw. eines ganzen Songs eng mit der Rückerinnerung an die vorhergehende Hörerfahrung verbunden, die sich wiederum nicht mit der Zeitwahrnehmung während des Hörens selbst decken muss. Snyder legt sogar nahe, dass die präsente Zeiterfahrung und die nachträgliche Erinnerung ei-

⁷⁶ Ebd., S. 141.

⁷⁷ Obert 2008, S. 22.

⁷⁸ Ebd., S. 42.

⁷⁹ Snyder 2001, S. 12.

⁸⁰ Vgl. ebd., S. 5.

⁸¹ Ebd., S. 15.

nander tendenziell widersprechen und „time periods with little information are experienced as being long, but *remembered as shorter*.“⁸² Unabhängig von der messbaren Dauer eines Musikstücks hängt die wahrgenommene Dauer vom musikalischen Informationsgehalt sowie vom innermusikalischen Spiel von Bekanntem und Neuem, Wiederholtem und Kontrastierendem ab:

Our judgement of the length of a time period longer than the limits of short-term memory is not at all absolute, and depends on the nature of the events that 'fill' it. [...] [B]ut in reality it seems to depend not only on how many events 'fill' a length of time, but also on *how much information* we process from those events. Thus a time period filled with novel and unexpected events will be remembered as longer than an identical (in clock time) period filled with redundant or expected events.⁸³

Entsprechend lassen sich verschiedene kompositorische Strategien ausmachen, im Zuge derer ein je höherer oder niedrigerer musikalischer Informationsgehalt je unterschiedliche Wahrnehmungsmodi von musikalischer Zeit bzw. Dauer ermöglicht.⁸⁴ Darüber hinaus lassen sich nach Snyder auch sogenannte „memory length strategies“⁸⁵ beobachten, im Rahmen derer mit langen Pausen (ca. 10-12 Sekunden) zwischen formalen Abschnitten oder mit außerordentlich langandauernden musikalischen Einzelergebnissen (etwa in Drone-Musik) bewusst an die Grenzen des Langzeitgedächtnisses bzw. an die Kapazitäten der Rekonstruktion von formaler Kohärenz der Hörer*innen gegangen wird.⁸⁶ Gerade im Hinblick auf überlange Metalsongs lohnt es sich daher, die Wechselwirkung von Informationsgehalt, Gedächtnis und Zeiterfahrung in die musikalische Analyse miteinzubeziehen.⁸⁷

⁸² Ebd., S. 214.

⁸³ Ebd., S. 213f.

⁸⁴ Vgl. ebd., S. 234–237.

⁸⁵ Ebd., S. 237.

⁸⁶ Vgl. ebd., S. 237f.

⁸⁷ Vgl. Zbikowski 2012 als einen Versuch, die skizzierte Wechselwirkung anhand eines konkreten Beispiels (Tōro Takemitsu: „Equinox“, 1993) musikanalytisch zu fokussieren. Auch Osborn fasst die jeweilige Memorabilität eines Formteils als wichtigen Bestandteil der Komposition und Rezeption von Songs auf, wobei er den höchsten Grad an Einprägsamkeit dem *Terminal Climax* sowie darauffolgend dem Chorus zuspricht, vgl. Osborn 2010, S. 87f.

1.4 FAZIT: ZUR ANALYSE ÜBERLANGER SONGS IM METAL

In den vorhergehenden Unterkapiteln wurden theoretische Überlegungen erörtert, die den Forschungsgegenstand der Form überlanger Metalsongs betreffen und anhand derer nun einige methodische Leitlinien für die folgenden beiden musikanalytischen Hauptteile der vorliegenden Arbeit zusammengefasst werden sollen.

Formanalyse ist von einem spezifischen Doppelcharakter geprägt, der einerseits die verallgemeinerbaren, idealtypisch zu Formmodellen zuordenbaren Aspekte, sowie andererseits die je individuelle Geformtheit der analysierten Musik umfasst. Aus der erstgenannten, konformativen Perspektive lässt sich somit fragen, wie sich ein gegebenes Stück zu popmusikgeschichtlich tradierten und etablierten Formmodellen nach dem Modell von Regel und Abweichung zuordnen lässt. Hierfür können sowohl der mittlerweile gut erforschte Korpus an formalen Standards der Pop- und Rockmusik (AABA, Verse/Chorus-Form, etc.) als auch die zunehmenden musikanalytischen Studien zu ‚komplexeren‘, großangelegten popmusikalischen Formmodellen (*Terminally-Climatic Form*, große Form, etc.) hilfreiche Vergleichsschablonen bilden. Mit Blick auf die generativen Implikationen des Formbegriffs lässt sich wiederum analytisch aufspüren, welche musikalischen Gestaltungsmittel zum Eindruck einer dem Musikstück gänzlich eigenen Formstrategie beitragen.

Terminologisch bleibt der zentrale Begriff der Überlänge vage, wenn es um die genauere Bestimmung des Zeitmaßes geht, durch das sich ein Song als überlang konstituiert – gleichzeitig bezeugt die Rede von ‚*epics*‘ bzw. von ‚epischen Songstrukturen‘ bei Albin Zak bzw. Dietmar Elflein ein gewisses Interesse an dem Verhältnis zwischen ausgeprägter Songlänge und damit einhergehenden formalen Strategien, die in kürzeren Musikstücken nicht bewältigbar erscheinen. Dass dabei die außerordentliche Länge eines Stücks die notwendige Bedingung für dessen Form bildet, kann dabei lediglich als eine mögliche Arbeitshypothese an die in den folgenden Kapiteln analysierten Metalsongs herangetragen werden.

Der Rekurs auf psychologische, soziologische und philosophische Perspektiven auf musikalische Zeit bzw. Dauer hat zudem auf die mögliche Kluft zwischen gemessener und erlebter sowie zwischen physikalischer und ästhetischer Zeit hingewiesen. Das wirft nicht nur Fragen nach mediengeschichtlichen Bedingungen der Produktion über-

langer Songs auf, sondern insbesondere auch nach den Möglichkeiten, rezeptionsästhetische Ansätze in die Methodik der musikalischen Analyse miteinzubeziehen. Innerhalb musikanalytischer Ansätze in der Populärmusikforschung lässt sich bereits eine zunehmende Sensibilisierung für die problematischen Aspekte einer Analyse ‚um ihrer selbst willen‘ vernehmen, die mitunter ein sperriges Expert*innenwissen zu produzieren vermag, das wiederum an der tatsächlichen ästhetischen Erfahrung der Rezipient*innen sowie an den Intentionen der Künstler*innen vorbeizieht.⁸⁸ Um den Gefahren einer einseitigen Analyse vorzubeugen, die notwendigerweise vom subjektiven Standpunkt des oder der Analysierenden ausgeht, werden in der Fallstudie zu Bell Witchs *Mirror Reaper* (Kap. 3) von Fans verfasste Rezensionen miteinbezogen, die auf der Online-Plattform *Encyclopaedia Metallum – The Metal Archives* veröffentlicht wurden.⁸⁹ Auf diesem Wege der Kontextualisierung analytischer Ergebnisse hinsichtlich der Rezeption von Musik soll versucht werden, die Kluft zwischen dem akademisch-musikanalytischen Diskurs und dem Musikerleben – das sich im vorliegenden Fall insbesondere als musikalisches Form- und Zeiterleben darstellt – der verschiedenen Akteur*innen im musikkulturellen Feld ‚Metal‘ zumindest ein Stück weit zu verringern.

⁸⁸ Vgl. exemplarisch Appen/Doehring 2014.

⁸⁹ Vgl. o.A.: „Bell Witch – Mirror Reaper – Reviews“, in: *Encyclopaedia Metallum – The Metal Archives* (o.J.).

2 ÜBERLANGE SONGS IM METAL: MUSIKGESCHICHTLICHE STATIONEN

Ab spätestens Ende der 1960er Jahre werden in verschiedensten Sparten der Pop- und Rockmusik Songs auf den Musikmarkt gebracht, die den etablierten ‚4-Minuten-Standard‘ überschreiten – dieser Prozess lässt sich dabei nicht nur auf technologische und mediale, sondern auch auf ästhetische Entwicklung zurückführen. Ralf von Appen, André Doehring und Helmut Rösing beobachten, dass sich bereits in den 1970er Jahren Tendenzen einer Kanonisierung beobachten lassen, im Rahmen derer sich ein Grundstock an Alben herausbildet, die „als die Popmusik definierend“ auftreten sowie „an Kultur- und Bildungsdiskurse geknüpft“⁹⁰ sind. Beide Entwicklungen – die allmähliche Produktion überlanger Songs und die Formation eines Kanons an verbindlichen ‚Meisterwerken‘ der Popmusik – fallen somit in ein musikhistorisches Zeitfenster, in dem populäre Musik zunehmend als Kunstform eigenen ästhetischen Rangs wahrgenommen wird und die Auseinandersetzung mit bestimmten Alben, Songs und Musiker*innen bzw. Bands zum kulturellen Kapital⁹¹ wird. Wenngleich sich im Lichte dieser ästhetischen Aufwertung populärer Musikformen ein Zusammenhang zwischen Überlänge und Kanon aufzutun scheint, so enthält im Gegenzug nicht jedes kanonisierte Album notwendigerweise auch überlange Songs.

2.1 ÜBERLANGE SONGS IN DER ROCKMUSIK ZWISCHEN 1968 UND 1977

In dem von Appen, Doehring und Rösing ausgewerteten Alben-Kanon, der musikjournalistische ‚Bestenlisten‘ zwischen 1985 und 2004 umfasst, stechen die Beatles mit vier Alben unter den Top 6 als prominenteste und ‚kanonischste‘ Band heraus.⁹² Um das popmusikgeschichtliche Panorama der Formgestaltungen überlanger Songs zu beginnen, bietet sich die einflussreiche Musikgruppe aus Liverpool somit als Ausgangspunkt

⁹⁰ Appen/Doehring/Rösing 2008, S. 31.

⁹¹ Den durch Pierre Bourdieu prominent in die (Kultur-)Soziologie eingeführten Begriff des kulturellen Kapitals verwenden auch Appen, Doehring und Rösing in ihrer Auseinandersetzung mit Kanonisierungsformen in der populären Musik, vgl. ebd.

⁹² Vgl. ebd., S. 35,

an. Ein kurzer Blick auf den Schaffenskatalog zeigt bereits, dass ein Beatles-Song im Zeitraum beginnend mit der ersten Single „Love Me Do“ (1962) bis inklusive *Revolver* (1966) nur in seltenen Fällen über eine Länge von knapp drei Minuten hinausgeht. Das ändert sich mit *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967), worauf sich bereits zwei Stücke mit über fünf Minuten Dauer befinden („Within You Without You“ und „A Day in the Life“); in den drauffolgenden Jahren veröffentlichen die Beatles schließlich mit „Hey Jude“ (Single, 1968)⁹³ und „I Want You / She's so Heavy“ (*Abbey Road*, 1969)⁹⁴ zwei Songs, die mit jeweils über sieben Minuten Laufzeit die damalige konventionelle Songdauer deutlich überschreiten.

Für Walter Everett ist die außerordentliche Länge von „Hey Jude“ eines der meistdiskutierten Merkmale des Songs, „making it the longest #1 single of all time“⁹⁵. Die über siebenminütige Spielzeit ist für ihn dabei

a result of the nineteen performances of the double-plagal cadence, a wordless four-minute mantra with a grandeur that seems to suggest that, given the proper understanding and encouragement, Jude has found his courage and moves on with grace and dignity.⁹⁶

Folgt man Everett, so ist der Schlussteil von „Hey Jude“, das ‚Mantra‘ bzw. die Vokalise („na-na-na-naa / Hey Jude“) über die doppelplagale Kadenz F–E♭–B♭–F der für die Länge des Songs entscheidende Abschnitt. Brad Osborn betrachtet den Song als eine zweiteilige Form, deren erster Teil ein paradigmatisches Formmodell umfasst, das im Fall von „Hey Jude“ eine Verse-Bridge-Form bildet.⁹⁷ Der zweite Teil, die Vokalise, erweitert die Form um Material, das neuartig ist und durch seinen hohen Grad an Einprägsamkeit bzw. Mitsingbarkeit zugleich als Klimax des Songs gehört werden kann.⁹⁸ „Hey Jude“ bildet für Osborn somit das Modell einer *Terminally-Climatic Form*, in welcher auf eine konventionelle Songstruktur ein Schlussteil folgt, der zugleich den Höhepunkt des musikalischen Formverlaufs darstellt.⁹⁹ Die exakte Bestimmung des Formteils – ob es sich dabei um einen verspätet einsetzenden Refrain, eine verlängerte Coda oder einen *Terminal Climax* handelt – lässt letztendlich einiges an interpretatorischem Freiraum offen.

⁹³ The Beatles 1968.

⁹⁴ The Beatles 1969.

⁹⁵ Everett 1999, S. 192.

⁹⁶ Ebd.

⁹⁷ Vgl. Osborn 2010, S. 110.

⁹⁸ Vgl. ebd., S. 111: „One could argue that the untexted vocalise is the singalong par excellence, since it only requires audiences to memorize a tune (no lyrics) in order to sing along.“

⁹⁹ Vgl. ebd., S. 4.

In der Formanlage von „I Want You / She’s So Heavy“, dem zweiten überlangen Beatles-Song, lassen sich gewisse Ähnlichkeiten zu jener von „Hey Jude“ beobachten. Einerseits lässt sich auch in diesem Song kein eindeutiger Chorus ausmachen: Nach einem fünftaktigen Intro wechseln einander zwei stark kontrastierende Verses ab, deren erster eine unregelmäßige Zusammensetzung aus 4/4-Takten (5+4+3, wobei der jeweils vierte Takt der ersten beiden Gruppen auf 6/4 erweitert wird) aufweist und in dessen Akkordabfolge ($i^7-iv^7-V^7$) man Anspielungen an die Bluesharmonik vernehmen mag. Bei seinem dritten Auftauchen in A¹ wird Verse 1 rein instrumental gespielt, wobei die Leadgitarre die bisher von John Lennon gesungene Melodie übernimmt. Der zweite Verse ist demgegenüber in einem ternären 6/8-Takt gehalten, greift die harmonische und rhythmische Struktur des Intros auf und konterkariert diese lediglich mit vereinzelten Gesangseinwürfen („she’s so heavy“).

Tabelle 1: The Beatles – „I Want You / She’s So Heavy“ (1969), formale Darstellung.¹⁰⁰

Abschnitt	Form	Zeit	Metrum (Takte)	Harmonik
Intro	I	0:00	ternär (5)	$d-F^6-E^{7/b9}-Bb^{b7/b5}-A^+$
A	V ¹	0:13	binär (5+4+3)	$a^7-d^7-E^7$
	V ¹	1:05		
	V ²	1:55	ternär (5+5)	$d-F^6-E^{7/b9}-Bb^{b7/b5}-A^+$
A ¹	In (V ¹)	2:23	binär (5+4+3)	$a^7-d^7-E^7$
	V ²	3:16	ternär (5+5)	$d-F^6-E^{7/b9}-Bb^{b7/b5}-A^+$
A ²	V ¹	3:44	binär (5+4+3)	$a^7-d^7-E^7$
	In (V ²)	4:35	ternär (15x5)	$d-F^6-E^{7/b9}-Bb^{b7/b5}-A^+$

Und wie bereits bei „Hey Jude“, so ist auch hier der formale Abschnitt, dem der Song seine lange Dauer verdankt, direkt am Ende angesiedelt: Nach der letzten Wiederholung von Verse 1 leitet John Lennon mit den Worten „she’s so“ den Schlussabschnitt ein. Dabei handelt es sich um das Gitarren-Arpeggio, das den Hörer*innen bereit aus Intro und Verse 2 vertraut ist und das in den letzten gut drei Minuten des Songs in vierzehn vollständigen Wiederholungen erklingt (vgl. Abb. 1). Mit jeder Wiederholung

¹⁰⁰ Formteile werden abgekürzt als I (Intro bzw. Interlude), In (Instrumental), V (Verse), C (Chorus), pC (Prechorus), poC (Postchorus), S (Solo) und O (Outro) wiedergegeben. Die Nummerierung von Verses und Chorussen (C¹, V², etc.) verweisen nicht auf textliche, sondern auf musikalische Gemeinsamkeiten bzw. Unterschiede.

wird eine sukzessive Intensitätssteigerung erwirkt; Paul McCartneys markante Basslinie wird von einer verzerrten E-Gitarre gedoppelt¹⁰¹ und allmählich variiert Ringo Starr die Schlagzeugbegleitung mit neuen Akzentuierungen und Drum-Fills. Zusätzlich werden die Instrumentalklänge zunehmend von synthetisiertem weißem Rauschen durchzogen bzw. nahezu überblendet, bis dem Song schließlich mitten in der fünfzehnten Wiederholung des Patterns abrupt durch einen Schnitt in das Tonband ein Ende gesetzt wird.

Abbildung 1: The Beatles – „I Want You / She's So Heavy“ (1969), , 4:49–5:01 (zweite Wiederholung des Patterns), Transkription.¹⁰²

In beiden analysierten Beatles-Songs lassen sich somit Strategien der ‚nachträglichen Verlängerung‘ beobachten: Während in „Hey Jude“ eine Verse-Bridge-Form um eine klimaxartige Vokalise mit neuem musikalischem Material erweitert wird, die den zuvor ausbleibenden Chorus zu kompensieren scheint, so beschließen die Beatles „I Want You / She's So Heavy“ mit einer Art langgezogenem instrumentalen Crescendo über ein Pattern, das dem zweiten der beiden kontrastierenden Verses entlehnt ist. Die Grundlage beider Schlussteile bildet dabei eine kurze, vier- bzw. fünftaktige musikalische Phrase, die über mehrere Minuten hinweg wiederholt wird.

Bereits ein halbes Jahr vor „Hey Jude“ veröffentlichen The Velvet Underground ein Stück, das in mehrerlei Hinsicht noch radikaler wirkt, als die formalen Experimente der

¹⁰¹ Spätestens mit dem Einsetzen der verzerrten E-Gitarre erinnert der Gesamtklang, insbesondere am Übergang vom dritten zum vierten Takt des Patterns, durchaus an die musikalische Sprache des frühen Heavy Metal bzw. an das, was Dietmar Elflein ‚paralleles Ensemblespiel‘ nennt, vgl. Elflein 2010, S. 114–118.

¹⁰² Die Transkriptionen dienen im Rahmen der vorliegenden Arbeit der Visualisierung spezifischer analytischer Beobachtungen, wodurch mitunter manche musikalischen Details – hier etwa der genaue Verlauf der Basseinwürfe, die im Notenbeispiel als Glissandi dargestellt sind – nur annäherungsweise wiedergegeben werden.

längsten Beatles-Songs: „Sister Ray“¹⁰³, mit dem die New Yorker Band um Lou Reed und John Cale ihr zweites Album *White Light / White Heat* (1968) beschließt, hat eine Laufzeit von über 17 Minuten und basiert durchgehend auf einem Tonika-Subdominante-Riff mit mixolydischen Zügen (G–F–C bzw. I–bVII–IV). Über diese Formel experimentiert die Band mit stark verzerrten E-Gitarren- sowie mit variantenreichen Orgel-Sounds mit je sehr hohen Geräuschanteilen.¹⁰⁴ Orientiert man sich an den exzentrisch-exzessiven Lyrics von Lou Reed, so lässt sich „Sister Ray“ als eine Simple-Verse-Form nach dem Vorbild amerikanischer Folkballaden hören, innerhalb derer insgesamt acht Verses aneinandergereiht werden. Zugleich scheint diese Interpretation allerdings zu kurz zu greifen: Über weite Strecken steht das improvisatorische Experiment mit ‚dreckigen‘ Sounds im Vordergrund, das sich gängigen Formkonventionen entzieht und die Hörer*innen in einen entgrenzten „brutalen Klangrausch“ hineinzieht, wie es Ralf von Appen beschreibt, in dem der strukturgebende Gesang Lou Reeds „isoliert, beinahe wie ein Fremdkörper [wirkt]“¹⁰⁵. Der Song ist somit von vielen musikalischen Ambivalenzen durchzogen: Das durchgehend wiederholte harmonisch-rhythmische Pattern bleibt über die gesamte Spielzeit hindurch präsent, wird jedoch durch die vielseitige Soundgestaltung variiert. Dieser Prozess führt wiederum dazu, dass der Formverlauf des Stücks zwar aufgelöst scheint, jedoch die geräuschhaften instrumentalen Klangexperimente zugleich den „extremen Emotionen“, die in Lou Reeds an sich klar strukturierten Lyrics evoziert werden, „einen wichtigen Teil ihrer expressiven Qualität“¹⁰⁶ verleihen.

In den bisher betrachteten Songbeispielen aus den späten 1960er Jahren lassen sich repetitive Elemente als wichtige Formbausteine beschreiben, die der ausgedehnten musikalischen Zeit ihre Fülle verleihen. Gleichwohl unterscheidet sich der Singalong-Schluss teil aus „Hey Jude“ in seiner musikalischen Wirkung deutlich von jenem Klangrausch, der in den letzten Minuten von „I Want You / She’s So Heavy“ sowie über den gesamten Verlauf von „Sister Ray“ hinweg erzeugt wird. Um dieselbe Zeit lassen sich ebenso Songwriting-Strategien beobachten, in denen die klare Unterscheidung zwischen dem Album und dessen Einzelsongs zunehmend infrage gestellt werden: Dies

¹⁰³ The Velvet Underground 1968.

¹⁰⁴ Vgl. Appen 2003, S. 104.

¹⁰⁵ Ebd.

¹⁰⁶ Ebd., S. 105.

betrifft beispielsweise Konzeptalben wie *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, worin die imaginäre Performance einer ebenso imaginären Musikgruppe über die gesamte Spielzeit hinweg inszeniert wird, oder auch die Rockopern *Tommy* (1969) und *Quadrophenia* (1973) von The Who,¹⁰⁷ wo einzelne Songs Teile eines textlich oder musikalisch durchorganisierten Ganzen werden und auf diesem Weg mit großen Rockmusikformen experimentiert wird. Ein berühmtes Beispiel für einen übergreifenden musikalischen Zusammenhang zwischen mehreren Songs bildet das sogenannte ‚Medley‘ auf der B-Seite des Beatles-Albums *Abbey Road*, das insgesamt neun Songs (von „You Never Give Me Your Money“ bis „The End“) fließend ineinander übergehen lässt und dessen Einzelstücke durch gemeinsames motivisch-thematisches Material miteinander verbunden sind.¹⁰⁸

Ende der 1960er Jahre beginnt sich mit dem Progressive Rock jene Stilrichtung zu formieren, deren Verbindung von Rock- und europäischer Kunstmusik in Instrumentierung, Idiomatik und auch Formgestaltung als folgenreiche Innovation in der Geschichte der populären Musik gelten kann. In seiner umfangreichen Studie *Rocking the Classics* beobachtet Edward Macan, dass im Progressive Rock mitunter klassisch-romantische Formen wie etwa der Liederzyklus, die mehrsätzigen Suite sowie auch die sinfonische Dichtung aufgegriffen werden.¹⁰⁹ Entsprechend ließen sich mehrere Einzelstudien anführen, die sich mit der analytischen Beschreibung derartiger Formen in Progressive-Rock-Songs auseinandersetzen.¹¹⁰

Dass die Beschreibung der großangelegten Progressive-Rock-Formen alleinig durch die Brille der klassisch-romantischen Tradition dabei mitunter zu kurz greifen können, demonstriert Timothy Smolko in seiner umfassenden Analyse von Jethro Tull's knapp 44-minütigem Song bzw. Konzeptalbum *Thick as a Brick* (1972)¹¹¹. Die Besonderheit der Formanlage liegt für Smolko in der Verschachtelung aus „small-scale and large-scale forms, effectively marrying influences from both popular and classical music.“¹¹² So lässt sich ein Großteil der Formteile in *Thick as a Brick* unter Begriffen der konven-

¹⁰⁷ Vgl. Nicholls 2004 zu einer ausführlicheren Auseinandersetzung mit den vom Autor als ‚virtual operas‘ bezeichneten Alben von The Who.

¹⁰⁸ Das trifft insbesondere auf das Hauptthema von „You Never Give Me Your Money“ zu, das in „Carry That Weight“ wiederaufgegriffen wird, vgl. Everett 1999, S. 270.

¹⁰⁹ Vgl. Macan 1997, S. 40f. sowie als kritische Antwort Nicholls 2004, S. 102.

¹¹⁰ Vgl. etwa Spicer 2008 zur Musik von Genesis; vgl. auch Smolko 2013, S. 73.

¹¹¹ Jethro Tull 1972.

¹¹² Smolko 2013, S. 71.

tionellen Formsprache populärer Musik, etwa als AABA- oder Verse/Chorus-Form, beschreiben und theoretisch auch als abgeschlossene ‚Songs im Song‘ hören; im Gegenzug finden sich im Song jedoch ebenso Abschnitte, die Smolko als durchkomponiert bzw. die Formsprache der Rockmusik sprengend versteht.¹¹³ In einem ähnlichen Spannungsfeld lässt sich auch der kompositorische Umgang mit Wiederholungen von Formteilen bzw. längeren Abschnitten verorten: *Thick as a Brick* integriert sowohl gängige Formen der Wiederholung von Riffs oder Abschnitten im Sinne rockmusikalischer Konventionen (oder auch binärer Tanzformen aus der Zeit des ‚Barock‘),¹¹⁴ als auch ‚unorthodoxe‘ Formen der Repetition, wie etwa variierte oder entwickelte Wiederholung im Sinne der klassisch-romantischen Formsprache.¹¹⁵ Die interpretatorische Pointe an Smolkos Analyse des Songs liegt insbesondere darin, dass er die Songstruktur von *Thick as a Brick* in letzter Instanz nicht als klassische, sondern als rockmusikalische Form deutet: „Just as Liszt united the distinct movements of a concerto into one extended, organic piece, Jethro Tull took the distinct song forms of popular, folk, and rock music and fused them into one extended, organic rock song.“¹¹⁶ In dieser Interpretation teilen Jethro Tull somit ein gewisses ästhetisches Moment mit den Klavierkonzerten eines Franz Liszt – nämlich den Anspruch, mehrere unterschiedliche Formmodelle in einem geschlossenen, organischen Musikstück zu vereinen –, werden aber gleichzeitig innerhalb der Formsprache populärer Musiktraditionen verortet.

In den überlangen Songs von Pink Floyd, die je etwas länger oder kürzer als 20 Minuten Spielzeit umfassen, etwa „Echoes“ (*Meddle*, 1971), „Shine On You Crazy Diamond“ (*Wish You Were Here*, 1975) und „Dogs“ (*Animals*, 1977), lassen sich wiederum andere formale Strategien beobachten, die gänzlich auf Reminiszenzen an jegliche Formmodelle der europäischen Kunstmusik verzichten. Das herausragende Merkmal dieser Songs ist für Gilad Cohen, dass aus verhältnismäßig wenig musikalischem Material durch ostentative Wiederholungen und die nur langsam fortschreitende Harmonik außerordentlich große formale Abschnitte gestaltet werden.¹¹⁷ Wie Cohen an „Dogs“¹¹⁸ illustriert, charakterisieren sich die großangelegten Formen von Pink Floyd nicht nur durch Abwechslungsreichtum und Zielgerichtetheit („variety“ und „direction“), was

¹¹³ Vgl. ebd., S. 65.

¹¹⁴ Vgl. ebd., S. 72.

¹¹⁵ Vgl. ebd., S. 77.

¹¹⁶ Ebd., S. 74.

¹¹⁷ Vgl. Cohen 2015, [5].

¹¹⁸ Pink Floyd 1977.

auch andere Progressive Rock-Kompositionen auszeichnet, sondern auch durch ein bemerkenswertes Maß an „cohesiveness“¹¹⁹, an Geschlossenheit, strukturellem Zusammenhang und thematischer Kohärenz. Der rund 17-minütige Track weist eine relativ übersichtliche Struktur auf: Es werden drei kontrastierende Abschnitte (A, B, C) eingeführt, von denen die ersten beiden nach einer freien Überleitung (D) rekapituliert (A¹, B¹) und um eine Coda (E) erweitert werden (vgl. Tab. 2).

Tabelle 2: Pink Floyd – „Dogs“, formale Darstellung nach Cohen 2015, insbes. Fig. 1.

Abschnitt	Form	Zeit	Tempo (bpm)	Metrum	Harmonik
A	I	00:00	104–124 (grad. Anstieg)	4/4	d ⁹ –B _b add4–A ^{sus2sus4} – A _b ^{sus2sus4}
	V ¹	00:37			
	V ¹	01:15			
	S	01:50			
	V ¹	02:24			
	O	03:00			
B	In	03:41	70	4/2	d–C / d–C–B _b / F–E _b –d
C	In	04:46			d–d ⁹ / B _b –A
	S	05:32			
	V ²	06:46			
D	In	07:58	104–130 (grad. Anstieg)	6/4	d ⁹ –B _b add4–A ^{sus2sus4} – A _b ^{sus2sus4}
A ¹	I	11:40			
	V ¹	12:15			
	V ¹	12:51			
	S	13:51			
B ¹	In	14:07		4/2	d–C / d–C–B _b / F–E _b –d
E	V ³ , O	15:18			F–C–d–C / B _b –A–d ⁹

Abschnitt A lässt sich dabei als eigenständiger kleiner Song hören, der innerhalb einer AABA-Form drei Verses mit einem Gitarrensolo kontrastiert und von einem Intro bzw. Outro umrahmt ist. Mit dem Einsetzen des Instrumentalteils B, der von den zwei im Terzabstand geführten Lead-Gitarren geprägt ist, halbiert sich das Metrum und die zuvor noch ambivalent wirkende Harmonik ist nun klar innerhalb von d-Moll situiert. C setzt die getragene, fast düstere Grundstimmung aus B fort und ein Gitarrensolo macht sich inmitten der zarten Instrumentalbegleitung breit. Die drauffolgende freie Überleitung D erinnert nach und nach an das musikalische Material des Anfangsabschnitts, der

¹¹⁹ Ebd., [8].

daraufhin in verkürzter Form wiederholt wird: In den letzten Sekunden von A¹, in denen sich das Gitarrensolo in eine finale Dreistimmigkeit ausweitet, erkennt Cohen die Klimax des Songs,¹²⁰ der nun direkt in die Wiederholung von B übergeht. Die Coda führt den Song zum abschließenden d-Moll-9, der zugleich den Anfangsakkord des Songs bildet und somit den Beginn des Stücks mit dessen Ende verknüpft.¹²¹ Dabei ist es der hörbare Kontrast zwischen den Formteilen (insbesondere A und B) und die variantenreichen Gitarrensoli von David Gilmour, die dem Song seine Vielseitigkeit verleihen. Der Formverlauf scheint durchgehend klar definierte Ziele anzusteuern, wie es etwa die in D vollzogene Überleitung zur Rekapitulation hörbar macht; gleichzeitig ist die Kohärenz des sparsam eingesetzten musikalischen Grundmaterials stets spürbar, was Pink Floyd hinsichtlich der Formanlage ihrer überlangen Songs, um es provokant zu formulieren, weniger in die Tradition ihrer Prog Rock-Kollegen Jethro Tull, und mehr in die Nähe von Velvet Underground und den Beatles rückt.

Das hier skizzierte Panorama an überlangen Rocksongs bleibt notwendigerweise unvollständig; es ließe sich vieles über David Bowies zehnminütiges „Station to Station“ (1976) sagen, das auf formaler Ebene die Reise von einem Ort zum nächsten suggeriert,¹²² oder auch über das beinahe ebenso lange „Free Bird“ (1973) von Lynyrd Skynyrd, für dessen Dauer die ausgedehnten Gitarrensoli maßgeblich verantwortlich sind. Gleichzeitig demonstriert Bob Dylans 2020 vollzogener Aufstieg an die Spitze der *Billboard Digital Song Sales* mit seinem knapp 17-minütigen Epos „Murder Most Foul“, dass der potentielle kommerzielle Erfolg überlanger Popsongs nicht nur ein Phänomen der späten 1960er und 1970er Jahre ist.¹²³ Die behandelten Beispiele zeugen dennoch von einem Formenreichtum, der einen groben Referenzrahmen für die folgenden Analysen überlanger Metalsongs bieten soll, deren früheste Beispiele ebenfalls schon ein halbes Jahrhundert zurückreichen und demnach von Beginn an in der Genregeschichte des Heavy Metal präsent sind.

¹²⁰ Vgl. ebd., [1].

¹²¹ Vgl. ebd., [43].

¹²² Vgl. Zak 2008, S. 351.

¹²³ Vgl. Rutherford 2020.

2.2 TENDENZEN IM KLASSISCHEN HEAVY METAL

Wie im vorhergehenden Unterkapitel deutlich wurde, etablieren sich überlange Pop- und Rocksongs spätestens um 1970 als kompositorisch bewältigbare und mitunter auch kommerziell erfolgreiche Songformate. Die allmähliche Sprengung der drei- bis fünfminütigen Songlänge als ästhetischer Norm fällt somit in dasselbe musikhistorische Zeitfenster, in dem üblicherweise die Entstehungsgeschichte des Heavy Metal angesetzt wird, als deren wichtigste frühe Vertreter in der Literatur zumeist Led Zeppelin, Deep Purple und Black Sabbath genannt werden.¹²⁴ Esa Lilja merkt dabei in seiner Studie zur Harmonik des klassischen Heavy Metal an:

Compared to earlier or later rock music, early heavy metal compositions often had rather complex form structures. This may be noticed in lengthy anthems such as Deep Purple's 'Child in Time' (In Rock 1970), Uriah Heep's 'July Morning' (Look at Yourself 1970), and Led Zeppelin's 'Stairway to Heaven' (Led Zeppelin [IV] 1971). For Black Sabbath complexity was more the rule than the exception; most of their early compositions are constructed from contrasting sections that often have differing time or key signatures [...].¹²⁵

Ob die Songstrukturen im frühen Heavy Metal tatsächlich komplexer als jene der vor- und nachhergehenden Rockmusik zu werten sind, hängt eng davon ab, was man unter Komplexität auf Ebene der musikalischen Form konkret versteht und kann entsprechend kritisch hinterfragt werden. Interessant scheint allemal, dass Lilja eine solche Komplexität in den Strukturen dreier Songs sieht, deren Dauern sich jeweils auf rund zehn Minuten belaufen, was einen Zusammenhang zwischen Überlänge und unkonventioneller Form im Heavy Metal suggeriert. In dieser Hinsicht bilden die von Lilja genannten Bands einen guten Ausgangspunkt für die Analyse der Formen überlanger Songs im frühen Heavy Metal, wobei im Folgenden die beiden 1970 als Studioversionen erschienenen Songs „Child in Time“ von Deep Purple sowie „Black Sabbath“ von der gleichnamigen Band im Zentrum stehen werden.

¹²⁴ Vgl. u.a. Kahn-Harris 2007, S. 2, Eggeling 2016 [2008], Lilja 2009, S. 30 und Smialek 2015, S. 48, Fußnote 44. Gleichzeitig ist die ‚Zugehörigkeit‘ spezifischer Bands zum Genre Heavy Metal (in Abgrenzung etwa zum Blues- und Hard Rock) auch innerhalb der Metal Studies immer wieder Gegenstand diskursiver Auseinandersetzungen, vgl. Elflein 2010, S. 173–204 zum ‚harten Rock ‘n’ Roll‘ von Motörhead, Guns N’Roses und AC/DC sowie Lilja 2009, S. 21–25 zur Frage nach der Einordnung von u.a. Led Zeppelin, Deep Purple und UFO.

¹²⁵ Lilja 2009, S. 38.

2.2.1 DEEP PURPLE – „CHILD IN TIME“ (1970)

Die Studioversion von „Child in Time“¹²⁶ erschien erstmals auf *In Rock* (1970), das in Dietmar Elfleins Meta-Liste der meistgenannten Metalalben (basierend auf einer Stichprobe von 68 Bestenlisten) an 23. Stelle steht und einen entsprechend wichtigen Platz im Traditionsstrom des Heavy Metal einnimmt.¹²⁷ Bereits im Vorjahr spielten Deep Purple den Song im Rahmen ihrer Konzerte, wobei bereits im Zuge des Livealbums *Concerto for Group and Orchestra* (1969) eine Aufnahme von „Child in Time“ entstand.

Tabelle 3: Deep Purple – „Child in Time“ (1970), formale Darstellung.¹²⁸

Abschnitt	Form	Zeit	Riff (Bass)	Tempo (bpm)	Gesang
A	I	0:00	(4a)	60–62	-
	V ¹	0:48	(2a) 2a	64	„Sweet child in time...“
	V ²	1:52	2a ¹	66	Vokalise („uh“) c–h–a...
		2:22	2a ²	68	Vokalise („ah“), e–d–c...
		2:51	2a ²	70	Vokalise („ah“), a–g–h...
	In	3:19	a ³	72	-
	S	3:31	2a ⁴		
B	S	3:58	4b 16b ¹ 18b ²	164–180	
	In	5:38	8b ²	180	
A ¹	I	6:00	2a	62	„Sweet child in time...“
	V ¹	6:36	4a		
	V ²	7:39	2a ¹	65	Vokalise („uh“) c–h–a...
		8:07	2a ²	68	Vokalise („ah“), e–d–c...
		8:35	2a ²	70	Vokalise („ah“), a–g–h...
	Coda	9:00	4c(c ¹)	72 (ansteigend)	Schreie („Oh, oh no...“)
	O	9:55	-	frei	-

Der Song beginnt mit einer Hammond-Einleitung von Jon Lord, in der zugleich das Hauptthema präsentiert wird: Ein ostentatives Basspattern über *g–a* bzw. *f–g* wird von der rechten Hand mit kurzen, perkussiven Melodiezügen konterkariert. Sänger Ian Gillan erklärt 2002 in einem Interview, dass dieser Abschnitt auf dem Song „It’s a Beautiful Day“ (1969) der US-amerikanischen Band Bombay Calling basiert: „It was fresh and original, when Jon was one day playing it on his keyboard. It sounded good, and we thought we’d play around with it, change it a bit and do something new keeping that as

¹²⁶ Deep Purple 1970.

¹²⁷ Vgl. Elflein 2010, S. 356 bzw. S. 354f.

¹²⁸ Hinsichtlich der Riffstruktur bildet die Methodik von Elflein (2010, S. 74) einen zentralen Orientierungspunkt. Distinkten Riffs werden Buchstaben zugeordnet (a, b, c) und Varianten mit hochgestellten Ziffern (a¹, b², c³) gekennzeichnet. Die Zahlen vor den Riffs (2a) oder auch Riffgruppen [2(bc)] vermerken die Anzahl an Wiederholungen. Zusätzlich werden an manchen Stellen auch Varianten ganzer Riffgruppen [z.B. 2(aa¹)¹] als solche dargestellt.

a base.“¹²⁹ Die Einleitung wird von Schlagzeuger Ian Paice mit sanften Cymbal-Akzenten untermalt. Während die Hammond-Orgel mit dem Pattern fortsetzt und die Melodiezüge durch liegende Akkorde ersetzt, eröffnet Ian Gillian mit zarter Stimme den ersten Verse mit der Zeile „Sweet child in time / you’ll see the line“. Inmitten dieses Teils beginnt Bassist Roger Glover, die Basslinie zu doppeln.



durchzogen ist, schließlich in eine Coda und in einen bombastischen Schlussakkord mündet.

Hinsichtlich der formalen Anlage von Deep Purples Zehnminüter stechen drei Aspekte heraus: Erstens bildet ein einziges, simpel gehaltenes und entsprechend gut einprägsames Thema die Grundlage für die Abschnitte A bzw. A¹, was einen nachhaltigen Eindruck von musikalischer Geschlossenheit über den Verlauf des Stücks hinterlässt. Für Allan F. Moore verleiht diese Grundqualität dem Song auch einen spezifischen semantischen Gehalt: „The impending, and ultimately realized, disaster apparent in the lyrics is matched by this constant reiteration, demonstrating an undesired actualization of the inevitable outcome.“¹³⁰ Dieses Grundmaterial wird zweitens durch einen stark kontrastierenden Solo-Teil konterkariert. Und drittens ist „Child in Time“ – sowohl als Ganzes als auch mit Blick auf die einzelnen Abschnitte – von einer inhärenten Steigerungsbewegung durchzogen, die sich aus überwiegend subtil eingesetzten Intensivierungen von Tempo, Instrumentation, Textur und Klangfarbe speist und die dem Song sowohl Spannung als auch eine gewisse Zielgerichtetheit verleiht.

2.2.2 BLACK SABBATH – „BLACK SABBATH“ (1970)

Noch deutlicher als im Fall von Deep Purple, scheint es nahezu unmöglich, die Bedeutung von Black Sabbath für die sowohl musikalische als auch thematische Entwicklung des Heavy Metal zu überschätzen. Andrew L. Cope erörtert in seiner Monographie mit dem programmatischen Titel *Black Sabbath and the Rise of Heavy Metal*¹³¹ den spezifisch musikalischen Beitrag der Band zur Etablierung stilistischer Konventionen im Heavy Metal. Dietmar Elflein bezeichnet den Song „Black Sabbath“¹³² vom gleichnamigen 1970 erschienenen Debütalbum als „formales Vorbild“¹³³, das als Referenz sowohl für das Songwriting der Band in der ersten Hälfte der 1970er Jahre, als auch für die musikalische Sprache des Heavy Metal im Allgemeinen angesehen werden kann. Im Folgenden soll genauer beleuchtet werden, von welchen musikalischen bzw. formalen Elementen die immerhin mehr als sechsminütige Laufzeit des Stücks getragen und gestaltet wird.

¹³⁰ Moore 2005, [16].

¹³¹ Vgl. Cope 2010.

¹³² Black Sabbath 1970.

¹³³ Elflein 2010, S. 113.

Tabelle 4: Black Sabbath – „Black Sabbath“ (1970), formale Darstellung.

Abschnitt	Form	Zeit	Riff	Tempo	Metrum
I	I	0:00	-	-	-
A	In	0:37	4a	64	binär
	V ¹	1:07	10a ¹	68	
	In	2:19	4a	64	
A ¹	V ¹	2:49	10a ¹	68	
	In	4:01	4a Br	64	
B	V ²	4:35	20b	125	ternär
	S	5:13	15cc ¹	133	

Bereits auf den ersten Blick fällt die äußerste Knappheit an musikalischem Grundmaterial in „Black Sabbath“ auf: Eine Kulisse aus konkreten Geräuschen wie Regenprasseln, Donner und regelmäßigen Glockenschlägen leitet den Song ein; über die folgenden vier Minuten ist im Wesentlichen ein einziges Riff (a) aus Grundton (*g*), gefolgt von Oktav und Tritonus (*des*) zu hören. Wenngleich das thematische Material entsprechend knapp gehalten wird, so sind die Hauptteile A und A' von starken dynamischen Binnenkontrasten durchzogen: In den Instrumentalteilen ertönt Toni Iommis E-Gitarre maximal verzerrt, wobei er den Grundton um eine Quint erweitert und den Tritonus durch einen Triller hervorhebt (vgl. Abb. 3, a). Bill Wards Schlagzeugspiel ist minimalistisch, aber laut; mit Bassdrum und Snare folgt er den Anschlägen der E-Gitarre und untermalt die getrillerten Tritoni mit Drumfills. Demgegenüber ist die Instrumentalbegleitung in den Verses sanft: Die Gitarre erklingt unverzerrt und Riff a¹ ist durch Wegfallen von Quint und Triller deutlich reduzierter als Riff a. Ozzy Osbornes Gesang, der über melodische Stufen aus g-Moll wandert und am Schluss der Phrase ebenfalls am Tritonus landet, erzählt von der unheimlichen Begegnung mit einer „figure in black which points at me“, wobei verzweifelte „oh no!“-Rufe das Wiedereinsetzen der intensiven Instrumentalteile ankündigen.¹³⁴

¹³⁴ Das Wechselspiel von Musik und Lyrics verleiht dem Song für Andrew L. Cope ein gewisses dramatisches Moment: „This figure [Riff a bzw. a¹, Anm. JS] is constantly repeated throughout the first section of the track with alternating dynamics that create a dramatic effect. The music is visceral and conveys the overwhelming sense of fear evident in the story of impending doom being delivered by the ghostly ‚figure in black‘.“ (Cope 2010, S. 54)

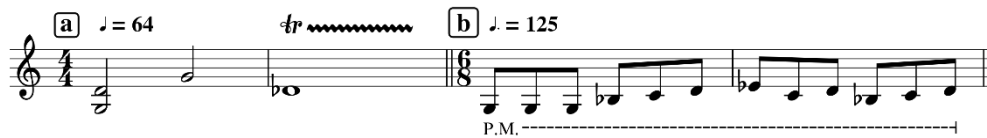


Abbildung 3: Black Sabbath – „Black Sabbath“ (1970), Gitarrenriffs a und b, Transkription.

Mit dem Break, der auf die dritte Wiederholung des Instrumentalteils folgt, wird erstmals ein neues Riff (b) eingeführt, dessen mittels Palm Muting abgedämpfte Achtelnoten sich klar innerhalb von g-Moll bewegen (vgl. Abb. 3, b). Insgesamt wechselt das ursprünglich binäre Metrum auf ein ternäres und das getragene Tempo der ersten gut vier Minuten (64 bis 68 bpm) verdoppelt sich beinahe (125 bpm). Riff b bildet die Grundlage des neuartigen zweiten Verses und geht schließlich über in einen Gitarrensoloteil, der von einer zweiten verzerrten Gitarrenspur mit Tremolo-Effekt sowie einer absteigenden Basslinie mit mixolydischen Zügen (*g-f-e-es*) unterlegt ist.

Sind innerhalb des Hauptteils A Dynamik und Klangfarbe die bevorzugten Mittel zur Erzeugung von Kontrast, so heben sich A und B nun auch in Hinsicht auf musikalisches Material, Tempo und Metrum hörbar voneinander ab. Durch das Fehlen eines eindeutigen Chorus' verfügen zudem beide Hauptteile über ihre je eigenen klimaxartigen Momente (in A das Einsetzen der Instrumentalteile, in B das Gitarrensolo). Für Elflein handelt es sich hierbei um ein distinktes „Kompositionsmodell[] aus abgesetzter Einleitung, potenziell dualem Hauptteil und erweitertem Schluss“¹³⁵. Auch für Andrew L. Cope ist der Song zentral für Black Sabbaths Songwriting:

Black Sabbath established pseudo-orchestral arrangements as the framework around which they organised and presented their contrasting and shifting themes. Those themes [...] where designed to be theatrical and give musical colour to their anti-Christian and anti-hegemonic lyrics. For example, the tritone ostinato figure of ‚Black Sabbath‘ is followed by a second section that completely contrasts with the ponderous, doom-laden first section.¹³⁶

Die starke Kontrastwirkung der Hauptteile bezeichnet Cope zudem als das Produkt von „episodic structuring“¹³⁷. In diesem Sinne ist die musikalische Form aus zwei stark kontrastierenden Hauptteilen auch eines jener Elemente, durch die der Song über seine Länge von über sechs Minuten hinweg abwechslungsreich bleibt. Dass „Black Sabbath“

¹³⁵ Elflein 2010, S. 113.

¹³⁶ Cope 2010, S. 126.

¹³⁷ Ebd.

eine so lange Dauer aufweist, kann zudem als Effekt des äußerst langsamen Tempos in Hauptteil A⁽¹⁾ sowie der ostentativen Repetition von Riff a⁽¹⁾ aufgefasst werden.

2.2.3 IRON MAIDEN – „RIME OF THE ANCIENT MARINER“ (1984)

Im Verlauf der 1970er Jahre treten in England Bands wie Judas Priest, Saxon und Iron Maiden in Erscheinung, die zumeist unter dem Schlagwort der New Wave of British Heavy Metal (NWoBHM) zusammengefasst werden. In Elfleins Auswertung verschiedener Aufstellungen der wichtigsten Heavy-Metal-Alben sind letztere mit ihren ersten zehn Alben (sämtliche Studioalben von 1980 bis 1992 sowie das Livealbum *Live after Death*, 1985) vertreten,¹³⁸ wobei sich auf jeder dieser Veröffentlichung (mit Ausnahme von *Killers*, 1981 und *No Prayer for the Dying*, 1990) zumindest ein Stück mit einer über siebenminütigen Dauer befindet.¹³⁹ Aus dieser hohen Anzahl an überlangen Songs auf den angeführten Veröffentlichungen sticht wiederum „Rime of the Ancient Mariner“¹⁴⁰ mit einer Länge von mehr als 13 Minuten deutlich heraus, weshalb sich dieses Stück besonders für eine Formanalyse anbietet.

„Rime of the Ancient Mariner“ beginnt mit einer wiederholten Abfolge aus einer Achtel und zwei Sechzehntelnoten über denselben Powerchord auf *e* in den Gitarren, wobei die Saiten mit dem Handballen abgedämpft werden, woraus sich der charakteristische ‚Iron Maiden-Galopp‘ ergibt.¹⁴¹ Dieser Einleitungsriff bildet sogleich die Grundlage für die drei folgenden Verse-Gruppen bzw. den Instrumentalteil, innerhalb derer Riff a (teils in Variation) mit andersartigen Riffs (b, c, d, e) kombiniert und somit eine enge thematische Verbindung innerhalb des gesamten, rund dreiminütigen Abschnitts A hergestellt wird.

Auf den ersten Abschnitt folgend beginnt mit einem Breakdown¹⁴² über Riff f eine neuartige Verse-Gruppe, die erstmals keine Variante von Riff a mehr beinhaltet. Das Tempo ist nun schlagartig schneller und das ursprünglich binäre Metrum wechselt auf ein ternäres.

¹³⁸ Vgl. Elflein 2010, S. 205.

¹³⁹ Vgl. ebd., S. 211.

¹⁴⁰ Iron Maiden 1984.

¹⁴¹ Zum ‚Iron Maiden-Galopp‘ vgl. Elflein 2010, S. 220–225.

¹⁴² Bei einem Breakdown wird ein neues oder ein bereits bekanntes Riff von der Gitarre gespielt, wobei Bass und Schlagzeug erst sukzessive einsetzen, vgl. Elflein 2010, S. 152.

Tabelle 5: Iron Maiden – „Rime of the Ancient Mariner“ (1984), formale Darstellung. Die Parameter Form bzw. Riff orientieren sich an Elflein 2010, S. 215.

Abschnitt	Form	Zeit	Riff	Tempo	Metrum	Tonalität
A	I	00:00	aa ¹ ba	114	binär	e-Moll
	V ¹	00:17	a ² a ³ aca			
	V ¹	00:39	a ² a ³ aca			
	In	01:00	2da2d ¹ a			
	V ²	01:25	a ² 3acece			
	V ²	01:59	a ² 3acece			
	V ³	02:33	a ² ac ¹² (ab)			
B	V ⁴	03:02	2fgg ¹ gg ¹	160	ternär	
	V ⁴	03:38	2fgg ¹ gg ¹			
	In	04:14	2h 3ii ¹ Br	167		
C	I	05:09	3(jj ¹)	66		~ (A ⁺ -G ⁺)
	B	05:53	2(j ² j ³) Br			D lydisch (d-c)
D	V ⁵	07:35	2k 2kk ¹⁴ k ²	97	binär	D-Dur/d-Moll
	V ⁵	08:04	2kk ¹⁴ k ² 2k ³ k ⁴ 2k ⁵ Br			
E	S	09:00	6l 4m	143-148	ternär	a-Moll/e-Moll
	In	10:06	4n 2o 2pp ¹		tern./var.	e-Moll/,Hijaz'
A ¹	I	11:06	aa ¹	111-114	binär	e-Moll
	V ¹	11:14	a ¹ a ³ aca			
	V ¹	11:36	a ² a ³ a			
	In	11:49	2da2d ¹ a			
	V ²	12:15	a ² 3acece			
	V ²	12:48	a ² 3acec			
	O	13:19	-	-	-	

An den zweimalig vorgetragenen Verse 4 hängt sich schließlich ein Instrumentalteil aus wiederum neuen Riffs (h, i), der mit einem Break endet und somit hörbar das Ende dieses Abschnitts B markiert. Das bruchartige und kontrastreiche Geschehen in B setzt sich dabei auch in den folgenden Abschnitten fort, die entweder durch einen Break oder einen plötzlichen Wechsel von Tempo bzw. Metrum abgesteckt sind: Mit Abschnitt C verlangsamt sich nicht nur das Tempo drastisch; auch die anfangs ‚metallische‘ Klangfarbe wird durch eine unverzerrte, mittels Volume-Pedal-Effekt gespielten Gitarrenmelodie sowie eine Erzählstimme ersetzt, die sich über ein Bass-Arpeggio aus erst übermäßigen, dann Moll-Dreiklängen erheben.

Abschnitt D wiederum beginnt (erneut in binärem Metrum) mit Riff k in D-Dur, das wie eine Reminiszenz an den Anfangsriff des Maiden-Klassikers „The Number of the Beast“ anmutet und mit d-Moll-Varianten (k^{1,3,4,5}) kombiniert wird. Nach einem neuerlichen Break stellt sich erneut ein ternäres Metrum in höherem Tempo ein und Abschnitt E startet mit einem Gitarrensolo über zwei neue Riffs (l, m) in den Tonarten a- und e-

Moll. Der drauffolgende Instrumentalteil führt zum rhythmisch komplexesten Geschehen des Songs: Nach zwei Riffs (n, o) der beiden in parallelen Terzen geführten Gitarren¹⁴³, wechseln innerhalb einer Phrase, deren absteigende melodische Bewegung (*h-a-g#-f-e*) an den in der arabischen Musik wichtigen Maqam Hijaz erinnert,¹⁴⁴ binäre (p) und ternäre (p¹) Riffs einander ab.

Wirkt die Form von „Rime of the Ancient Mariner“ bis zu diesem Moment wie eine Aneinanderreihung umfassender, miteinander unverbundener Abschnitte, so schließt sich nach etwas mehr als 11 Minuten die Form: Auf die rhythmisch ausgefeilte Riffgruppe pp¹ folgt ein Wiedereinsetzen des Anfangsribs a, der die teils variierte Wiederholung der Verses 1 und 2 sowie des Instrumentalteils des Abschnitts A wiederaufgreift und den Song schließlich mit einem Ritardando-Outro beendet.

Die Vorgehensweise, am Ende eines langen Stücks auf bereits gehörte Formteile zurückzugreifen, die zu diesem Punkt bereits in relativ ferner zeitlicher Distanz liegen, ist nach Elflein charakteristisch für Iron Maiden:

Es ergibt sich eine Weiterentwicklung der Struktur des ‚wiederholten Beginns‘, bei der auf die Reihung eine Wiederholung bereits bekannter, aber ursprünglich nicht aufeinander folgender Formteile des Hauptteils folgt, um die formale Struktur geschlossener erscheinen zu lassen – auch im Hinblick auf die Dauer des Stücks.¹⁴⁵

In der formalen Anlage ihres überlangen „Rime of the Ancient Mariner“ greifen Iron Maiden somit auf eine Strategie zurück, die bereits etablierte stilistische Konventionen des Heavy Metal aufgreift: Die Reihung von stark kontrastierenden, oft bruchartig aneinandergereihten Riffs bzw. Formteilen, die mit Elflein als „Echo“ einer „von Black Sabbath gerne verwendeten Technik“¹⁴⁶ gesehen werden kann, wird durch einen ‚wiederholten Beginn‘ im Stil von Judas Priest¹⁴⁷ formal zusammengehalten – eine Formanlage, die sich auch in weiteren überlangen Iron Maiden-Songs analysieren lässt (z.B. „Hallowed Be Thy Name“, *The Number of the Beast*, 1982 und „Prodigal Sons“, *Killers*, 1981)¹⁴⁸. Gleichzeitig zeigt der Vergleich mit Pink Floyds „Dogs“ (Tab. 3), wo auf einen

¹⁴³ Zu diesen für den Stil von Iron Maiden typischen ‚Twin-Gitarren‘ vgl. ebd., S. 235–239.

¹⁴⁴ Auf demselben Modus basiert auch das Anfangsriff von „Powerslave“, das am gleichnamigen Album unmittelbar vor „Rime of the Ancient Mariner“ positioniert ist. Dieser melodische Topos mag einen Zusammenhang zwischen der Musik und dem Frontcover des Albums suggerieren, das mit visuellen Elementen auf das pharaonische Ägypten verweist.

¹⁴⁵ Elflein 2010, S. 213f.

¹⁴⁶ Ebd., S. 216.

¹⁴⁷ Judas Priest verwenden diese Technik auch in verhältnismäßig kurzen Stücken, etwa auf dem Album *Screaming for Vengeance* (1982), vgl. Elflein 2010, S. 214.

¹⁴⁸ Vgl. Elflein 2010, S. 212–216.

ausgedehnten Mittelteil eine Rekapitulation früherer Themen mit einer abschließenden Coda folgt, dass die Formanlage von „Rime of the Ancient Mariner“ ebenso gewisse Assoziationen zum Progressive Rock erlaubt.¹⁴⁹ Justin J. Roberts betont zudem die Bedeutung der Lyrics, die auf Samuel Taylor Coleridges Ballade „The Rime of the Ancient Mariner“ (1798) basieren, und argumentiert, dass sich Steve Harris, Bassist und Hauptsongwriter von Iron Maiden, an Coleridges Einteilung seines Gedichts in sieben Abschnitte orientiert und deren Struktur in der musikalischen Form adaptiert.¹⁵⁰

2.2.4 MANOWAR – „ACHILLES, AGONY AND ECSTASY IN EIGHT PARTS“ (1992)

Der Formverlauf von Iron Maidens Dreizehnminüter „Rime of the Ancient Mariner“ scheint somit einem kreativen Umgang mit Heavy Metal-Konventionen, Progressive Rock-Einflüssen sowie den Eindrücken bei der Beschäftigung mit der literarischen Vorlage entwachsen zu sein, dem der Song seinen Text und Titel verdankt. Das vorerst letzte überlange Stück aus dem Bereich des traditionellen Heavy Metal, dessen Formverlauf genauer betrachtet werden soll, trägt seine Referenz auf einen berühmten literarischen Stoff ebenfalls bereits im Namen: „Achilles, Agony and Ecstasy in Eight Parts“¹⁵¹ wurde 1992 von der US-amerikanischen Band Manowar auf ihrem bereits siebten Studioalbum *The Triumph of Steel* veröffentlicht und hat eine Laufzeit von über 28 Minuten. Die acht Teile des Stücks werden in der CD-Beilage mit je eigenen Subtiteln angeführt und im Booklet zudem den verschiedenen Text- und Instrumentalabschnitten zugeordnet.

Die hier angeführte formale Darstellung von „Achilles“ (Tab. 6) orientiert sich an den von Manowar vorgegebenen Abschnitten und nimmt zugleich eine Interpretation der musikalischen Form vorweg: Noch stärker, als etwa im Fall der ausgedehnten Formteile in Iron Maidens „Rime of the Ancient Mariner“, lassen sich die einzelnen Abschnitte in „Achilles“ als eigenständige, weitgehend abgeschlossene kleine Stücke hören und analysieren. Bei diesen ‚Stücken im Stück‘ handelt es sich entweder um Verse/Chorus(-artige) Strukturen im kompletten Band-Setting (I, VI, VIII), um Verse-

¹⁴⁹ Zu einem ähnlichen Befund kommt auch Elflein hinsichtlich der komplexen rhythmischen Strukturen, die sich in der pulsasierten Musik Iron Maidens aus Addition bzw. Subtraktion von Puls(teil)gruppen ergeben, vgl. ebd., S. 222–226 sowie 240.

¹⁵⁰ Vgl. Roberts 2017, S. 71 sowie darauffolgend S. 72–75.

¹⁵¹ Manowar 1992.

Formen mit orchesterlicher-Begleitung (II, V) oder um solistische Instrumentalstücke (III, IV, VII).

Tabelle 6: Manowar – „Achilles, Agony and Ecstasy in Eight Parts“ (1992), formale Darstellung.

Abschnitt	Form	Zeit	Riff	Tempo	Metrum
I. Hector Storms the Wall (V/C')	I	00:00	aa ¹ a ³ 2a ⁴ a ⁵	102	binär
	In	00:59	4b	126	
	V	01:30	3bb ¹		
	In	02:00	4c		ternär
	V	02:15	3bb ¹		binär
	In	02:46	4c Br	ternär	
	In/O	03:07	ef	133	binär
II. The Death of Patroclus (V)	V ¹	03:42	-	69	
	V ²	4:18	-		
	V ¹	4:33	-		
III. Funeral March (In)	In	04:54	6(gg ¹)	88	
IV. Armor of the Gods (In)	S (D)	07:45	-	-	-
V. Hector's Final Hour (V)	I	12:44	-	74	binär
	V ¹	13:27	-		
	V ²	14:19	-		
	V ³	14:45	-		
	O	15:18	-		
VI. Death Hector's Reward (V/C)	I	16:07	hh ¹	168	
	In	16:21	8i 2jkk ¹		
	V	17:10	8i		
	C	17:38	2jkk ¹		
	V	18:04	8i		
	C	18:33	2jkk ¹		
	In	18:58	8 i2jkk ¹		
VII. The Desecration of Hector's Body (In)	S (B)	19:41	-	-	-
VIII. The Glory of Achilles (V/C)	I	23:27	2l 2l ¹ l2l ³	111	ternär
	In	23:53	3b ² b ³ 4c	188	binär
	V	24:45	3b ² b ³		
	C	25:15	4c		
	V	25:35	3b ² b ³		
	C	26:06	4c		
	S	26:36	16b ³		

Die Aufeinanderfolge der Abschnitte folgt in gewissem Sinne der Dramaturgie der Lyrics, in denen zentrale Geschehnisse der in Homers *Illiad* geschilderten Belagerung Trojas – insbesondere die Tode von Patroklos sowie anschließend Hektors – nacherzählt werden. Die martialische Grundstimmung der Szenerie in Abschnitt I verdeutlicht sich in den harten Gitarrenriffs und brachialen Drums, wobei Snare- und Bassdrum in für Manowar typischer Weise deutlich aus dem Mix herausstechen. Die Verses werden von

Den nächsten Abschnitt (II.) bildet ein symmetrisch strukturierter Teil, in dem Eric Adams über eine Orgelbegleitung den Tod Patroklos' aus der Perspektive von Achilles besingt. Der intensivste Moment ist hier in der Stückmitte angesiedelt, wobei ein synthetischer Chor Achilles' Racheschwur verdeutlicht. Es folgt ein getragener ‚Trauermasch‘ für Patroklos (III.), der zu Beginn von einer einzigen verzerrten E-Gitarre gespielt und im Verlauf der fünf Wiederholungen um zusätzliche Gitarrenspuren sowie kraftvolle Schlagzeugakzentuierungen erweitert wird, wodurch sich ein zunehmender Eindruck an harmonischer und dynamischer Dichte einstellt. Auf diesen Instrumentalabschnitt folgt ein ausgedehntes, knapp fünfminütiges Drumsolo, das in den elegischen Abschnitt V überleitet. In Verse 1 wird flüsternder Gesang mit orchestralen Klangfarben eingefärbt. Triumphales D-Dur, kräftiger Gesang und ein zusätzlicher Hintergrundchor prägen den zweiten Verse, auf den ein dritter, von Moll-Harmonien getragener Verse folgt.

47

blick auf das formale Design des Stücks besonders interessant: In den Instrumentalteilen sowie den Verses wird erstmals auf bereits gehörtes Riffmaterial zurückgegriffen, wie ein Blick auf Riff b² (Abb. 5) zeigt.



Abbildung 5: Manowar – „Achilles, Agony and Ecstasy in Eight Parts“ (1992), Riff b.

Der rhythmische Galopp aus Riff b (Abb. 4) wird durch parallel zur Bassdrum gespielte durchgehende Sechzehntelnoten auf der gedämpften leeren E-Saite ersetzt. Durch diese Verbindung bilden der erste und der letzte Abschnitt gemeinsam eine formale Klammer, die der Form von Manowars „Achilles“, die weitgehend in sich abgeschlossene Abschnitte vereint, eine stückübergreifende Geschlossenheit verleiht. Diese Klammer wird zusätzlich durch den Gitarrensolo-Teil bekräftigt, der das Stück in ein abschließendes Fade-Out leitet und dessen Begleitriff (b³) ebenfalls als Reminiszenz an den ersten Abschnitt gehört werden kann.

Durch die Geschlossenheit der einzelnen Abschnitte innerhalb von „Achilles“ erweitern Manowar das in den bisher betrachteten überlangen Metal-Songs analysierte Repertoire an formalen Designs. Das Stück erinnert in dieser Hinsicht an Jethro Tulls *Thick as a Brick*, das nach Timothy Smolko ebenfalls mehrere distinkte Songformen innerhalb eines ‚organischen‘ Rocksongs vereint.¹⁵² Sowohl durch die Dramaturgie der Lyrics als auch die bereits aus Iron Maidens „Rime of the Ancient Mariner“ bekannte formale Idee des wiederholten Beginns geht „Achilles“ über eine bloße Abfolge von Einzelstücken, die als konventionelle Verse(/Chorus)-Formen beschreibbar sind, hinaus. Michael Custodis verortet „im hymnischen Charakter vieler Songs“¹⁵³ von Manowar gar das Erbe Richard Wagner, was in „Achilles“, in dem Manowar „mit orchestralen Flächen und Chören eine pathetische, weihevollte Atmosphäre kreieren“¹⁵⁴, besonders zum Tragen komme. Mit dem heroischen Stoff aus Homers großem Epos korrespondiert dabei eine episodische Formanlage, in der sich konventionelle Rockformen, die Idee des Zyklischen sowie Elemente der Formsprache des Heavy Metal gleichermaßen verbinden.

¹⁵² Smolko 2013, S. 74.

¹⁵³ Custodis 2009, S. 36.

¹⁵⁴ Ebd., S. 37.

Im Zuge der Analysen überlanger Songs aus dem traditionellen Heavy Metal konnte in diesem Unterkapitel ein kleines Panorama an formalen Gestaltungsprinzipien verdeutlicht werden: Um abwechslungsreich zu bleiben, werden Hauptteile mit einem ausgedehnten Mittelteil oder einem zweiten Hauptteil kontrastiert; alternativ werden mehrere eigenständige, ebenfalls kontrastierende Abschnitte gereiht. Die Einheitlichkeit der Form ergibt sich entweder aus durchgehend zusammenhängendem Riffmaterial im Hauptteil oder aus der Struktur des wiederholten Beginns am Songende. In den folgenden Unterkapiteln soll das bisher Analyisierte um einen breiteren Blick auf die stark ausdifferenzierte Musikkultur des Metal erweitert werden. Die folgenden Analysen überlanger Songs konzentrieren sich dabei auf die Genres Doom, Progressive, Viking/Pagan und Black Metal, wobei je ein rund zehnminütiger Song einem teils deutlich längeren Stück gegenübergestellt wird.¹⁵⁵

2.3 ENTSCHEUNIGUNG UND DRONE (DOOM METAL)

Der Beginn der Genregeschichte des Doom Metal kann bis zu Black Sabbath und ihren Songs „Hand of Doom“, „Electric Funeral“ (beide auf *Paranoid*, 1970) oder auch „Black Sabbath“ zurückverfolgt werden. Verglichen mit anderen Metal-Genres (etwa Black und Death Metal) ist der Doom Metal innerhalb der Forschungslandschaft noch nicht allzu präsent – eine Lücke, auf die etwa Mehmet Selim Yavuz in seiner 2018 erschienenen Dissertation zum englischen Death/Doom Metal hinweist.¹⁵⁶ Eric Smialek definiert Doom Metal als „an older subgenre of metal characterized by slow tempos and introspective, Romantic lyrical themes (e.g. tragedy, grief, depression, and fear).“¹⁵⁷ Dabei verweist er auf den maßgeblichen Einfluss von Black Sabbath und nennt unter anderem Pentagram, Witchfinder General, Candlemass und Saint Vitus als wichtige Genrevertreter.¹⁵⁸ Keith Kahn-Harris charakterisiert den Stil jener genannten Doom-Metal-

¹⁵⁵ Zu einer ausführlichen Auseinandersetzung mit verschiedenen Genretaxonomien im Metal vgl. Smialek 2015, S. 29–64.

¹⁵⁶ Vgl. Yavuz 2018, S. 12.

¹⁵⁷ Smialek 2015, S. 229.

¹⁵⁸ Vgl. ebd., Fußnote 69. Yavuz verweist darauf, dass zumeist mit dem Aufkommen der angeführten Bands in den 1980er Jahren die Entstehung eines ‚tatsächlichen‘ (‘true’) Doom Metal-Stils angesetzt wird, vgl. Yavuz 2018, S. 1.

Bands der 1980er Jahre als „an extremely slow form of metal with long, epic song structures and melancholic lyrics.“¹⁵⁹

2.3.1 CANDLEMASS – „DEMON’S GATE“ (1986)

Kahn-Harris’ Verweis auf die ‚epischen‘ Songstrukturen im Doom Metal wird im Folgenden als Anlass genommen, um einen Song der schwedischen Band Candlemass genauer unter die Lupe zu nehmen, deren Debütalbum mit dem programmatischen Titel *Epicus Doomicus Metallicus* (1986) als Geburtsstunde des sogenannten Epic Doom Metal gilt. „Demon’s Gate“¹⁶⁰ ist mit einer Laufzeit von über neun Minuten der längste Song des Albums, das die dreiköpfige Kernbesetzung rund um den Bassisten und Songwriter Leif Edling zusammen mit Johan Längquist als Session-Sänger eingespielt hat. Der Songtext basiert den Angaben im CD-Booklet zufolge auf Lucio Fulcis Horrorfilm *E tu vivrai nel terrore – L’aldilà* (1981, engl.: *The Beyond*, dt.: *Über dem Jenseits*).

Tabelle 7: Candlemass – „Demon’s Gate“ (1986), formale Darstellung.

Abschnitt	Form	Zeit	Riff	Tempo
I	I	0:00	-	64
A	In	0:39	a	
		1:08	b4c	62
	V ¹	1:40	d 2(d ¹ d ² 2e)	64
	In	2:26	4c	62
	V ¹	2:49	d 2(d ¹ d ² 2e)	63
	pC	3:26	a	65
	C	3:55	b4cd ³	63
B	In	4:20	2f2f ¹ 2f ² 2g2g ¹	62–65
	S	5:40	4h 3h ¹ h ²	65–71
A ¹	In	6:35	a	69
	C	6:55	b2c	65
	V ¹	7:12	2(d ¹ d ² 2e)	67
	pC	7:48	a	68
	C	8:15	b7c	66

Eine Einleitung aus ominösen Synthesizer-Klängen und einer mittels Soundeffekt tiefergelegten männlichen Erzählstimme, zu der nach einiger Zeit ein regelmäßiger Drumbeat hinzustößt, führt in die düstere Grundstimmung von „Demon’s Gate“ ein. Zu

¹⁵⁹ Kahn-Harris 2007, S. 4.

¹⁶⁰ Candlemass 1986.

dem fortlaufenden Schlagzeugbeat setzen die E-Gitarren mit einer Reihung aus weitgehend chromatischen, flächig liegenden Powerchords (a) ein. Ein halbtaktiges, zweitöniges Riff leitet mit einem leichten Ritardando zu einem schweren, minimal langsamer gespielten Gitarrenriff c über, dessen erste Hälfte zwischen äolischem und phrygischem Modus pendelt, während die zweite auf einem Hijaz-Tetrachord (*e-f-g#-a*) basiert. Auf die vierte Wiederholung von c folgt ein lange ausklingender Powerchord, woraufhin Längquists in viel Delay und Reverb gehüllte Stimme mit dem ersten Verse einsetzt, der mit durchgehend phrygischem Riffmaterial unterlegt wird. Nach erneuten vier Wiederholungen von Riff c sowie einem weiteren Verse folgt ein Prechorus, der über den bereits bekannten ersten Riff gesungen wird und an den sich nahtlos der Chorus, bestehend aus der Riffgruppe b4c mit darüber gesungener Refrainzeile, anfügt.¹⁶¹ Wie sich anhand von Abbildung 6 erkennen lässt, ist der melodische und rhythmische Verlauf des anfangs nur instrumental erklingenen Riff b eng mit dem Refrain abgestimmt.

Abbildung 6: Candlemass – „Demon’s Gate“ (1986), Chorus (Gesang, Riffs b und c), Transkription.

Nach dem Chorus setzt der Mittelteil B ein: Die Bassgitarre schlägt die Tonfolge *e-f-g#-e* an (f), wird daraufhin von den E-Gitarren gedoppelt (f¹) und schließlich wird das Riff rhythmisch in Form von abgedämpften Zweiunddreißigstelnoten variiert (f²). In den folgenden Varianten von Riff g sowie im anschließenden Gitarrensolo-Abschnitt wird die bereits an mehreren Stellen (c, f) angedeutete Hijaz-Modalität aufgegriffen, wobei sich durch Hin- und Herwechseln zwischen verschiedenen Riffs auch das tonale

¹⁶¹ An dieser Stelle ist der Formverlauf mehrdeutig: In der vorliegenden Analyse wurde der Teil um die Riffs b und c als Chorus interpretiert, da die Refrainzeile („demon’s gate“) im vorhergehenden, als Prechorus gedeuteten Formteil noch nicht gesungen wird; auch die Hervorhebung von Riff c durch das vorhergehende Ritardando auf b spricht für diese Interpretation. Alternativ ließe sich auch der Teil um Riff a als Chorus deuten, der von einem Postchorus gefolgt wird. In dieser Interpretation hätte „Demon’s Gate“ interessanterweise gewisse formale Ähnlichkeiten zu Popsongs aus dem aktuellen Jahrtausend, wie etwa „Umbrella“ (Rihanna ft. Jay-Z, 2008) oder „Titanium“ (David Guetta ft. Sia, 2011).

Zentrum abwechselnd nach *h* bzw. nach *f#* verlagert. In dieser tonalen Unruhe steht B in scharfem Kontrast zu den (mit Ausnahme von a) weitgehend gleichmäßig um *e* herum organisierten Riffs, die den ersten Abschnitt dominieren. Über den Verlauf von B lässt sich zudem ein kontinuierlicher Tempoanstieg vernehmen. Daran anschließend wird mit dem harmonisch uneindeutigen Riff a zu Abschnitt A¹ übergeleitet, der in verkürzter Form die wichtigsten Formteile aus A rekapituliert. „Demon’s Gate“ endet schließlich mit einer mehrfachen Wiederholung des Chorus’, der schrittweise mittels Fade-Outs ausgeblendet wird.

Das epische Moment, das Candlemass für ihre Spielart des Doom Metal reklamieren, wird in dem weitaufgefächerten klanglichen Raum spürbar, der durch ausklingende Powerchords (insbesondere Riff a und b) und den breit hallenden Gesang Längquists erfüllt wird. Im Vergleich zu Black Sabbaths „Black Sabbath“, das als zentrale Referenz für den Doom Metal gilt, fällt hingegen die auf den ersten Blick relativ konventionelle, kaum episodische ABA-Form in „Demon’s Gate“ auf, in dessen Hauptteil Verse/Chorus-Strukturen mit Instrumentalteilen verknüpft werden. Diese Beobachtung deckt sich mit einer Bemerkung von Jonathan Piper, der sich im Rahmen seiner Dissertation mit Doom Metal befasst hat:

Epic doom, though its name seems apt to describe something along the lines of the expansiveness of drone doom, evokes more of a grand and heroic sort of epic quality than an extensive and massive one.¹⁶²

Die neunminütige Laufzeit ergibt sich insbesondere über das für den Doom Metal charakteristische langsame Grundtempo sowie über das repetitive Grundgeschehen – so erklingt beispielsweise Riff c im Stück insgesamt 21 Mal und bildet die Grundlage von fünf instrumentalen wie vokalen Formteilen. Im Gegensatz zu „Black Sabbath“ wird auch das 4/4-Metrum durchgehend beibehalten. Tempowechsel werden eher subtil eingesetzt und dienen der Hervorhebung einzelner Formteile (insbesondere in der Abfolge der Riffs a, b und c) und verstärken die immanente Steigerungsbewegung in Abschnitt B. Diese subtilen Tempoadaptionen, die sich aus dem Ensemblespiel ergeben, verleihen dem Stück zugleich eine gewisse Zielgerichtetheit, mit der formale Höhepunkte, wie etwa das Einsetzen von Riff c oder das ausgedehnte Gitarrensolo, angesteuert werden.

¹⁶² Piper 2013, S. 68.

2.3.2 SLEEP – *DOPESMOKER* (2003)

Wenngleich der Stoner/Doom Metal der kalifornischen Band Sleep in einer etwas anderen Sparte als die epische Spielweise von Candlemass angesiedelt ist, so ist beiden Bands die Affinität zu Black Sabbath gemein: Layout und Artwork der 1992 erschienene EP *Volume 2*, die unter anderem eine Coverversion von „Lord of this World“ (*Master of Reality*, 1971) umfasst, übernehmen die visuelle Stilistik von *Black Sabbath Vol 4* (1972).¹⁶³ Mit Blick auf *Dopesmoker* (2003), das aus einem einzigen 64-minütigen Stück entsteht, fällt die breite Rezeption auf, die das Album bzw. der Song über die Grenzen der Stoner- wie auch Metalszene hinaus erfahren hat: Die 2012 erfolgte Wiederveröffentlichung von *Dopesmoker* durch das Label Southern Lord Recordings hat die britische Tageszeitung *The Guardian* dazu veranlasst, einen Artikel zum Phänomen überlanger Songs in der Popmusik von Stevie Chick zu veröffentlichen, in dessen Zentrum Sleep stehen.¹⁶⁴ Im *The New York Times Magazine* wiederum schildert der Autor und Comiczeichner David Rees auf unterhaltsame Weise seine Hörerfahrungen mit diesem überlangen Metalstück, das er als „Sleep’s magnum dopus“¹⁶⁵ auffasst. Owen Coggins, der sich in seinen Forschungsarbeiten intensiv mit Drone Metal sowie auch der Musik von Sleep beschäftigt, bezeichnet *Dopesmoker* zusammenfassend als „an hour-long, crushingly heavy opus to sacramental marijuana consumption rendered in the mystical language of Middle-Eastern pilgrimage.“¹⁶⁶

Dass *Dopesmoker* insbesondere im Zuge seiner Wiederveröffentlichung in den 2010er Jahren zu einer derart prominenten medialen Rezeption gelangt, mag auch mit der verworrenen Entstehungsgeschichte des Albums zusammenhängen. Die durch das Major-Label London Records finanzierten Aufnahmen fanden 1996 statt, nachdem Sleep den Song bereits über die vorhergehenden Jahre schrittweise erarbeitet sowie 1994 erstmals im Rahmen einer Live-Performance in San Francisco dargeboten hatten.¹⁶⁷ Im Interview mit J. Bennett vom *Decibel Magazine* erinnern sich Sänger und Bassist Al Cisneros sowie Gitarrist Matt Pike an die vom Label verordneten Post-Produktionsschritte durch verschiedenste Tontechniker sowie an deren vergeblichen Versuch, den

¹⁶³ Vgl. Coggins 2013, S. 27 und ders. 2016, S. 295.

¹⁶⁴ Vgl. Chick 2012.

¹⁶⁵ Rees 2016.

¹⁶⁶ Coggins 2013, S. 24.

¹⁶⁷ Vgl. Bennett 2009, S. 294f.

Song zusätzlich in ein radiotaugliches Format zusammenzuschneiden.¹⁶⁸ So landeten zwischen 1996 und 1998 mehrere Versionen des Albums unter dem Titel *Jerusalem* mit einer Laufzeit von rund 53 Minuten auf dem Markt.¹⁶⁹ 2003 schließlich erschien das um gut zehn Minuten längere *Dopesmoker* via Tee Pee Records, wobei die Frage nach der ‚letztgültigen‘ Version kaum zu klären scheint:

I don't think the *Dopesmoker* thing is the exact version that we submitted, but that's the closest one that's come out of the four. If i had to pick a favorite, that would be it. The reason that the song went from 45 minutes – which was the way we practiced it – to somewhere around 63 [...] was because after we stopped doing live stuff and just focused on recording, we kept slowing the song down in rehearsals. [...] I think the original outtake was somewhere around 65 or 70 minutes – it was much longer.¹⁷⁰

Hinsichtlich der unterschiedlich langen Songdauern der verschiedenen Versionen von *Jerusalem/Dopesmoker* verweist Cisneros auf die unterschiedlichen Grundtempi, die das Stück im Zuge der Studiosessions angenommen hat. Auch Matt Pike merkt knapp an: „The song was getting slower and slower [...]“.¹⁷¹ Das wiederum impliziert, dass die Form des Stücks zum Zeitpunkt der Aufnahmen weitgehend gefestigt ist,¹⁷² worauf auch ein Orientierungszettel schließen lässt, den die Band während der Aufnahmen zu *Dopesmoker* genutzt hat. Dieser wurde auf dem Sleeve der Wiederveröffentlichung des Albums als Doppel-LP durch Southern Lord abgedruckt und gewährt einen groben Überblick über die Riffstruktur des Stücks, wobei die Riffs auch mit Eigennamen versehen sind.¹⁷³ So sind beispielsweise die ersten drei Riffs mit den Namen „Departure“, „Hotel Room“ und „Sonic Titan“ klar jenen Riffs zuzuordnen, mit denen die Einleitung sowie der erste Abschnitt des Songs gestaltet sind und die in der folgenden Darstellung als Riffs a, b und c bezeichnet werden.¹⁷⁴

¹⁶⁸ Vgl. ebd., S. 298f. „They tried to make a bunch of radio edits out of it – which was nearly impossible with that song – and the one that they came up with was ridiculous. It didn't make any sense.“ (Matt Pike, zit. n. ebd., S. 299.)

¹⁶⁹ Vgl. Coggins 2016, S. 294 sowie Bennett 2009, S. 300.

¹⁷⁰ Al Cisneros, zit. n. Bennett 2009, S. 300f.

¹⁷¹ Ebd., S. 296.

¹⁷² Dem ließe sich mittels eines Versionenvergleichs zwischen Live-Aufnahmen sowie den verschiedenen Veröffentlichungen von *Jerusalem* bzw. *Dopesmoker* genauer nachgehen, was eine äußerst spannende Unternehmung wäre, die den Rahmen der vorliegenden Arbeit jedoch deutlich sprengen würde.

¹⁷³ Vgl. die Bilderansicht in o.A.: „Sleep – Dopesmoker“, Discogs (o.J.).

¹⁷⁴ Diese Zuordnung nimmt auch eine User*innen-generierte Gitarrentabulatur auf der Plattform *Ultimate Guitar* vor, vgl. golgathor (o.J.).

Tabelle 8: Sleep – „Dopesmoker“ [2003] (2012), formale Darstellung.

Abschnitt	Form	Zeit	Riffs	Instr.	Gesang
I	I	00:00	a	G	
	In	02:43		G, B, D	
		05:30	b		
A	I	07:32	c	G	„Drop out“ (4Z)
	V ¹	08:21		G, B, D	
	In	10:27	b		
A ¹	I	12:28	d	G	
	In	13:06		G, B, D	
	S	14:21			
	V ¹	16:38	c ¹		„Proceeds“ (2Z)
		19:04			„Proceeds“ (2Z)
A ²	I	21:36	e	G	
	V ¹	22:56	c ²	G, B, D	„Creedsmen“ (4Z)
A ³	I	25:52	f	G	
	V ²	26:30		G, B, D	„Lungsmen“ (4Z)
	V ¹	27:40	c ³		„Arise“ (4Z)
A ³	I	30:38	f	G	
	V ²	31:13		G, B, D	„Stoner“ (4Z)
	V ¹	32:32	c ³		„Raise“ (4Z)
A ⁴	I	35:30	g	G	
	In	35:59		G, B, D	
	V ¹	37:00	c ⁴		„Weed-Priests“ (4Z)
	S	38:52			
B	In	41:25	h	cG, (B, D)	„The molten fire“ (4Z)
	In	43:26		G, B, D	
	V ³	44:45			
A ⁵	I	48:30	i	G	
	In	49:10		G, B, D	
	S	50:32			
	In	51:50			
	V ¹	53:18	c ⁵		„Grow-Room“ (6Z)
A ⁶	V ¹	58:28	c		„Drop out“ (3Z)
	In	60:01	a		„Follow the smoke Jerusalem“

Die genaue Beschreibung des musikalischen Formverlaufs stellt im Fall von *Dopesmoker* eine besondere Herausforderung dar: Das über die gesamte einstündige Spieldauer eingesetzte Riffmaterial ist äußerst konzise und immer rund um den Zentralton *c* – die tiefste Saite der um zwei Ganztöne heruntergestimmten E-Gitarre von Matt Pike – herum organisiert, sodass distinkte Riffs und ihre Verwandtschaften zueinander nur mühsam eindeutig zu bestimmen sind. Das musikalische Geschehen wirkt ‚monoton‘ in dem Sinn, dass tatsächlich einem einzigen Ton ein derart strukturgebendes Gewicht

verliehen wird. David Rees hebt die Bedeutung dieser ostentativ wiederholten Einzelnote für den musikalischen Gesamteindruck hervor:

The guitarist Matt Pike tuned his instrument down two whole steps, to C, and the weight and sustain of that low C is mesmerizing; Pike returns to it again and again over the course of the song, a total of 1,818 times by my count.¹⁷⁵

Dieser sich gleichförmig durch das Stück ziehende melodische Verlauf wird dabei insbesondere durch die metrisch-rhythmische Ebene unterlaufen: Innerhalb des gleichbleibend binären Metrums wird durch teils ungerade metrische Gruppierungen sowie das polymetrisch entgegenwirkende Schlagzeugspiel von Chris Hakius konterkariert – ein Prozess, der selbst beim konzentrierten Hören des Stücks die Möglichkeit zur Antizipation musikalischer Ereignisse permanent zu unterlaufen scheint.¹⁷⁶ Die formale Darstellung (vgl. Tab. 8) orientiert sich überwiegend an jenen distinkten und ausgedehnten Abschnitten, die im Zuge eines Breakdowns durch je neue Riffs durch die Gitarre eingeleitet werden (I), worauf in den meisten Fällen unmittelbar ein Verse (V¹) folgt. Alternativ sind diese Abschnitte um einen zweiten, andersartigen Verse (V²) oder um einen eingeschobenen bzw. angehängten Instrumental- oder Gitarrensolo-Teil erweitert; der letzte Abschnitt (A⁶) tritt zudem in verkürzter Form ohne einleitenden Breakdown auf. Abbildung 7 zeigt Riff c (inklusive der darüber gesungenen ersten Verse-Zeile), das die Grundlage des gesamten ersten, nach der gut siebenminütigen Einleitung einsetzenden Abschnitts sowie in unterschiedlichen Varianten auch der Verse⁽¹⁾-Teile der übrigen Abschnitte bildet. An dieser Transkription lässt sich auch die asymmetrische Gruppierung der 16-taktigen Phrase (in zwei Perioden aus 3+3+2 Takten) beobachten.

Voc. *3/4*
D - rop out of life with bong i-n hand

E-Git. *3/4*

Abbildung 7: *Sleep* – Dopesmoker [2003] (2012), Verse 1, Riff c, Transkription.

¹⁷⁵ Rees 2016.

¹⁷⁶ Siehe auch hierzu die Eindrücke, die David Rees schildert: „It took me about 20 listens before I appreciated how seamlessly the time signature shifts between 4/4, 6/8 and 3/4, a neat aural analogue to the complications of walking on loose sand.“ (Rees 2016)

Ungefähr mit Beginn des letzten Songdrittels, nachdem sechs Varianten von Abschnitt A zu hören waren, findet ein formaler Einschnitt statt: An einer Stelle, an der sich ein neuerlicher Breakdown ankündigt, wechselt die E-Gitarre von dem bisher hörbaren dröhnend-verzerrten, mittenlastigen zu einem unverzerrten, mit Tremoloeffekt beladenem Sound, der den Abschnitt um Riff h deutlich vom bisherigen Geschehen abhebt. Mit Eric Smialek und dessen Rezeption von Robert Hattens Theorie der ‚markedness‘¹⁷⁷ lässt sich das Einsetzen der unverzerrten Gitarre im Kontext dieses Stücks, in dem der verzerrten Gitarre ein quasi normativer Status zukommt, als eine markierte Einheit verstehen, die stilistische Konventionen der Band durchbricht und somit Abschnitt B rund um Riff h deutlich von den übrigen abgrenzt. Nach diesem kontrastierenden Abschnitt erfolgt die Rückkehr zu bereits vertrauten formalen Gestaltungsmitteln, nämlich ein Breakdown, der in einen ausgedehnten Instrumental- und Soloteil mündet (A⁵). Direkt anschließend an den Verse von Abschnitt A⁵ folgt jedoch kein neuerlicher Breakdown – wie bisher gewohnt –, sondern eine Rekapitulation des Verses aus Abschnitt A („Drop out“) über das exakt selbe Riff c, das zuletzt vor über einer Dreiviertelstunde zu hören war. So beschließen Sleep die, durch die enge Verwandtschaft zwischen den verwendeten Riffs bereits stark zusammengehaltene Form von *Dopesmoker* durch das Gestaltungsmittel des wiederholten Beginns, das bereits in den überlangen Songs von Iron Maiden und Manowar analysiert wurde.

Durch die großangelegten, ökonomisch um die Note c kreisenden Abschnitte wirkt *Dopesmoker* über die mehr als einstündige Spielzeit hinweg, als ob es durchgehend um dasselbe musikalische Grundmotiv herum organisiert wäre. Variantenreichtum entsteht insbesondere durch sparsam eingesetzte melodische Züge, in denen sich die Riffs voneinander unterscheiden. Breakdowns, bei denen die Gitarre unbegleitet ein neues Riff vorträgt, bilden das wichtigste formale Gestaltungsmittel, um Abschnitte voneinander abzugrenzen und Spannung aufzubauen. Rhythmische wie auch metrische Feinheiten konterkarieren den endlos wirkenden Strom aus schweren, liegenden Gitarrenanschlägen und machen den Formverlauf in all seiner vermeintlichen Einfachheit überraschend unberechenbar. Das Zusammenspiel dieser formalen Elemente be-

¹⁷⁷ Vgl. Smialek 2015, S. 227.

günstigt ein Hörerlebnis von zeitvergessener Desorientiertheit, das sich mit den lyrischen Motiven der Pilgerfahrt und des Marihuana-Rauschs verbindet: „Drop out of life with bong in hand / follow the smoke towards the riff-filled land.“

2.4 ZWISCHEN SUITE UND GROßER FORM (PROGRESSIVE METAL)

Wenngleich im musikjournalistischen Diskurs ‚Progressive Metal‘ als Bezeichnung für ein innerhalb des Metal angesiedeltes stilistisches Phänomen weite Verbreitung findet, so wird der Begriff in der Literatur zumeist kritisch betrachtet. In seinem Buch *Mean Deviation* spricht der Musikjournalist und ehemalige Redakteur des Magazins *Metal Maniac* Jeff Wagner bevorzugt von Progressive Heavy Metal und stellt die Frage in den Raum: „Is ‚progressive‘ metal still even metal?“¹⁷⁸ Dietmar Elflein begegnet dem Begriff aus musikwissenschaftlicher Perspektive ebenfalls mit einer gewissen Skepsis und bezweifelt anhand der Analysen mehrerer Songs der Bands Queensrÿche und Emperor, dass Progressive Metal als „eigenständiger Musikstil betrachtet werden“¹⁷⁹ könne:

Vielmehr handelt es sich bei Progressive Rock und Heavy Metal um zwei unterschiedliche, sich jedoch gegenseitig beeinflussende Traditionsströme, aus denen Bands aus unterschiedlichen Gründen unterschiedliche Materialien entlehnen.¹⁸⁰

In seinem Vorwort zu Wagners *Mean Deviations* merkt Steven Wilson – Mastermind der Progressive-Rock-Band Porcupine Tree und Produzent ‚progressiver‘ Metalbands wie Opeth (Schweden) und Orphaned Land (Israel) – an, dass Progressive Metal mittlerweile als „style“, als „approach“ und schließlich als „recognized genre in itself“¹⁸¹ anerkannt sei. Im Folgenden soll anhand zweier Bands, deren Musik sich im Spannungsfeld von Heavy Metal und Progressive Rock verorten lässt, weiterverfolgt werden, welche formalen Strategien sich in überlangen Stücken aus dem ‚progressiven‘ Segment des Heavy Metal beobachten lassen.

¹⁷⁸ Wagner 2010, S. xiv.

¹⁷⁹ Elflein 2010, S. 231.

¹⁸⁰ Ebd.

¹⁸¹ Wilson 2010, S. xi.

2.4.1 QUEENSRÛCHE – „SUITE SISTER MARY“ (1988)

In den von Dietmar Elflein ausgewerteten Heavy-Metal-,Bestenlisten‘ ist die amerikanische Band QueensrÛche die meistgenannte ‚Prog-Band‘ sowie deren drittes Studioalbum *Operation: Mindcrime* (1988) zugleich das meistgenannte Album dieser Sparte.¹⁸² Auf die Veröffentlichung des Albums folgte eine Tour durch Nordamerika im Vorprogramm von Metallica, woraufhin sich mit *Operation: Mindcrime* auch ein beachtlicher kommerzieller Erfolg einstellte: Der Song „Eyes of a Stranger“ erhielt Airplay auf dem Musik-TV-Sender MTV und *Operation: Mindcrime* erzielte 1989 Gold- sowie 1991 schließlich Platinstatus für über eine Million in den USA verkaufte Exemplare.¹⁸³ Über die einstündige Laufzeit des Albums hinweg wird mittels textlicher und auch klanglicher Elemente eine zusammenhängende Storyline rund um „prostitute-turned-nun Mary, junkie Nikki, and the manipulative Dr. X“¹⁸⁴ erzählt; entsprechend lässt sich *Operation: Mindcrime* als Konzeptalbum verstehen. Sowohl Wagner als auch Elflein stellen fest, dass das längste Stück des Albums, das knapp elfminütige „Suite Sister Mary“ als einziger Song des Albums eine ‚progressive‘ Songstruktur aufweise, die über stilistische Konventionen der Metal- und Rockmusik hinausweise – alle anderen Stücke bilden entweder kurze instrumentale bzw. dialogisch gesprochene Zwischenstücke oder gängige Verse/Chorus-Strukturen.¹⁸⁵ Diese Beobachtung wirft die Frage auf, welche formalen Strategien „Suite Sister Mary“¹⁸⁶ im Lichte der bisher analysierten überlangen Metalsongs aufweist.

„Suite Sister Mary“ beginnt mit einem gesprochenen Dialog zwischen Dr. X und Nikki, der den Song zugleich in die Dramaturgie des Albumkonzepts einbettet; im Hintergrund sind Motorengeräusche sowie ein Nachrichtensprecher zu vernehmen. Nach etwa einer halben Minute setzt eine cleane Gitarre mit der aus drei 4/4- und einem 3/4-Takt zusammengesetzten Riffgruppe aa¹ ein.¹⁸⁷ Abschnitt A ist zusätzlich von sanftem Regenprasseln sowie von Einwüfen eines (Sprech-)Chores untermalt.

¹⁸² Vgl. Elflein 2010, S. 227f.

¹⁸³ Vgl. Wagner 2010, S. 52.

¹⁸⁴ Vgl. ebd., S. 51.

¹⁸⁵ Vgl. Elflein 2010, S. 229 sowie Wagner 2010, S. 51f.

¹⁸⁶ QueensrÛche 1988.

¹⁸⁷ Diese Passage kann als typisches Beispiel der „Addition von Teilgruppen von Pulsen zu komplexen Einheiten“ (Elflein 2010, S. 228f.) angesehen werden und verortet, Dietmar Elflein folgend, die Riffs der Band im Traditionsstrom des Heavy Metal (und nicht notwendigerweise im Progressive Rock).

Tabelle 9: Queensrÿche – „Suite Sister Mary“ (1988), formale Darstellung.

Abschnitt	Form	Zeit	Riff	Tempo	Tonales Zentrum
I	I	00:00	-	-	-
A	In	00:32	6(aa ¹)	131	a-Moll
B	V ¹	01:13	4b		
	In	01:42	2c		
	V ¹	01:57	4b		
	In	02:26	3c 2d	137	e-Moll
C	In	02:55	2(ee ¹)		
	V ²	03:09	4b ¹		
	V ³	03:38	dd ¹ dd ²		
	V ²	03:56	4b ¹		
	V ³	04:24	dd ¹ 2d ff ¹		
	C	04:48	2(gg ¹ gh)		
D	S	05:16	i i ¹ i ² i ³ Br	131	a-Moll
A ¹	In	05:56	3a ² 3(a ³ a ⁴) a ⁵		
C ¹	In	06:50	2(ee ¹)		
	V ²	07:04	4b ¹		
	V ³	07:32	dd ¹ 2d ff ¹		
	C	07:57	gg ¹ gh gg ¹ g 2f Br		e-Moll
C ²	In	08:35	3(ee ¹) (ee ¹) ¹ (ee ¹) ²	131	a-Moll
A ²	p0	09:10	17aa Br		-
O	O	10:13	-		

Daraufhin setzt der erste Verse ein, auf den ein kurzes Instrumentalzwischenspiel (2c) folgt. Die Gruppe aus Verse 1 und Instrumentalteil wiederholt sich ein weiteres Mal, wobei aus dem Hintergrund ‚Mary‘ auf die Gesangspartien Geoff Tates antwortet. Nach einer kurzen Überleitung (2d) setzt die verzerrte E-Gitarre ein, wobei mit der zweiten Wiederholung von ee¹ Bass und Schlagzeug hinzustoßen. Dieser Breakdown führt in eine Gruppe aus zwei Mal zwei Verses, die Riffmaterial aus Abschnitt B in variierten Form aufgreifen und abwechselnd von Geoff Tate und Pamela Moore („Mary“) gesungen werden. Nach dem letzten dieser Verses leitet die Prechorus-artige Riffgruppe ff¹ den Chorus ein, womit sich zugleich das tonale Zentrum von a- nach e-Moll verschiebt. Es folgt ein Gitarrensolo über ein neues Riff (i sowie dessen Varianten), das nach einem kurzen Break, der von Sprechchören ausgestaltet wird, in eine variierte Wiederholung des ersten Abschnitts (A¹) führt. Es folgt eine verkürzte Rekapitulation des bereits bekannten Verse/Chorus-Abschnitts (C¹), der in eine Art Coda führt, in der die Riffgruppe (ee¹) auf verschiedenen harmonischen Stufen (a–C–E) durchgespielt wird. Der Song

mündet schließlich in eine vielfache Wiederholung von Anfangsriff a, mit Pizzicato- und Chorklängen unterlegt, und endet in einem Outro aus Donner, Regen und Wind.

Ein Durchgang durch die formale Struktur des Songs zeigt, dass „Suite Sister Mary“ weniger eine Aufeinanderfolge mehrerer Stücke ist, sondern vielmehr einen übergreifenden Zusammenhang zwischen allen Abschnitten etabliert: Die gesungenen Abschnitte (B und C⁽¹⁾), die auf Verse(/Chorus)-Strukturen beruhen und die Hauptteile des Songs bilden, kontrastieren zwar hinsichtlich Instrumentierung, Klangfarbe und Textur stark, teilen sich jedoch weitgehend dasselbe Riffmaterial. Die um Riff a organisierten kurzen Instrumentalabschnitte rahmen das Stück und leiten vom Soloteil in die verkürzte Wiederholung der Verse/Chorus-Gruppe über. Über weite Strecken des Stücks (mit Ausnahme von a¹ und i²) wird die 4/4-Metrik beibehalten; ebenso ist das Tempo in den Hauptteilen auf 137 bpm getaktet und in den äußeren Abschnitten nur minimal langsamer (131 bpm). So entsteht in „Suite Sister Mary“ durchwegs ein Eindruck von Geschlossenheit und musikalischem Zusammenhalt, der zusätzlich durch die klangliche Dramaturgie, aus Sprecher*innen, Alltagsgeräuschen, Regen und die ominösen Chöre (unter der Leitung des Hollywood-Filmkomponisten Michael Kamen) unterstützt wird.

2.4.2 SYMPHONY X – „THE DIVINE WINGS OF TRAGEDY“ (1997)

Während der Progressive Metal als Genrebezeichnung an sich schon von journalistischer und musikwissenschaftlicher Seite mehrfach problematisiert wird, so ist sich Jeff Wagner auch hinsichtlich der Einordnung der US-amerikanischen Band Symphony X, die immer wieder in einem Atemzug mit den Genregrößen Dream Theater genannt werden, unsicher: Er verweist sowohl auf eine Aussage von Jim Pitulski, dem Chef von Symphony X's Label Inside Out Music, für den sich die Musik der Band weniger am Progressive Metal und mehr am europäischen Power Metal von Bands wie Helloween orientiert.¹⁸⁸ Der Einsatz relativ schneller Tempi, der die Musik von Symphony X prägt, kann durchaus zu den charakteristischsten Stilmitteln des Power Metal gezählt werden. Gleichzeitig hebt Gitarrist Michael Romeo hervor: „We are more of a metal band, and we have some progressive influence here and there.“¹⁸⁹ Zusätzlich betonen Symphony X auf ihrer eigenen Webpräsenz hinsichtlich ihres dritten Studioalbums: „The

¹⁸⁸ Vgl. Wagner 2010, S. 204.

¹⁸⁹ Michael Romeo, zit. n. ebd.

Divine Wings Of Tragedy (1997) placed the emphasis on the band's progressive approach [...].¹⁹⁰ Im Folgenden wird ein genauerer Blick auf die Form des gut 20-minütigen Titeltracks „The Divine Wings of Tragedy“¹⁹¹ geworfen.

Tabelle 10: Symphony X – „The Divine Wings of Tragedy“ (1996), formale Darstellung.

Abschnitt	Form	Zeit	Riff
I. At the Four Corners of the Earth	I	00:00	-
II. In the Room of Thrones	In (I)	01:41	4aa ¹ 2aa ² 4a ³ a ⁴ 4a ⁵ a ⁶ b
	In	02:44	2c2dd ¹
	S	03:10	4e 3ff ¹ 4e ¹ 3gg ¹ Br
III. A Gathering of Angels	I	04:10	hh ¹ hh ² 8(h ¹ h ²)
	V ¹	05:20	4(h ³ h ⁴)
	V ²	05:52	2ii ¹ i ²
IV. The Wrath Divine	In	06:06	jj ¹ jj ² 2(3j ¹ j ²) 4j ³ 4j ¹
	V ³	06:27	kk ¹ kk ² kk ¹ kk ³
	V ⁴	06:50	ll ¹ l ² Br
	In	07:05	2(jj ¹) 12j a ⁷
	V ³	07:25	kk ¹ kk ² kk ¹ kk ³
	V ⁴	07:48	ll ¹ l ² Br
	In	08:03	2mm ¹ m ² Br
V. The Prophet's Cry	I	09:04	3nn ¹
	S	09:24	4(oo ¹) 2o ² 4o ³
	V ⁵	10:28	3(pp ¹ p ²)
	V ⁶	11:03	2(q ¹ q ² q ³)
	V ⁵	11:50	2(pp ¹ p ²)
	In	12:13	(qq ¹ q ² q ³) ¹ rr ¹
	In	12:37	2(ss ¹) 2(ss ¹) ¹ 2a ⁸
VI. Bringer of the Apocalypse (Eye of Sacrifice, Armies in the Sky, Dies Irae)	In (I)	13:05	3nn ¹ 4t4t ¹ Br 17uu ¹ Br
	S	13:59	-
	In/S	14:20	4v (frei) 4v ¹ (frei)
	In	14:43	2a ⁹ 3ww ¹ 4w ² 4w ³ 6a ¹⁰ 3a ¹¹
	In	15:30	2x2x ¹
	S	15:56	2y2y ¹ 2yy ¹ y ² αα ¹ Br
	In	16:32	-
	I	17:04	-
VII. Paradise Regained [II, III]	In/S	17:21	2(αα ¹ αα ²) β αα ¹ αα ² β ¹ γγ ¹
	V ⁷	18:52	-
	In	19:43	6(h ¹ h ²)
	In	20:22	δ 2a ¹²

¹⁹⁰ o.A.: „Band“, in: *Offizielle Homepage von Symphony X* (o.J.).

¹⁹¹ Symphony X 1997.

Wie bereits bei Manowars „Achilles“ beobachtet, verstehen Symphony X „The Divine Wings of Tragedy“ als zusammenhängendes Stück, das sich in insgesamt sieben separate Teile mit je eigenen Namen gliedert.¹⁹² Am Beginn des Stücks steht mit „At the Four Corners of the Earth“ ein reines Männerchorstück, das zunächst akkordisch und im weiteren Verlauf zunehmend polyphon geführt wird. Auf diese A-Capella-Einleitung folgt das Einsetzen von verzerrter E-Gitarre, Bass und Schlagzeug; mit der dritten Wiederholung von Riff a belegen Synthesizer den Ensembleklang mittels Brass- und Choir-Sounds mit melodischen Zügen und Akkordflächen (Abb. 8).

Abbildung 8: Symphony X – „The Divine Wings of Tragedy“, 1:48–1:57, Transkription. Die Transkription orientiert sich an einer auf der Online-Plattform Ultimate Guitar anonym hochgeladenen Tabulatur, vgl. o.A. 2014.

Sowohl im rhythmischen Motiv der Saiteninstrumente und der Snare-Drum, als auch in den synthetischen Orchesterstimmen adaptieren Symphony X an dieser Stelle den Beginn von „Mars, the Bringer of War“ aus Gustav Holsts Orchestersuite *The Planets* op. 32 (1914–18).¹⁹³ Die Kernstücke der drei folgenden Abschnitte bilden Gruppen aus

¹⁹² Dabei ist die genaue Einteilung, wann ein Abschnitt beginnt bzw. aufhört, im Falle von „The Divine Wings of Tragedy“ schwieriger vorzunehmen, als zuvor bei „Achilles“. Das betrifft insbesondere reine Instrumentalabschnitte (etwa der wiederum dreifach unterteilte sechste Abschnitt „Bringer of the Apocalypse“) oder instrumentale Übergänge zwischen verschiedenen Verse-Gruppen; letztere wurden je nach motivischer Verwandtschaft der Riffs zugeordnet, wobei die vorgenommene Zuordnung letztlich nur eine von mehreren möglichen Interpretationen darstellt.

¹⁹³ Solche Formen von kleinen ‚Klassikadaptionen‘ finden sich etwa auch auf dem Vorgängeralbum *The Damnation Game* (1995) in Form eines Zitats aus Bachs Präludium in C-Dur im Song „Dressed to Kill“

zumeist zwei Verses, die in IV um instrumentale Zwischenspiele (j, m) und in V um einen ausgedehnten, abwechselnd von Keyboard und Gitarre vorgetragenen Soloteil (o) erweitert werden. Sowohl der vierte als auch der fünfte Abschnitt weisen dabei eine gewisse formale Geschlossenheit auf, die sich aus der Wiederholung von Formteilen und/oder im selben Abschnitt bereits gehörter Riffgruppen ergibt. Der darauffolgende, rein instrumental gehaltene Abschnitt „Bringer of the Apocalypse“ basiert wiederum auf einer Reihung von Formteilen mit je neuem Riffmaterial, wobei ein längerer Teil (ab 16:32) nicht in der klassischen Rockbesetzung, sondern rein mit orchestralen Sounds ausgestaltet wird.

Die ersten sechs Abschnitte, die mit rund 19 Minuten Dauer auch den Großteil des Stücks ausmachen, präsentieren weitgehend eigenständige Themen und Gitarrenriffs – die Geschlossenheit der einzelnen Abschnitte erschließt sich in „The Divine Wings of Tragedy“ zwar nicht so offensichtlich wie im besprochenen Manowar-Song „Achilles“, ist aber dennoch vernehmbar. Das musikalische Geschehen ist über diese Laufzeit hinweg äußerst abwechslungsreich und wechselhaft, etwa hinsichtlich Harmonik und Melodik: Abschnitt II etabliert erst *c* als Grundton; die Begleitriffs im Soloteil bei 3:10 steigen schrittweise in Ganztonschritten aufwärts von *d* nach *gis*. An mehreren Stellen werden Molldreiklänge in kleinen Terzschriften auf- oder abwärts geführt (*f-as-h* in Verse 6 sowie *e-g-b* im letzten Instrumentalteil von Abschnitt V) und auch dorische (Riff *h* auf *d*) und phrygische (Riffs *o* und *p*) Modi finden Verwendung. Oft bilden zudem Moll-Akkorde das lokale tonale Zentrum, das sich bruchartig oder fließend wieder verschiebt (etwa Abschnitt IV mit *c*-, *d*-, *e*- und *a*-Moll). Ebenso im Fluss ist die Metrik, die unter anderem zwischen 5/4- (*o*), 7/4- (*a*), 5/8- (*j*), 9/8- (*v*) und 11/8-Takt (α) wechselt. Ruhepunkte bilden hier zumeist die Verses, die mit Ausnahme des ersten ($3 \times 4/4 + 5/4$) sowie des dritten (7/4) im 4/4-Takt gehalten sind.

Der oft fließenden Wechselhaftigkeit des musikalischen Geschehens zum Trotz, geben Symphony X der Form von „The Divine Wings of Tragedy“ mittels dreier Gestaltungsmittel eine übergreifende Geschlossenheit. Erstens folgt im siebten und letzten Abschnitt auf einen neuartigen, über Orchesterklänge gesungenen Verse, eine Rekapitulation der Riffs *a* und *h*, wodurch man beim Hören des Songs an die Abschnitte II und III zurückerinnert wird. Zweitens wird die Melodie aus Riff *h* bei 7:05 vom Keyboard

sowie auf *Twilight in Olympus* (1998), wo Symphony X in „Sonata“ Teile aus Beethovens 8. Klaviersonate verarbeiten.

aufgegriffen und polymetrisch mit dem Gitarrenriff j verwoben, wodurch sich eine Verbindungslinie vom dritten zum vierten Abschnitt ergibt. Und drittens wird Riff a nicht nur am Schluss wiederholt, sondern nimmt über den gesamten Verlauf des Stücks eine prominente strukturierende Funktion an, da es mit nur einer Ausnahme (III.) in allen auf II folgenden Abschnitten variiert (etwa auf verschiedenen melodischen Stufen) wiederaufgegriffen wird. Riff a bildet in all seinen Variationen somit ein rekurrerendes Motiv, das die verschiedenartig gestalteten Abschnitte als eine Art wiederkehrender Erinnerungspunkt miteinander verbindet.

Diese Art von rekurrerender Motivik, die sich mit Blick auf Riff h sowie insbesondere Riff a ergibt, lässt mehrere Deutungen zu. Zum einen erinnert dieses Gestaltungsmittel an Techniken, die sich etwa in Form der thematischen Transformation in der Gattungstradition der einsätzigen Sinfonischen Dichtungen in der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts finden lassen. Einen derartigen Vergleich bringt Gabrielle Vanek in ihrer Analyse des 33-minütigen Stücks *Pleiades' Dust* (2016) der kanadischen Death Metal-Band Gorguts auf, wo ein in variiert metrischer Struktur wiederkehrendes Thema ein songübergreifendes Narrativ, nämlich das 1258 zerstörte Haus der Weisheit in Bagdad, aufgreift.¹⁹⁴ Jenes Riff (a), das Symphony X aus Holsts Orchestersuite entlehnt haben, ließe sich somit analog zu einem transformiert wiederkehrenden Thema in einer sinfonischen Dichtung deuten.¹⁹⁵

Zum anderen lässt sich das wiederkehrende Motiv in Symphony X's überlangem Stück auch als Weiterentwicklung eines formalen Mittels fassen, das innerhalb des Traditionsstroms des Heavy Metal zum Zeitpunkt der Veröffentlichung des Stücks bereits etabliert ist, nämlich des ‚wiederholten Beginns‘ (siehe die Analyse zu Iron Maidens „Rime of the Ancient Mariner“ in Kapitel 2.2). Dietmar Elflein beobachtet etwa in Metallicas achteinhalbminütigem „Master of Puppets“ (*Master of Puppets*, 1986) einen doppelten ‚wiederholten Beginn‘, womit die Band ein formales Stilmittel, das von Judas Priest und Iron Maiden vielfach aufgegriffen wird, auf neue Weise einsetzt. Das rekurrerende Motiv in „The Divine Wings of Tragedy“ ließe sich somit innerhalb dieser Tra-

¹⁹⁴ Vgl. Vanek 2018, S. 573f.

¹⁹⁵ Mit der Verse-Zeile „Rising from the north – the bringer of war“ bei 10:45 findet sich zusätzlich auch eine textliche Referenz auf jenes Stück aus Holsts *The Planets*, aus dem Symphony X das wiederkehrende Riff übernommen haben.

dition deuten, nämlich als Weiterentwicklung des ‚wiederholten Beginns‘, der bei Metallica verdoppelt wird, zu einem ‚mehrfach wiederholten Beginn‘, mittels dessen auch einem über 20-minütigen Stück eine hörbar geschlossene Form gegeben werden kann.

2.5 EPISCHE SONGSTRUKTUREN (VIKING/PAGAN METAL)

Wie schon beim Progressive Metal besprochen wurde, ist eine genaue stilistische Eingrenzung eines gegebenen Metal-Genres schwierig vorzunehmen und permanenter Gegenstand diskursiver Verhandlung. Ähnliches lässt sich auch in der Diskussion um die Genres Viking, Pagan und Folk Metal beobachten, wobei in der von Serina Heinen gesichteten Forschungsliteratur unter anderem Unterscheidungen anhand der textlich-inhaltlichen Ebene (Wikingerzeit, nicht-nordische Kulturen und Mythen, etc.), des Einsatzes folkloristischer bzw. traditioneller Instrumente sowie anhand der stilistischen Herkunft der jeweiligen Bands aus dem Umfeld des Black Metal vorgenommen werden.¹⁹⁶ Imke von Helden charakterisiert Viking und Pagan Metal über den lyrischen Gehalt sowie über ein damit einhergehendes Charakteristikum der Musik:

[A]mong the main ingredients in Viking and pagan metal lyrics and imagery are the following: untamed nature and the strength needed to survive in it; the Vikings and masculinity; fairytales of trolls and other creatures; alcohol (especially mead and vodka); Pagan/Heathen religions or rituals; and epic music, fitting the landscape.¹⁹⁷

2.5.1 BATHORY – „BLOOD FIRE DEATH“ (1988)

Sowohl Helden als auch Heinen nennen Bathory als jene Band, die Ende der 1980er den Grundstein für die Entwicklung von Viking/Pagan Metal legte.¹⁹⁸ Die schwedische Band, die ab 1984 von Quorthon (Thomas Forsberg) im Alleingang betrieben wurde, spielte auf den ersten drei Alben rohen, mit der britischen Band Venom vergleichbaren Thrash Metal und verarbeitete in den Songtexten sowie in der Plattencover-Gestaltung überwiegend satanische Themen, womit Bathory auch zu Vorreitern in der Genese des Black Metal wurden. Mit dem vierten Studioalbum *Blood Fire Death* (1988) fand ein

¹⁹⁶ Vgl. Heinen 2017, S. 69f.

¹⁹⁷ Helden 2010, S. 36.

¹⁹⁸ Vgl. Helden 2010, S. 34 sowie Heinen 2017, S. 68f.

Imagewechsel hin zu heidnischen und mit der Wikingerzeit assoziierten Motiven statt, womit sich auch der Sound von Bathory drastisch änderte:

The music changed ,from frenzied cacophony to orchestrated, melodic bombast‘ [...] and the music arrangements became more epic: the songs were noticeably orchestrated similarly to classical music, and the vocals were understandable, often accompanied by chanted choral backdrops.¹⁹⁹

Neben diesen neuartigen ‚epischen‘ Elementen bot *Blood Fire Death* zudem erstmals in der Veröffentlichungsgeschichte Bathorys zwei Stücke, die mit einer Laufzeit von über acht Minuten aufwarteten, wobei der Titeltrack „Blood Fire Death“²⁰⁰ gar eine Dauer von zehneinhalb Minuten verbucht und im Folgenden genauer auf seine Form hin betrachtet werden soll.

Hintergrundchöre, wie sie nach Helden für die epische Stimmung in Bathorys ‚Viking-Phase‘ typisch sind, umrahmen gleich zu Beginn von „Blood Fire Death“ die einleitenden Akkordbrechungen, die von einer akustischen Gitarre gespielt werden (a, vgl. Tab. 11). Nach viermaliger Wiederholung setzen verzerrte E-Gitarre, Bass und Schlagzeug ein (a¹), woraufhin die E-Gitarre mit Riff b²⁰¹ einsetzt, auf dem der anschließende erste Verse beruht. Das Schlagzeug spielt einen simplen ternären Rockbeat und die melodisch-harmonische Line des Gitarrenriffs bewegt sich im Bereich von E-phrygisch. Es folgt ein Prechorus in a-Moll (d), der in einen Chorus mündet, in welchem Quorthon in langgezogenen Schreien die Einzelworte des Songtitels („blood“, „fire“ und „death“) singt, während die E-Gitarren zwischen Powerchords auf *a* und *e* wechseln. Diese Verse/Chorus-Form wiederholt sich ein weiteres Mal und geht in einen Soloteil über das Hauptriff b über (A²), der zudem Riffs aus dem Chorus-Teil in variiert Form aufgreift. Nach einem anschließenden Break eröffnet die akustische Gitarre mit neuen, nun um e-Moll kreisenden Arpeggios einen kontrastierenden Mittelteil, der in eine gesungene, von Gitarren-Galopp begleitete Bridge führt und gegen Ende wieder zur phrygischen Ausgangsmodalität zurückkehrt. Auf eine Wiederholung des Hauptinstrumentalteils um Riff b folgt eine kurze Coda aus neuartigen Riffs, die schließlich in die zu Beginn gespielten Akkordzerlegungen der akustischen Gitarre verklingt.

¹⁹⁹ Helden 2010, S. 35.

²⁰⁰ Bathory 1988.

²⁰¹ Zu einer interessanten Diskussion dieses Riffs im Lichte der musikalischen Bathory-Rezeption durch die Protagonisten der norwegischen Black Metal-Szene in den frühen 1990er Jahren sowie zu Fragen der Transkription vgl. Walch 2016, S. 69f.

Tabelle 11: Bathory Blood Fire Death (1988), formale Darstellung.

Form	Formteil	Zeit	Riffstruktur	Metrum
I	I	0:00	4a	binär
	In	0:31	4a ¹	(ternär)
A	In	1:01	4b	ternär
	V ¹	1:32	4b 2c	
	pC	2:11	dd ¹	
	C	2:31	3c ¹ c ² e	
A ¹	V ¹	3:02	4b 2c	
	pC	3:41	dd ¹	
	C	4:00	3c ¹ c ² e ¹	
A ²	S	4:31	4bb ¹ 2c ² e 2c ² e ¹	
	In	5:41	4bb ¹ Br	
B	I	6:27	2f f ¹ f ²	binär
	B	7:02	4gg ¹ g	
	In	7:49	3g ²	
A ³	In	8:35	4bb ¹	ternär
O	In	9:17	4hi Br	(binär)
	O	9:48	4a Br	binär

Die formale Anlage von „Blood Fire Death“ orientiert sich eng an einer zusammengesetzten AABA-Form, bestehend aus Verse/Prechorus/Chorus-Strukturen sowie einem kontrastierenden Mittelteil und bewegt sich somit weitgehend im Rahmen einer gängigen Pop- bzw. Rocksongstruktur. Bathory weichen in ihrem überlangen Stück zudem auch kaum von jener Songform ab, derer sie sich über weite Strecken auf dem Vorgängeralbum *Under the Sign of the Black Mark* (1987), beispielsweise im rund vierminütigen „Woman of Dark Desires“, bedienen und die auch bei stilistisch ähnlichen Bands der frühen 1980er Jahre, wie Venom und Hellhammer, verbreitet ist.²⁰² Im Hinblick auf das gemäßigte, konstant bei ca. 124 bpm liegende Tempo sowie das insgesamt 24 Mal auftauchende Riff b erinnert „Blood Fire Death“ auch an den oben analysierten Candlemass-Song „Demon’s Gate“. Zur Länge des Songs tragen zudem das abgesetzte In- und Outro bei, welche die AABA-Struktur umrahmen. Auffällig ist der Soloteil A², in dem Bathory noch vor Beginn des kontrastierenden Mittelteils B einen dritten Formteil über das Gitarrenriff b bilden. Hier ließe sich eine Parallele zu dem von Dietmar Elflein analysierten „Aggressor“ (*Apocalyptic Raids*, 1984) der Schweizer Band Hellhammer ziehen, wo dem Mittelteil B eine dreimalige Wiederholung der Verse/Chorus-Struktur A vorangeht. Elflein sieht hierin eine „Tendenz zu Stoizismus und Beharrung“²⁰³, die

²⁰² Vgl. Elflein 2017, S. 136–139.

²⁰³ Ebd., S. 138.

sich auch in „Blood Fire Death“ hinsichtlich des ostentativ gespielten Riffs b, der die Grundlage vierer Abschnitte bildet, beobachten lässt. Die Epik in Bathorys überlangem Song liegt somit weniger in einer episodisch reihenden Form und mehr in der, mit Adorno gesprochen, „Bevorzugung *sehr großer* Zeitflächen“²⁰⁴, die von repetitiven Drumbeats, melodischen Gitarrenriffs, triumphalen Chören und den breiten Gesängen Quorthons ausgestaltet werden.

2.5.2 MOONSORROW – „JÄÄSTÄ SYNTYNYT / VARJOJEN VIRTÄ“ (2007)

In der Musik der finnischen Band Moonsorrow ist der Einfluss Bathorys an vielen Stellen hörbar. Songs mit über zehnminütiger Dauer befinden sich bereits ab dem ersten Studioalbum *Suden Uni* (2001) im Standardrepertoire der Band. Im Jahr 2007 veröffentlichten Moonsorrow das Album *V: Hävitetty*, das aus zwei überlangen Stücken („Jäästä Syntyt / Varjojen Virtä“, 30:10 und „Tuleen Ajettu Maa“, 26:19) besteht; 2008 folgt die EP *Tulimyrsky*, dessen Titeltrack ebenfalls knappe 30 Minuten lang ist. Insbesondere für das letztgenannte Stück ließ sich die Band nach eigenen Angaben, die sich auf der damals online stehenden und mittlerweile archivierten Homepage Moonsorrows finden lassen, vom Progressive Rock der 1970er Jahre inspirieren; das Resultat bezeichnet die Band als „[a] kind of Jethro Tull from hell“²⁰⁵. Vielfältige Einflüsse – „die progressiven Epen der 70er, klassische Musik und der eher ernsthafte Metal der 90er“²⁰⁶ – führt Sänger und Bassist Ville Sorvali in einem Interview auch in Bezug auf das Album *V: Hävitetty* an, dessen erste Hälfte „Jäästä Syntynyt / Varjojen Virtä“²⁰⁷ zugleich den bis dato längsten Song in der Bandgeschichte darstellt.

²⁰⁴ Adorno 2004, S. 137.

²⁰⁵ o.A.: „Biography“, in: *Offizielle Website von Moonsorrow*, archiviert vom 15.9.2008. An dieser Stelle distanzieren sich Moonsorrow zugleich vom Pagan/Viking- bzw. Folk-Metal-Label und nennen ihren Stil „epic heathen metal“ (ebd.).

²⁰⁶ Ville Sorvali, zit. n. Rohner 2007.

²⁰⁷ Moonsorrow 2007.

Tabelle 12: Moonsorrow Jäästä Syntynyt / Varjojen Virta (2007), formale Darstellung.

Abschnitt	Form	Zeit	Riff	Metrum	tonales Zentrum	
I	I	0:00	a 2a ¹ a ² 3a ³ [...] a ¹	-	e-Moll	
A	In	2:33	2b 2b ¹	binär		
	V ¹	3:42	2b ²			
B	I	4:18	3c 2c ¹			
	In	6:02	14a ⁴ 4e			
	V ²	7:38	ff ¹ ff ² a ⁴			
	In	8:13	8a ⁴			
	V ³	8:50	4(gg ¹)			
	In	9:23	4(gg ¹) ¹			
	In	9:40	4(gg ¹ gg ²) ¹			
	C ¹	10:15	2(h 2a ⁴) 8a ⁴			
	V ²	11:25	ff ¹ f ³ f ⁴			
C	V ³	11:56	2(2i i ¹ i)	ternär	h-Moll	
	In	12:30	4(gg ¹ gg ²) ²			
	In	12:48	2(3jk)			
	In	13:22	4(gg ¹ gg ²) ²			
	C ²	13:40	4b ³			
	In	14:15	4jh 2jh 4j			
	C ² /S	15:16	2b ² 2b ² Br			
	D	I	15:55		2(k ¹ k ²)	a-Moll
16:30			2(l ¹ l ² l ³)			
In		17:06	2(k ¹ k ²) ¹		a-Moll, h-Moll	
		17:43	2(l ¹ l ² l ³) ¹			
V ⁴ /In		18:18	2(l ¹ l ² l ³) ²		a-Moll	
V ⁵ /In		18:53	2m 2m ¹			
In		19:28	2(nn ¹) 2(nn ¹) ¹		a-Moll	
V ⁶		20:01	2(nn ¹) 3(nn ¹) ¹ (nn ²) ¹ Br			
E	I	20:35	8m		a-Moll	
	In/S	20:52	2m ¹ 4m ²			
	C ³	21:45	3oo ¹ o ² 3o ³ o ⁴			
	V ⁷	22:29	4j ¹ 2j ⁴ 2j ² 4j ³			
	In	23:11	2pp ¹ (pp ¹) ¹ (pp ²) ¹			
	V ⁷	23:38	4j ³ 2j ⁴ 2j ² 4j ¹			
F	In	24:20	(k ¹ k ²) ² (k ¹ k ²) ³	e-Moll		
	C ³	24:58	(3oo ¹) ¹ o ⁵ 3o ⁶ o ⁷			
	In	25:41	2(3jk) ¹			
	C ¹	26:16	2(h2j) 2j			
	C ² /In	27:00	4b ³ b ⁴ a ⁵ b ³ 4a ⁵ Br			
B ¹	In	28:12	4(4a ⁴) ¹ a ⁶			
O	O	29:35	a ⁷	-		

Über die 30-minütige Spielzeit hinweg präsentieren Moonsorrow ein dichtes motivisches Netz aus Gitarrenriffs und anderen melodischen Themen, das die verschiedenen, durch Breaks sowie durch metrische oder harmonische Wechsel abgegrenzten Ab-

schnitte zueinander in Beziehung setzt und zum stetigen Sich-Wieder-Erinnern an zuvor Gehörtes einlädt (vgl. Tab. 12.). Solche Wiedererinnerungspunkte sind unter anderem die Verses bzw. Choruse, die jedoch von langen und eigenständigen Instrumentalteilen oft weit voneinander abgegrenzt werden. Zur ‚Epik‘ des Songs tragen zusätzlich der Einsatz von Chören und orchestralen Synthesizern, sowie auch die Lyrics bei, in denen sich das lyrische Ich einem „Strom aus Schatten“ ausgesetzt sieht und Motive wie die rastlose Wanderung, Einsamkeit und die Erhabenheit einer Landschaft aus schneebedeckten Bergen aufgegriffen werden.

Eines jener Motive, das die Form von „Jäästä Syntynyt / Varjojen Virta“ über die lange Dauer hinweg zusammenschweißt, ist Riff a (vgl. Abb. 9), welches das Stück in Form eines metrisch freien, cleanen, von sphärischen Keyboardsounds und flackerndem Feuer untermalten Gitarrenintros eröffnet. Riff a bildet weiters die Grundlage zweier längerer Instrumentalteile im folgenden Abschnitt B (a⁴), wo es von der verzerrten Leadgitarre vorgetragen wird; im Chorus desselben Abschnitts wird Riff a⁴ zudem mit Riff h kombiniert.



Abbildung 9: Moonsorrow – „Jäästä Syntynyt / Varjojen Virta“ (2007), Riff a, reduzierte Transkription.

In den letzten Minuten des Songs – gegen Ende von Abschnitt F – kehrt Riff a schließlich zurück und leitet in einen Abschnitt, der als verkürzte und variierte Wiederholung von Abschnitt B interpretiert werden kann (B¹). Hier nimmt das Keyboard zunehmend größeren Raum ein und überblendet das Gitarrenriff allmählich, ohne es jedoch gänzlich unkenntlich zu machen. Nach dem finalen Ausklingen der verzerrten Gitarren spielt die cleane Gitarre ein letztes Mal das Motiv (O), in Reminiszenz an den Songbeginn. Riff a bildet somit eine formale Klammer um das Stück, wobei Abschnitt B¹ zudem als ‚wiederholter Beginn‘ im Sinne des Traditionsstroms des Heavy Metals verstanden werden kann.

Die einschneidendste Zäsur des gesamten Stücks findet etwa in der Hälfte des Stücks mit Einsetzen von Abschnitt D statt. Hier wird einerseits die bisherige Tonart e-Moll von h-Moll abgelöst. Zum anderen übernimmt bei 17:06 erstmals ein Akkordeon die

führende Melodiestimme; Moonsorrow brechen an dieser Stelle mit dem Instrumentalspektrum, mit dem die Hörer*innen über lange Zeit hinweg vertraut gemacht wurden.



Abbildung 10: Moonsorrow – „Jäästä Syntynyt / Varjojen Virta“ (2007), Akkordeonthema (k^1k^2)¹, 17:06, Transkription.

Das Akkordeonthema ist eingebettet in eine Steigerungsbewegung, die erneut zum Einsetzen der gesamten Band, bestehend aus verzerrten Gitarren, Bass, Schlagzeug und krächzendem Gesang, führt. Der übrige Verlauf des Abschnitts D wird durch neue Gitarrenriffs gestaltet, die im folgenden Abschnitt E mit einem aus C bekannten Riff kontrastiert werden. Abschnitt D ist dabei von einer flott wechselnden Harmonik geprägt, bei der Gitarrenriffs durch Hin- und Herrutschen am Griffbrett transponiert werden. Mit Abschnitt E pendelt sich die Tonart weitgehend bei a-Moll ein. Mit dem erneuten Einsetzen des Akkordeonthemas bei 24:20 scheint der Höhepunkt des Stücks erreicht: Das Thema erhebt sich über eine Wall-of-Sound aus E-Gitarren, Bass, Drumbeat und begleitenden Synthesizern; zudem wird auf die ursprüngliche Tonart e-Moll zurückgewechselt, die nun über das restliche Stück hinweg beibehalten wird. Zum finalartigen Eindruck des Abschnitts F trägt zudem die Wiederholung aller drei Choruse des Stücks bei, deren Gitarrenbegleitung jedoch im ersten und zweiten Chorus aus bereits gehörten Riffs neu kombiniert wird. Auf die Klimax des Stücks (Wiedereinsetzen des Akkordeons) folgt somit eine Rekapitulation der memorabelsten Formteile aus den Abschnitten B, C und E. Somit lassen Moonsorrow gegen Ende von „Jäästä Syntynyt / Varjojen Virta“ mehrere Stationen im vorhergehenden Verlauf des Stücks Revue passieren, bevor schließlich der ‚wiederholte Beginn‘ um Riff a an den Songanfang ‚zurück-erinnert‘. Hinblicklich der Formanalage ihres Dreißigminüters lassen sich Moonsorrow entsprechend nahe an jenen bisher besprochenen Bands verorten, die formale Elemente aus dem Progressive Rock aufgreifen (Iron Maiden, Symphony X); gleichwohl mögen die Chöre und flächigen Keyboardsounds auch an die ‚Epik‘ von Bathory erinnern.

2.6 REPETITION UND SCHICHTUNG (BLACK METAL)

Bereits im vorhergehenden Kapitel wurde hinsichtlich „Blood Fire Death“ kurz auf den Black Metal verwiesen, in dessen früher Geschichte Bathory mit dem rohen Sound sowie dem satanischen Image der ersten drei Alben eine ebenso zentrale Rolle zukommt, wie in jener des Viking/Pagan Metal. Wie Sarah Chaker anmerkt, werden mit dem Begriff Black Metal heute zumeist bestimmte musikalisch-klangliche Elemente assoziiert, die von norwegischen Bands wie Mayhem, Darkthrone und Emperor – der sogenannten zweiten Welle – in der ersten Hälfte der 1990er Jahre erprobt wurden.²⁰⁸ Auf *A Blaze in the Northern Sky*, mit dem sich Darkthrone 1992 vom Death Metal ihres Debütalbum distanzierten und das zumeist als das erste Album der norwegischen Black Metal-Szene angesehen wird,²⁰⁹ dauern drei der sechs Songs länger als sieben Minuten, wobei „Kathaarian Life Code“ knappe elf Minuten lang ist. Auch auf Emperors Debütalbum *In the Nightside Eclipse* (1994) befindet sich mit „Into the Infinity of Thoughts“ ein Stück mit einer Länge von guten acht bzw. neun Minuten (je nachdem, ob das Albumintro zum Song mitgerechnet wird). Somit sind überlange Songs, die sich der 10-Minuten-Marke annähern oder diese auch überragen, bereits auf den ersten Veröffentlichungen der zweiten Welle des Black Metal präsent. Da der norwegische Black Metal bereits einiges an musikanalytischer Aufmerksamkeit erfahren hat,²¹⁰ wird der Fokus im Folgenden bewusst auf zwei Songs gelegt, die sich einerseits in ihrer je über zehnminütigen Länge für eine Analyse anbieten, und anhand derer sich andererseits bewusst ein Licht auf formale Strategien werfen lässt, zu deren Beschreibung sich nicht primär das Gitarrenriff als „grundlegende Analyseeinheit“²¹¹ anbietet.

2.6.1 TRELLDOM – „SONAR DREYRI“ (1999)

Einen Extremfall von Kohärenz auf der Ebene der Riffstruktur bildet der Song „Sonar Dreyri“²¹², der das zweite Album *Til Et Annet...* (1999) der norwegischen Black-Metal-Band Trelldom beschließt. Der britische Journalist und Autor Dayal Patterson, der Trelldom für *Black Metal: Evolution of the Cult*, den ersten Teil seiner auf Interviews

²⁰⁸ Vgl. Chaker 2014, S. 145.

²⁰⁹ Vgl. Walch 2016, S. 31.

²¹⁰ Vgl. u.a. Walch 2016 und Elflein 2017.

²¹¹ Elflein 2010, S. 73.

²¹² Trelldom 1998.

basierenden Buchreihe zu Black Metal, interviewt hat, nennt den Song „a testing and hypnotic eleven-minute epic centered around a single two-chord guitar riff.“²¹³ Das Gitarrenriff, das über die gesamte Spielzeit hinweg zu hören ist und an keiner Stelle pausiert oder variiert wird, ergibt sich aus einem Powerchord auf *a* (ohne Oktav) und einem F-Dur-Zweiklang (ohne Quint); durch kurzzeitiges Absetzen der Greifhand vom Gitarrengriffbrett in den jeweils letzten zwei Sechzehnteln der beider Takte, gewinnt das Riff zudem an melodischer Kontur (vgl. Abb. 11).



Abbildung 11: Trelldom – „Sonar Dreyri“ (1999), Gitarrenriff, Transkription.

Auch das übrige instrumentale Geschehen in „Sonar Dreyri“ trägt zum Eindruck eines kontinuierlichen, repetitiven musikalischen Prozesses bei: Die Bassgitarre unterstützt das Gitarrenriff durch Spielen der Basstöne *a* und *f*, die einander über den Durchgangston *g* taktweise abwechseln. Das Schlagzeug spielt ein durchgehendes Blastbeat-Pattern, dass sich jedoch an zwei Stellen leicht ändert bzw. verschiebt. Das unbeständigste Element, dem der Ablauf von „Sonar Dreyri“ den Großteil seiner dynamischen Variabilität verdankt, sind die facettenreichen Gesangsspuren von Gaahl – einem breiteren Publikum zwischen 1998 und 2007 als Sänger der Band Gorgoroth bekannt geworden –, die teils in unterschiedlichen Bereichen des Stereopanoramas platziert sind und einander stellenweise überlagern. Gaahls Stimme erklingt in verschiedenen, relativ distinkten Formen: Als Kehlkopfgesang, der sich weitgehend am Grundton *a* orientiert (Voc. 1, vgl. Tab. 13.), als Kreischgesang in gemäßigter bis hoher Stimmlage (Voc. 2), als deutlich höher angesetzter Kreischgesang, der phasenweise in eine Art Winseln verfällt (Voc. 3) sowie in Form kaum kategorisierbarer Geräusche, die mitunter an ein Schwirren oder ein schrilles wie auch lautes Quietschen erinnern (Voc. 4). In der folgenden Tabelle wird versucht, die Form des Songs anhand der Einsatzpunkte verschiedener Gesangsstile sowie der Instrumente darzustellen. Verschiedenartige Patterns oder Klangfarben werden farblich differenziert. Zudem wird die Refrainzeile „Sonar Dreyri“ („Son.Dr.“) extra hervorgehoben, während anderweitige Textzeilen und nicht-textliche Gesangsabschnitte durch ein „x“ gekennzeichnet werden.

²¹³ Patterson 2013, S. 262.

Tabelle 13: Trellodom – „Sonar Dreyri“ (1999), formale Darstellung.

Zeit	Voc. 1	Voc. 2	Voc. 3	Voc. 4	Git. 1	Git. 2	Bass	Drums		
00:00					Riff					
00:29										
01:06	x									
02:13		Son.Dr.								
02:21	x									
02:26		Son.Dr.								
02:36	x									
02:43		Son.Dr.								
02:52		x								
03:07	x		x							
03:12										
03:37		x								
03:59			x							
04:06	x	x						<i>a-g</i> <i>f-g</i>		
04:28	Son.Dr.									
04:34	x									
05:11		x								
05:40										
06:02	Son.Dr.	Son.Dr.								
06:09	x	x	x							
06:20										
06:35	x									
06:45	Son.Dr.									
06:53	x		x							
07:22		x								
07:44	x									
07:52		x								
08:09			x				Riff			
08:18										
08:29				x						
08:51	x									
09:14						x				
09:30										
09:40				x						
09:45	x									
09:55	Break									
10:09	Glocken									

Für Patterson ist Gaahls vokale Performance, die sich über dem durchwegs gleichbleibenden Gitarrenriff entfaltet, ausschlaggebend für die Qualität des Songs: „Over these two chords Gaahl’s vocals become increasingly tormented, culminating in some of the

most extreme vocals yet contributed by a black metal band.“²¹⁴ Einen ersten einschneidenden Moment im Verlauf von „Sonar Dreyri“ bildet die dreimalige Wiederholung der Refrainzeile „Sonar Dreyri“ (Voc. 2) nach gut zwei Minuten, wobei der Gesang daraufhin erstmals in ein hohes Winseln (Voc. 3) übergeht. Bei 5:40 wechselt Session-Drummer Mutt mit der rechten Hand von der Hihat auf das Ride-Becken und variiert den Beat zunehmend um dezente Fills auf der Snare oder um rhythmische Patterns auf der Bell des Ride-Beckens. Ungefähr bei Minute sechs wird die Refrainzeile in zwei einander überlagernden Vokalstilen gesungen, woraufhin sich auch die qualvoll-winselnde Stimme intensiviert. Dieses dynamische Level hält sich für gut zwei Minuten einigermaßen aufrecht, bis schließlich eine zweite verzerrte Gitarre einsetzt und das bereits bekannte Riff doppelt (8:18). Das gequälte Winseln wird daraufhin zunehmend von schrill-quietschenden, beinahe synthetisch wirkenden Stimmgeräuschen überlagert (Voc. 4) – an diesem Punkt scheint auch die maximale Intensität der bedrückenden Klangkulisse erreicht zu sein. Ein letztes Mal wechselt das Schlagzeugpattern, das nun den ursprünglichen Blastbeat auf der Hihat wiederaufgreift, diesen jedoch um eine Sechszehntelnote versetzt; zwanzig Sekunden später lassen die Musiker ihre Instrumente ausklingen und ein Outro aus Glockenschlägen beschließt „Sonar Dreyri“.

Trelldoms Song bricht mit seiner zehnminütigen, Mantra-artigen Wiederholung eines einzigen Gitarrenriffs weitgehend mit den bisher analysierten Formen überlanger Metalsongs. Dabei ist es insbesondere die Stimme von Gaahl, die über den Verlauf des Stücks eine kontinuierlich zunehmende, zudem durch leichte Variationen in der Schlagzeugbegleitung verstärkte Intensitätssteigerung bewirkt. Bezüglich der Funktion der Wiederholung in populärer Musik – wenn auch mit einem Fokus auf ‚Groove-basierte‘ Musikformen – merkt Anne Danielsen an:

An important aesthetic in African-American culture is to ‚repeat with a difference‘ [...], which means that the repetitive structure is a vehicle of performative qualities – repetition is there to make it possible to experience performative difference. [...] A clear and sturdy structure allows the personal touch to come forward and directs attention toward performative qualities rather than compositional structure.²¹⁵

Folgt man Danielsen, so eröffnet das beharrlich beibehaltene instrumentale Grundpattern in Trelldoms „Sonar Dreyri“ die Wahrnehmbarkeit performativer Qualitäten und Differenzen, die vornehmlich um Gaahls Gesangsperformance kreisen. Der weitgehend

²¹⁴ Ebd.

²¹⁵ Danielsen 2018, S. 41.

akustisch unverständliche Text, der zudem in altnordischer und somit für den überwiegenden Teil der Hörer*innen unverständlicher Sprache abgefasst ist, hebt zusätzlich die bloße Präsenz der Stimme hervor, die über den Verlauf des Stücks immer weniger als eine Gesangs- oder gar menschliche Stimme erkennbar ist – die über zehnminütige Dauer des Stücks intensiviert dabei sowohl die hypnotische Wirkung des immerzu wiederholten Gitarrenriffs, als auch die zunehmende Steigerung der stimmlich verkörperten Qual.

2.6.2 SUMMONING – „LAND OF THE DEAD“ (2006)

Während die österreichische Band Summoning auf ihren ersten Demo-Tapes sowie am Debütalbum *Lugburz* (1995) noch klassischen, an der norwegischen Second Wave orientierten Black Metal spielten, so erweitert das Duo um Silenius und Protector den eigenen Sound ab dem zweiten Album *Minas Morgul* (1995) um Elemente aus Dark Wave, Neoclassical und Dungeon Synth – ein Stil, der innerhalb der Fankultur teils dem Atmospheric, teils dem Epic Black Metal zugerechnet wird und in dessen Entwicklung Summoning eine Pionierrolle mit internationaler Tragweite einnehmen.²¹⁶ Auf dem Album *Oath Bound* (2006), auf dem sich mit dem rund zwölfminütigen Schlusstrack „Land of the Dead“ zugleich der längste Song der Band befindet, sind die Black-Metal-Wurzeln des Wiener Duos insbesondere in den krächzenden Vocals vernehmbar; die stark verzerrten E-Gitarren spielen zumeist melodisch ausgeschmückte, den dichten Synthesizer-Klangraum unterstützende Arpeggios und erinnern nur selten an Metal-Gitarrenriffs. Abseits von Gitarre, Bass und Gesang sind alle Instrumente programmiert bzw. mittels Synthesizer eingespielt, auch etwa die trommellastigen, teils martialisch anmutenden Drumsuren. In einem Interview, das wenige Monate nach der Veröffentlichung von *Oath Bound* durch das österreichische Online-Metalzine *Stormbringer* geführt wurde, gibt Protector einen Einblick in die Werkstatt, in der die Songs von Summoning entstehen:

Jeder Song beginnt damit, dass Silenius die Grundversion eines neuen Songs zuhause auf seinem Keyboard komponiert und dann zu mir kommt um das Midi aufzunehmen. Danach spiele ich weitere zusätzliche Melodien (wie z.B. die Hörner) ein um den Songs die

²¹⁶ Die breite Summoning-Rezeption zeigt sich etwa mit Blick auf die Compilation *In Mordor Where the Shadows Are – A Hommage to Summoning* (2016, Wolfspell), zu der über 20 Bands Coverversionen von Summoning beisteuerten. Einer Aufstellung durch Sebastian Parzer vom SR-Archiv österreichischer Popmusik zufolge, waren Summoning im Dezember 2016 mit über 86.000 Likes unter den 30 beliebtesten österreichischen Popmusikkünstler*innen und Bands auf Facebook (Platz 28), vgl. Parzer 2016.

nötige Polyphonie zu geben und sie orchestermässig wachen zu lassen. Dann kommen die Drums dazu. Wenn das alles fertig ist geht der nächste Song los. Erst wenn alle Keyboardversionen der Songs fertig sind beginne ich, mir Gitarrenriffs für die Songs zu überlegen. Wenn dann alle Songs als fertige Instrumentalversionen mit Gitarren existieren hören wir uns die Songs erstmal für eine Weile an um die Stimmungen richtig aufsaugen zu können, sodass dann Silenius sich die besten Tolkien Texte heraussuchen kann, die wir dann für die einzelnen Songs aufteilen, rhythmisch anpassen und dann einsingen. Wir haben nie ein Geheimnis daraus gemacht, dass wir selber keine Texte schreiben, da wir uns als Komponisten und nicht als Poeten sehen und fühlen.²¹⁷

Protectors beschreibt den Kompositionsprozess als ein schrittweises ‚Wachsen-Lassen‘ der Songs, indem einer Rohversion immer mehr klangliche Schichten hinzugefügt werden. Ausgangspunkt bilden dabei weder Gitarren- noch Bassriffs, sondern ein von Silenius am Keyboard eingespieltes Grundgerüst, zu dem Protector erst nachträglich Gitarrenriffs komponiert. In Tabelle 14 wurde versucht, diese Idee der schichtweisen Komposition in die Darstellung der Form zu integrieren. Im Unterschied zu Tabelle 13 dienen die farblichen Hervorhebungen hier zur Verdeutlichung von melodisch-thematischen bzw. harmonischen Zusammenhängen.

Tabelle 14: *Summoning – „Land of the Dead“ (2006), formale Darstellung.*

Abschnitt	Form	Zeit	Vocals	Chor	Synth.	Flt.	Git.	Drums		
A	I	00:00			2a					
	In	00:30			a		a	a		
		00:45			a	a	a	a		
	V	01:00	„Where forests“		2a		2a	2a		
	In	01:30			a	a	a	a		
	pC	01:45			2b			2a		
	C ¹	02:15			2c		2b	2b	4a	
	poC	03:15			2c	2b	2b	4a		
A ¹	I	04:15					2a			
	In	04:45			a		a	a		
	V	05:00			„As faint“		2a	2a	2a	
	In	05:30			2a	2a	2a	2a		
	pC	06:00			2b			2a		
	C ¹	06:30			2c		2b	4a		
A ²	I (C ²)	07:30		„Upon“						
		08:00		„Upon“				2a		
	C ¹	08:30	2x „No moon“				2c		2b	4a
	poC (C ²)	09:30		2x „Upon“			2c		2b	2a
	O (C ²)	10:30					c			
		11:00					4x „Upon“		4b	

²¹⁷ Protector, zit. n. daniel 2006.

Die Instrumentalstimmen sind in „Land of the Dead“ aus sich wiederholenden, 8- bis 16-taktigen Patterns zusammengesetzt, die melodisch, harmonisch und rhythmisch aufeinander abgestimmt sind. Das Tempo hält sich über den gesamten Song hinweg konstant bei 64 bpm; auch der 4/4-Takt wird durchgehend beibehalten. Zu Beginn des Songs ist ein Synthesizer-Pattern aus mehreren klanglichen Schichten (E-Piano, Choir, Bass-Pad, etc.) zu hören, das nach zwei Durchläufen um verzerrte Gitarren-Arpeggios sowie die einprogrammierten Drums erweitert wird. Daraufhin übernimmt eine Flöte die Hauptmelodie und wird anschließend von Protector's Stimme abgelöst, die den ersten Verse darbietet und erneut in die bekannte Flötenmelodie überleitet. Diese erste, gelb unterlegte Gruppe bewegt sich dabei innerhalb der Akkordfolge c-As-Es-g (bzw. G). Bei 1:45 wechselt schließlich das Pattern der Synthesizer-Stimmen und bis auf das gleichbleibende Drum-Pattern verstummen die übrigen Instrumente. Durch die klare melodisch-harmonische Abgrenzung zur vorhergehenden Verse- bzw. zur nachherigen Chorus-Gruppe, lässt sich dieses zweite Synthesizer-Pattern (b) innerhalb der Form als instrumentaler Prechorus interpretieren. Mit dem Chorus („No moon is there, no voice, no sound“) wechselt die E-Gitarre auf langgezogene, mittels schnellem Tremolo-Picking gespielte Einzelnoten (c); ein angefügter Postchorus über eine neue, zweimal wiederholte Flötenmelodie (b) beschließt schließlich diesen ersten Abschnitt (A). Mit Abschnitt A¹ wiederholt sich diese Struktur in leicht modifizierter Weise: Die Einleitung wird nun von der E-Gitarre gespielt; zudem erklingt die Flötenmelodie nun nach dem Verse (und nicht zusätzlich davor). Besonders sticht jedoch heraus, dass auf den Chorus in Abschnitt A¹ nicht der Postchorus folgt, sondern ein neuerlicher Breakdown, der in einen A-Cappella-Männerchor mündet. Die unisono vorgetragene Gesangsmelodie ist dabei einerseits nahezu identisch mit der aus dem Postchorus bekannten Flötenmelodie (b) und andererseits ist der Songtext mit Blick auf dessen letzte Zeile als Refrain identifizierbar (Abb. 12).



Abbildung 12: *Summoning* – „Land of the Dead“ (2006), Männerchor, Transkription.

Mit der zweiten Wiederholung wird der Chor um die wiedereinsetzenden Drums ergänzt, woraufhin ein letztes Mal der aus den vorhergehenden Abschnitten bekannte Chorus folgt. Der darauffolgende Postchorus weicht von jenem aus Abschnitt A hinsichtlich der Hauptmelodie ab, die nun im Männerchor anstatt in der Flötenstimme liegt. Nach einem neuerlichen Breakdown ertönt erst das Chorus-Pattern des Keyboards sowie anschließend Männerchor und Flöte, die nun einstimmig die Melodie aus dem Postchorus wiederholen, während der Song allmählich mittels Fade-Out ausgeblendet wird.

Über die ersten siebeneinhalb Minuten folgt „Land of the Dead“ einer durchaus konventionellen Verse/Prechorus/Chorus(/Postchorus)-Struktur; die weitgehend um die Stufenfolge i–IV–III–v/V kreisende Harmonik trägt zum Eindruck einer an Pop- und Rockkonventionen orientierten Songform bei. Die außerordentliche Länge der ersten beiden Abschnitte ergibt sich dabei über das langsame Grundtempo sowie die mehrmalige Wiederholung rein instrumentaler Patterns. Einen formalen Einschnitt bildet das Einsetzen des Männerchors, der die Hauptmelodie des Postchorus‘ mit dem Refrain der zugrunde gelegten Lyrics von J.R.R. Tolkien verbindet. Abschnitt A² wird dadurch formal uneindeutig: Der auf den von Protector gesungene Chorus („No moon“) folgende Postchorus („Upon“) ließe sich gleichfalls als zweiter Chorus hören, der sowohl durch die klangliche Breite als auch durch die gesungene Refrainzeile den vorhergehenden an Intensität zu überragen scheint. Durch die Intensivierung jenes musikalischen Materials, das aus den Chorus/Prechorus-Gruppen der vorhergehenden Abschnitte übernommen wird, erreicht „Land of the Dead“ mit A² den Höhepunkt an Spannung sowie mit dem Postchorus respektive zweiten Chorus bei 9:30 zugleich die Klimax des Stücks.

Mit Summonings „Land of the Dead“ wurden die Formanalysen überlanger Songs aus den Bereichen Heavy Metal, Doom Metal, Viking/Pagan Metal und Black Metal abgeschlossen. Eine Zusammenfassung und Einordnung der Ergebnisse aus Kapitel 2 wird, unter zusätzlicher Berücksichtigung der Erkenntnisse zur in Kapitel 3 folgenden Fallstudie von Bell Witchs *Mirror Reaper*, im Schlussresümee dieser Arbeit vorgenommen.

3 FALLSTUDIE: BELL WITCH – *MIRROR REAPER* (2017)

Im Zuge der bisherigen Analysen überlanger Metalsongs wurden nicht nur unterschiedliche formale Strategien beobachtet, sondern auch eine durchaus breite Streuung der jeweiligen Songdauern: Entsprechend wurden Stücke mit rund zehnminütiger Dauer ebenso mit dem Begriff der Überlänge beschrieben wie auch Songs, die mit einer halb- oder gar einstündigen Dauer mitunter ein ganzes Album ausfüllen. In beiden Fällen wird der mit der 7-Inch-Schallplatte verbundene ‚Standard‘ von drei bis fünf Minuten deutlich überschritten; gleichzeitig wirft die augenscheinliche quantitative Differenz zwischen einem zehn- und einem sechzigminütigen Stück auch die Frage nach potentiellen qualitativen Unterschieden hinsichtlich der jeweiligen Songformen auf. Im abschließenden Kapitel der vorliegenden Arbeit wird mit Bell Witches *Mirror Reaper* (2017) ein Song für eine Fallstudie herangezogen, der mit einer Dauer von etwa 83 Minuten auch die bisher analysierten überlangen Metalsongs deutlich hinsichtlich seiner Laufzeit überragt.

Eine genaue Bestimmung der längsten bisher produzierten Metalsongs lässt sich angesichts der schieren Fülle an täglich veröffentlichter Musik kaum vornehmen. Einen ungefähren Anhaltspunkt bildet eine von drei User*innen auf der Onlineplattform *Rate Your Music* erstellte Liste mit dem Titel „The Longest Metal Songs“, die 78 Songs mit einer Spielzeit von über 15 Minuten anführt.²¹⁸ An der Spitze dieser Liste befindet sich *The Hunt* von Fauna (2007, Ambient Black Metal) mit einer Dauer von knapp 80 Minuten; nur knapp dahinter befinden sich Bongripper mit *The Great Barrier Reefer* (2006, Stoner/Sludge/Doom Metal, 79:23) sowie Vonn mit *Victim One: Agony* (2006, Drone/Doom Metal, 76:04). Würde man diese Zusammenstellung – oder auch eine ähnliche Liste auf der Plattform *Ultimate Guitar*²¹⁹ – um Bell Witches *Mirror Reaper* erweitern, so würde der Song den ersten Platz belegen und wäre entsprechend der bis dato längste veröffentlichte Metalsong.

Die Liste auf *Rate Your Music* zeigt zudem gewissen Tendenzen hinsichtlich jener Metalgenres, denen die längsten Songs zugeordnet werden können: Am stärksten vertreten sind hier Drone Metal, Stoner/Sludge/Doom Metal und Atmospheric/Ambient Black Metal, aber auch Songs aus dem Progressive Metal und Pagan Metal. Mehrere

²¹⁸ Vgl. pyrochaos724 (o.J.).

²¹⁹ Vgl. Maria_Pro 2017.

Listenplätze werden zudem von Songs der Bands Skepticism, Monolithe, Asunder und Esoteric belegt, die demselben Genre zugeordnet werden können, wie auch Bell Witch: dem Funeral Doom Metal.

3.1 FUNERAL DOOM METAL: EINE ANNÄHERUNG

Die Entstehung des Funeral Doom Metal wird zumeist Anfang/Mitte der 1990er Jahre angesetzt, wobei insbesondere die beiden finnischen Bands Thergothon und Skepticism als stilprägend gelten: Auf den jeweiligen Bandseiten der *Encyclopaedia Metallum* werden beide als Pioniere des Genres bezeichnet – eine Ansicht, die etwa sowohl von Dan Lawrence in einem für *Bandcamp Daily* verfassten Artikel zu Funeral Doom Metal²²⁰, als auch von Kostas Panagiotou, dem Sänger und Keyboarder der belgischen Band Pantheist, in einem Interview mit Metal Hammer geteilt wird.²²¹ Ab 1993 erscheinen auch außerhalb Finnlands genreprägende Veröffentlichungen von Bands wie Esoteric (England), Disembowelment (Australien) und Evoken (USA).²²² Jonathan Pipers Dissertation enthält ein kurzes Kapitel zu Funeral Doom Metal, das die vermutlich erste musikwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dieser Musikrichtung darstellt. Dort präsentiert Piper auch eine grobe Charakterisierung des Genres:

Funeral doom, unlike death/doom, does not represent a conscious attempt at blending what are normally considered to be distinct metal subgenres. Instead, funeral doom is an amalgamation of some of doom's styles, borrowing heavily from death/doom and drone doom. From the former, guitars are generally heavily distorted, sectional logic is deemphasized, and vocals are usually delivered in a forceful style like shouting or screaming; from the latter, tempi are dramatically slow (dirge-like, as per the style's name) and textures are often drawn out to the point of being ambient or atmospheric.²²³

Funeral Doom Metal bildet nach Piper demnach ein Amalgam, das klangliche Elemente des Death Doom – etwa Scream-/Shout-/Growl-Gesang – mit dem langsamen Tempo und der ins Atmosphärische tendierenden Grundstimmung des Drone Doom verbindet. Hörerwartungen werden mitunter durch den Einsatz Metal-untypischer Instrumente (Keyboard, Streich- und Blastinstrumente) oder Gesangsstile (flüsternd, ‚clean‘)

²²⁰ Vgl. Lawrence 2018.

²²¹ „Metal Hammer: Welche Bands würdest du denn heutzutage als wichtig erachten? [...] Kostas: Die gleichen wie immer: Thergothon und Skepticism.“ (Hector 2011) Die Pionierrolle von Thergothon wird auch von Jonathan Piper hervorgehoben, vgl. Piper 2013, S. 80.

²²² Vgl. Lawrence 2018.

²²³ Piper 2013, S. 79f.

unterlaufen.²²⁴ Charakteristisch für den Funeral Doom Metal sind nach Piper zudem auch die außerordentlichen durchschnittlichen Längen der Songs, die oft zwischen acht und 15 Minuten dauern.²²⁵ In diesem zeitlichen Rahmen (ungefähr zwischen sieben und zwölf Minuten) bewegen sich etwa die Songs auf Skepticisms erstem Studioalbum *Stormcrowfleet* (1995); auf Esoterics Debütalbum *Epistemological Despondency* (1994) überragen die Songs „Bereft“ und „Awaiting My Death“ gar die 20-Minuten-Marke. Überlänge erscheint im Funeral Doom Metal somit mehr als Regel denn als Ausnahme. Im Folgenden soll kurz auf die Formen zweier Songs mit über zehnminütiger Dauer eingegangen werden, um die darauffolgende Analyse von Bell Witchs *Mirror Reaper* genauer in die Genrekonventionen des Funeral Doom Metal einbetten zu können. Tabelle 15 zeigt den Formverlauf von Skepticisms „The March and the Stream“²²⁶ von der EP *Ethere* (1997):

Tabelle 15: Skepticism: „The March and the Stream“ (1997), formale Darstellung.

Abschnitt	Form	Zeit	Riff/Pattern	Tempo
I	I	00:00	-	37-41
A	In	00:18	2a	
	V ¹	01:09	2a	
	In	02:02	a	
	V ²	02:28	4a ¹	
A ¹	In	04:03	2aa ² 2a	
	V ²	06:04	4a ³	
B	In	07:37	3bb ¹	84
	V ³	08:27	4b ²	59-62
		09:30	4b ³	
	In	10:45	6b ⁴ Br	rit. (37)
O	O	11:42	-	37

Bereits auf den ersten Blick zeigt sich, wie konzis das eingesetzte thematische Material ist: Die Hauptteile sind jeweils über ein einziges Riff bzw. Pattern aufgebaut, das in verschiedenen Formteilen melodisch-harmonisch leicht variiert wird. Im Intro erklingen Glockenschläge über die Tonfolge *as-f*, die nach 18 Sekunden um ein Keyboard-Bass-

²²⁴ Vgl. ebd., S. 80.

²²⁵ Vgl. ebd.

²²⁶ Skepticism 1997. Zwei alternative Aufnahmen von „The March and the Stream“ wurden auf *The Lead and the Aether* (1998) sowie als Bonustrack auf *Ordeal* (2015) veröffentlicht. Allgemein betrachtet ist der Formverlauf auf allen drei Versionen derselbe; Unterschiede finden sich insbesondere hinsichtlich der Instrumentierung, der melodischer Ausgestaltung der Gitarrenriffs sowie des Grundtempos (und entsprechend auch der jeweiligen Songlängen).

Pattern (*es-h, d-b*) und einen dezenten Schlagzeugbeat (tiefe Toms und Hihat) erweitert werden. Mit den Verses (V^2) stoßen verzerrte Gitarren und Bass hinzu und das tonale Zentrum verlagert sich auf die Subdominante *as-Moll*. Die lange Dauer der Abschnitte A und A¹ ergibt sich aus dem außerordentlich langsamen Grundtempo von ca. 37 bis 41 bpm, wodurch eine Wiederholung des viertaktigen Patterns a (je nach Tempo) rund 26 Sekunden dauert. Mit Beginn von Abschnitt B wird erstmals ein genuin neues Gitarrenriff über *es-* und *b-Moll* (wobei die Oberstimme zwischen Mollterz und großer Sekunde pendelt) eingeführt; gleichzeitig wird das Tempo bruchartig schneller (84 bpm). In Verse 3 wird der Ensembleklang um Keyboard-Strings erweitert und die Tempoverschärfung wieder ein Stück weit zurückgenommen. Der abschließende Instrumentalteil führt schrittweise in das Ausgangstempo zurück; zudem setzen die aus dem ersten Abschnitt bekannten Glockenschläge erneut ein.

Setzt man „The March and the Stream“ mit dem bisher analysierten Korpus in Verbindung, so fallen deutliche Parallelen zu Black Sabbaths „Black Sabbath“ auf: Glockenläuten eröffnet einen Abschnitt (A), der um einen einzigen, teils leicht variierten Riff (bzw. ein Keyboard-Pattern) herum gebaut ist; dieser Abschnitt wird verkürzt wiederholt und von einem kontrastierenden, deutlich schnelleren Abschnitt (B) gefolgt. Während Black Sabbath auch metrische Wechsel sowie die Kontrastierung von Tritonus und äolischem Modus einsetzen, variieren Skepticism die Formabschnitte vermehrt über die Instrumentierung, wobei die typische Rockbesetzung aus Gitarre, Bass und Schlagzeug in den ersten siebeneinhalb Minuten in den Hintergrund tritt und lediglich zur Hervorhebung der Verses (V^2) eingesetzt wird. Und deutlich radikaler als im Fall von Black Sabbath oder auch Candlemass, bewirkt das extrem langsame Grundtempo eine Expansion der empirischen sowie im Gegenzug eine Kontraktion der wahrgenommenen Zeit. In dieser Hinsicht lassen sich in „The March and the Stream“ sämtliche Charakteristika entdecken, die Piper hinsichtlich des Funeral Doom Metal anführt (langsameres Tempo, „untypische“ Instrumentierung, tiefer Grownl-Gesang). Piper demonstriert seine Ausführungen zu Funeral Doom Metal ebenfalls anhand einer musikalischen Analyse, nämlich von Evokens dreizehneinhalbminütigem „The Mournful Refusal“²²⁷ (*Antithesis of Light*, 2005).

²²⁷ Evoken 2005.

Tabelle 16: Evoken: „The Mournful Refusal“ (2005), formale Darstellung nach Piper 2017, S. 81–89.²²⁸

Abschnitt	Form	Zeit	Riff	Tempo
A	In (I)	00:00	2a	56
	V ¹	00:35	4a ¹	80
B	In	01:23	4(bb ¹)	
	V ²	02:10	4(bb ¹) ¹	
C	In	02:54	3c	46
	V ³	03:25	4c	
		04:05	2d	
	S	04:28	4d	
B ¹	In	05:17	4(bb ¹) ¹	89
D	In	05:59	2e	60
	V ⁴	06:29	4e	
A ¹	In	07:25	2a	56
	S	07:59	2a ²	80
E	In	08:24	2f	64
	V ⁵	08:55	f ¹ 5f	
	In	10:24	2g	
	V ⁶	10:53	4gg ¹ Br	
O	O	12:05	-	54

Klanglich bedienen sich Evoken und Skepticism durchaus ähnlicher Elemente; mit Blick auf die musikalische Form unterschieden „The March and the Stream“ und „The Mournful Refusal“ einander jedoch deutlich: Wenngleich das Riffmaterial auch im Fall von Evoken äußerst ökonomisch eingesetzt ist, so werden in den ersten gut fünf Minuten drei unterschiedliche, hinsichtlich zugrunde gelegter Riffs, Instrumentierung und Tempi stark abgegrenzte Abschnitte gereiht. Dem vierten (D) und fünften (E) Abschnitt geht dabei jeweils eine variierte Wiederholung eines bereits gehörten Abschnitts (A¹, B¹) voran. So wird der Song knapp nach der Hälfte durch eine Art ‚wiederholten Beginn‘ formal geschlossen, worauf jedoch ein neuartiger, um die Riffs f und g gebauter Abschnitt E folgt, womit nach Piper ein formaler Spannungsabbau einhergeht, der in das abschließende Klavier-Outro überleitet – „the music here begins to lose momentum.“²²⁹ Mit der auf Reihungen und eingeschobenen, wiederholten Abschnitten basierenden Form gehen Evoken in „The Mournful Refusal“ entsprechend einen anderen Weg, als Skepticism mit der Konfrontation zweier kontrastierender Abschnitte in „The March and the Stream“. Diese kurze formanalytische Gegenüberstellung zeigt dabei

²²⁸ Vom Verfasser ergänzt wurden die Benennungen der Formteile, die jeweiligen Riffstrukturen sowie die Tempoangaben zu A¹ und B¹.

²²⁹ Piper 2013, S. 88.

auf, dass das schwankende, langsame Grundtempo zwar maßgeblich auf die charakteristisch langen Songdauern im Funeral Doom Metal rückwirkt, sich daraus aber kein verbindliches Formmodell ergibt und unterschiedliche Songs innerhalb des Genres letztlich auch unterschiedliche formale Strategien zur Ausgestaltung ihrer überlangen Dauer aufweisen.

3.2 HÖRERFAHRUNGEN ZU *MIRROR REAPER*

Anhand jener acht Rezensionen, die zum Zeitpunkt der Abfassung der vorliegenden Arbeit auf der Online-Datenbank *Encyclopaedia Metallum – The Metal Archives* einsehbar sind,²³⁰ sollen verschiedene Beobachtungen, Interpretationen und Wertungen zusammengetragen werden, die in den Rezensionen zum Ausdruck kommen. Dieser Vorgehensweise soll einerseits verdeutlichen, dass sich auch in nicht-akademischen Rezensionen und Hörberichten musikanalytisches Wissen materialisieren kann. Andererseits ergibt sich hieraus der methodische Vorteil, dass die anschließende formale Analyse nicht allein an die Hörerfahrung des Analysierenden gekoppelt ist und somit Eindrücke anderer Hörer*innen miteinbezogen und im Zuge der Formanalyse konkretisiert werden können.²³¹

3.2.1 RAHMUNGEN

Mit einer Durchschnittsbewertung von 86% wird das Album unter den acht Rezension*innen überwiegend positiv aufgenommen; darunter finden sich sechs Bewertungen zwischen 90 und 100% sowie zwei deutlich niedrigere Bewertungen mit 70% (Xyrth) bzw. 49% (caspian). Positiv hervorgehoben werden in jenen Rezensionen, die *Mirror Reaper* mit einer verhältnismäßig niedrigen Punktezahl versehen, insbesondere der Sound bzw. die Produktion des Albums.²³² Wohlwollende Äußerungen finden sich auch hinsichtlich des Album-Artworks, das vom polnischen Künstler Mariusz Lewandowski für *Mirror Reaper* gemalt wurde.

²³⁰ Vgl. o.A.: „Bell Witch – Mirror Reaper – Reviews“, in: *Encyclopaedia Metallum – The Metal Archives* (o.J.). Nach dieser Quelle werden alle folgenden Rezensionen der User*innen Talonraker422, jlopez47, MirrorReaper, Drawn_In_Black, Xyrth, caspian, PorcupineOfDoom und Twin_guitar_attack zitiert.

²³¹ Vgl. hierzu Steinbrecher 2016, S. 136f.

²³² „The production values are excellent, highlighting the quality of the instruments.“ (Xyrth) „There's got to be credit where credit's due – the production is great [...]“ (caspian)

Mehrfach findet auch die untypische Bandzusammensetzung Bell Witches Erwähnung: Die Band performt als Duo, das sich aus Dylan Desmond (Bass, Gesang) und Jesse Shreibman (Drums, Orgel, Gesang) zusammensetzt. Mittels Hammer-On-/Pull-Off-Technik spielt Desmond auf seiner sechssaitigen Bassgitarre mit der rechten Hand melodische Züge, die er mit der linken Hand um liegende Basstöne im tiefen Register ergänzt; so erfüllt er streckenweise auf einem einzigen Instrument die Rollen der Lead-, Rhythmus- und Bassgitarre gleichermaßen. Desmonds Basstechnik sowie dessen Zusammenspiel mit der Orgel- und Schlagzeugperformance von Shreibman findet in mehreren Rezensionen wertschätzende Erwähnung.²³³

Neben den Stimmen von Desmond und Shreibman sind in *Mirror Reaper* Gesangsspuren zweier weiterer Vokalist*innen zu hören. Ausschlaggebend für mehrere Deutungsversuche des Songs in den Rezensionen sind insbesondere die Vocals von Adrian Guerra, der als Vorgänger von Shreibman zwischen 2010 und 2015 als Schlagzeuger und Sänger von Bell Witch aktiv war und am 17. Mai 2016 verstarb. *Mirror Reaper* wird entsprechend von mehreren User*innen als Tribut bzw. Denkmal für Guerra interpretiert.²³⁴ Die Erinnerung an den ehemaligen Schlagzeuger und Sänger von Bell Witch bildet in den Rezensionen somit ein wiederkehrendes Motiv, um *Mirror Reaper* mit einem Bedeutungsgehalt zu versehen, der zudem in klanglichen Elementen (der melancholisch-düsteren Atmosphäre der Musik sowie dem Einsatz von Gesangsspuren, die mit Adrian Guerra vor dessen Ausstieg aus der Band aufgenommen wurden) seine Entsprechung finde.

²³³ „Dylan Desmond’s use of a bass to substitute regular low-tuned guitars is certainly eyebrow rising and worthy of praise.“ (Xerth) „Desmond does a fabulous job on his bass and the drums and organ compliment everything very nicely.“ (Drawn_In_Black) „One organ, more often than not playing singular, droning notes reminiscent of a funeral dirge, and a bass guitar is all the band needs. The bass usage is astounding – by letting the low notes ring out until they fade the bassist creates a soundscape that feels incredibly full yet empty at the same time.“ (Talonraker422)

²³⁴ „It comes from a place of genuine sorrow and pain, with the former drummer Adrian Guerra’s death serving as the main inspiration. *Mirror Reaper* is a memorial to him, complete with an ambient section halfway through featuring unused vocal tracks from his time in Bell Witch. It’s probably the most poignant and reflective moment on the song, and for *Mirror Reaper* that speaks volumes.“ (Talonraker422) Xyrth sieht in dem Song ein „monolithic, solemn and tortuous tribute to their fallen comrade and founding member, Adrian Guerra“, Twin_guitar_attack ein „emotional tribute to their deceased comrade in Adrian Guerra“. Einen persönlichen Bezug zur schweren Krankheit des eigenen Vaters stellt jlopez47 her: „I was immediately bombarded with the vivid memory of my father’s last breaths on his death bed as soon as the full mix kicked in after the clean-bass intro. [...] The finality expressed by the contents of the first 17 minutes placed me back in that hospital room that I had successfully hid my mind from for the last several years. It demanded of me that I contemplate what might have gone through my father’s feverish mind as his existence was drawing to a close.“

3.2.2 DAUER UND MEDIUM

Während im Hinblick auf instrumentale Performance, Produktion und den semantischen Gehalt von *Mirror Reaper* weitgehend Konsens unter den Rezensent*innen auszumachen ist, so sind die Meinungen zur über 83-minütigen Dauer des Stücks deutlich gespaltener. Für PorcupineOfDoom ist der Song eine abwechslungsreiche Hörerfahrung, was angesichts der herausragenden Länge des Stücks als außergewöhnliche Leistung angesehen werden könne: „It's no mean feat for a band to retain the listener's attention for so long, yet Bell Witch manage not only to keep my interest but to keep me guessing what will come next.“²³⁵ Ähnlich sieht es User*in MirrorReaper, wenn gleich das Hörerlebnis mit einigen Schwierigkeiten verbunden sei:

Bell Witch have succeeded on all accounts if you ask me, although after some 30 listening sessions I have NOT been able to listen to the full track in one go ONCE without interruption (phone calls, car toll booths, screaming kids storming into my man cave, and what-not).²³⁶

Hier zeigt sich die gewissermaßen nicht-ästhetische Herausforderung beim Hören überlanger Songs: Die Zwänge des Alltags unterbrechen die ästhetische Erfahrung und führen mitunter zum stückweisen, mehrfach pausierten Hören eines als Einheit konzipierten Musikstücks. Für Xyrth sind diese Schwierigkeiten wiederum nicht ausschließlich auf äußere Umstände rückführbar, sondern – bei gleichzeitiger Wertschätzung mehrerer Stellen des Songs – auch durch die musikalische Faktur von *Mirror Reaper* bedingt:

It all comes down to the one obvious BIG flaw: the length. This monolithic, solemn and tortuous tribute to their fallen comrade and founding member, Adrian Guerra, just fails to live to its promise due to the enormous amount of time one has to invest in it, totally connected, and the few elements used to ‚grab‘ the listener. For the most part, it is truly a heartfelt, melancholic and cathartic experience, but it is almost impossible to sit through the whole thing without the mind wandering off at several points. Repeated listens won't help to change that. The riffs start to sound too repetitive, the drumming patterns become dull, the varied array of vocals no longer seem to impact.²³⁷

Die außerordentlich lange Dauer des Stücks wird entsprechend in mehreren Rezensionen thematisiert, wenngleich auch aufgrund unterschiedlicher Hörerfahrungen je unterschiedlich bewertet. Mit der Dauer eng in Zusammenhang wird auch die Frage nach

²³⁵ o.A.: „Bell Witch – Mirror Reaper – Reviews“, in: *Encyclopaedia Metallum – The Metal Archives* (o.J.).

²³⁶ Ebd.

²³⁷ Ebd.

dem adäquaten Distributionsmedium für *Mirror Reaper* in den Rezensionen diskutiert. User*in MirrorReaper betont dabei die Vorzüge der digitalen Version, mittels derer die Einheitlichkeit des Stücks medial gewahrt wird: „In my opinion (as an 43-year-old who's addicted to physical copies of albums), this is actually the ONLY case where it's preferable to listen to the digital version, since it doesn't split the track.“²³⁸ Neben der digitalen Version wurde *Mirror Reaper* vom kanadischen Label Profound Lore Records auch als Doppel-CD und als Doppel-LP veröffentlicht, wobei der Song, um den Anforderungen der Formate zu entsprechen, in der CD-Version in zwei („As Above“, „So Below“) bzw. für die Vinyl-Ausgabe in vier Teile („As“, „Above“, „So“, „Below“) unterteilt wurde. Diese Stückelung des Songs, die für User*in MirrorReaper ein Argument zugunsten der digitalen Version darstellt, hebt PorcupineOfDoom wiederum als nützliche Unterteilung für das Formhören hervor:

If we think of the song as two halves as the 2CD version does then it's a little easier to spot when and where the biggest changes come into effect. The first half, ‚As Above‘, does most of the heavy lifting, the vocals consisting of twisted screams and guttural growls and the bass almost entirely playing those distorted, droning riffs. ‚So Below‘ begins around the forty-eight minute mark and it is a much mellower affair, and at times consists of only a few clean chords from the bass, the slow pace leaving plenty of silence in the music.²³⁹

Die Schilderung von PorcupineOfDoom führt gewissermaßen von einer Beobachtung zum Distributionsmedium direkt in Richtung des Hörens und Beschreibens der musikalischen Form. In der folgenden Analyse der Form von Bell Witchs *Mirror Reaper* wird, über die in Kapitel 2 erprobte Vorgehensweise hinausgehend, stellenweise auf Beobachtungen verwiesen, die von den Rezensent*innen zum Formverlauf sowie zu etwaigen ‚Höhepunkten‘ innerhalb des Stücks angemerkt werden.

²³⁸ Ebd.

²³⁹ Ebd.

3.3 FORMALE ANALYSE VON *MIRROR REAPER*

Tabelle 17: *Bell Witch – Mirror Reaper (2017), formale Darstellung (reduziert und mehrfach unterteilt).*

A-CD	A-LP	A-1	A-2	Formteile	Zeit	Riffs	bpm	Instr.	Gesang
As Above	As	A	A	I, In	00:00	a, b	37	B	-
			B	In, V ¹	02:38	c	20–23	B, D	JS
			C	In, V ²	09:03	d, a	39–50	B, D, O	DD
			D	In	14:44	e, f	43–46		-
	Above	B	A ¹	I, In	17:11	a, b	37	B	
			E	In, V ³ , V ⁴ , V ⁵	21:15	g, h	34–37	B, O (D)	JS, DD
			F	In, V ⁶ , S	29:57	i, j, k, d	37–44	B, D, O	JS (DD)
			G	In, V ⁷ , V ⁸	35:52	l, m	29–43		JS, AG
	So Below	C	H	I, In	47:58	n, o	42	B	EM
			H ¹	In, V ⁸	50:48			B (D, O)	
			H ²		54:39		43–45	B, O (D)	
			H ³		57:43		45		
			H ⁴		60:05				
			H ⁵		63:07				
			H ⁶	In, O	66:57	n	43	O (B)	
		A ¹	C ¹	In, V ² , C	69:57	p, d, a	40–48	B, D (O)	EM, DD
			D ¹	In, V ⁹	75:18	e, f	46	B, D, O	EM
			B ¹	In, V ¹⁰	78:08	g	41	B, O	

Tabelle 17 zeigt eine reduzierte Darstellung der Form von *Mirror Reaper*; eine erweiterte Tabelle mit genauer Aufschlüsselung der einzelnen Formteile, Riffstrukturen und Tempi wurde aus Gründen der besseren Übersichtlichkeit in den Appendix der vorliegenden Arbeit verlegt (vgl. Tab. 19). In der reduzierten Darstellung werden zusätzliche jene Abschnitte sichtbar gemacht, die sich durch die Unterteilung des Songs auf den Veröffentlichungsmedien CD (A-CD) und Vinyl (A-LP) ergeben. Zudem wurden zwei formale Ebenen unterschieden, wobei sich die Abschnitte einer Ebene (A-1) in mehrere Mikro- bzw. Binnenabschnitte (A-2) unterteilen lassen. Den Abschnitten wurden zudem die vier verschiedenen Gesangsstimmen zugeordnet, die im Verlauf von *Mirror Reaper* zu hören sind: jene der Kernmitglieder Dylan Desmond (DD) und Jesse Shreibman (JS), des ehemaligen Mitglieds von Bell Witch Adrian Guerra (AG) sowie des Gastmusikers Erik Moggridge (EM).

Die hier vorgenommene Unterteilung in fünf Abschnitte deckt sich beinahe exakt mit jener formalen Einteilung, die Rezensent*in *MirrorReaper* vornimmt: „If we were to split up the track into parts [...], there are transition points around the 2 minute mark, 17 min, 27 min, 49 min (which marks the end of CD1), 69 min, and finally 78 min into

the song.“²⁴⁰ Hiermit sind genau jene Punkte benannt, an denen in der vorliegenden Analyse die Abschnitte der Makrostruktur (A-1) vorgenommen wurden; die anderen beiden „transition points“ lassen sich innerhalb der Mikrostruktur (A-2) in etwa den Übergängen von A nach B sowie von E nach F zuordnen. Das Grundtempo bewegt sich in *Mirror Reaper* zwischen ungefähr 20 und 50 bpm – die Tempi sind somit außerordentlich langsam, variieren jedoch innerhalb des Songs deutlich. In der tabellarischen Darstellung wird ebenso nachvollziehbar, inwiefern die Makroform des Songs mit der jeweiligen Einteilung des Stücks in der CD- bzw. Vinyl-Version korrespondiert.

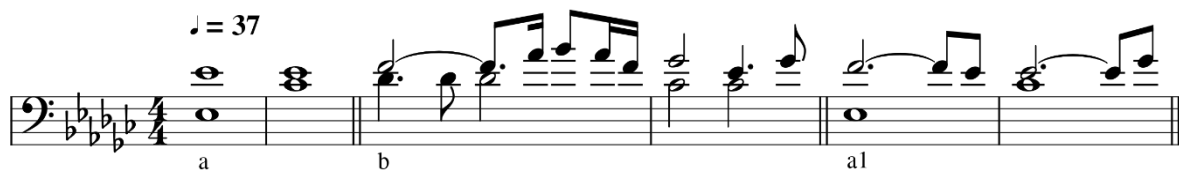


Abbildung 13: Bell Witch – Mirror Reaper (2017), Anfangsriiffs, Transkription.

Den Song eröffnet Dylan Desmond mit einem unverzerrten, mit Reverb belegten Gitarrenriff: Den ersten Takt bildet ein Klang aus *es* mit daruntergelegener Oktave als Bass-ton; letzterer steigt im zweiten Takt eine Sext nach oben in das *ces* (vgl. Abb. 13, a). Dieses schlichte Intro führt effektiv in die Drone-artige, entschleunigte Grundstimmung von *Mirror Reaper* ein und steckt zugleich den harmonischen Raum von *es*-Moll ab, der im weiteren Verlauf des Stücks den tonalen Referenzrahmen bildet. Nach vier Wiederholungen von Riff a setzt Desmond erstmals seine rechte Hand ein, um mittels einer Kombination aus Hammer-On-Technik und Slides auf dem Griffbrett eine melodische, zweite Stimme über die mit der linken Hand angeschlagenen Basstöne *des-ces* zu spielen (vgl. Abb. 13, b) Nach einer minimal abgewandelten Wiederholung (b¹) kehrt die Basslinie zu der aus dem Anfang bekannten Tonabfolge *es-ces* zurück, wobei in der Oberstimme durch Anschlagen eines *f* über dem *es* eine harmonische Spannung entsteht (a¹). Es folgt eine weitere Wiederholung von b (und b¹), woraufhin sich mit Riff c (vgl. Abb. 14), dem Klangfarbenwechsel der Bassgitarre von clean auf verzerrt sowie dem Einsetzen der Drums ein unvermittelter wie auch drastischer Intensitätsanstieg einstellt.

²⁴⁰ o.A.: „Bell Witch – Mirror Reaper – Reviews“, in: *Encyclopaedia Metallum – The Metal Archives* (o.J.).

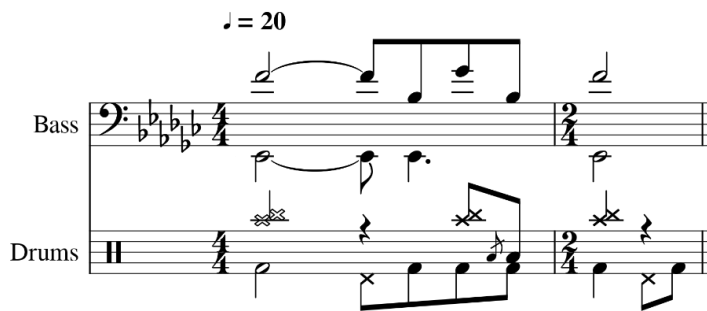


Abbildung 14: Bell Witch – Mirror Reaper (2017), Riff c, 02:38–02:58, Transkription.

Die Schlagzeugbegleitung von Shreibman wird rhythmisch parallel²⁴¹ zum Bassriff geführt und die langen Pausen zwischen den einzelnen Schlägen vom Nachklang (Sustain) der stark verzerrten Bassgitarre ausgefüllt. Das melodische Motiv wird über den Verlauf der nächsten Minuten mehrfach variiert, insbesondere durch Kontrastierung mit je unterschiedlichen Basstönen. Nach rund sechseinhalb Minuten Spielzeit wird das Ensemble um atmosphärische Orgelsounds erweitert, bis Shreibman schließlich mit seinen tiefen, langgezogenen Growls einen ersten Verse ausgestaltet (06:44) und damit Abschnitt B beschließt. Ein darauffolgender Instrumentalteil um Riff c führt in einen zweiten Verse, der nun einerseits von Dylan Desmonds cleanen, zwischen *es* und *des* pendelnden Vocals geprägt ist und andererseits auf das Anfangsriff des Stücks rekurriert (a³). Dieser Wechsel zwischen Instrumental- und Vokalteil wiederholt sich insgesamt dreimal und Abschnitt C endet mit einer letzten Wiederholung des Instrumentalteils um Riff c. Mit dem folgenden Abschnitt werden zwei Instrumentalteile um je neue Riffs herum organisiert (e, f), womit der übergeordnete Abschnitt der Makroform (A) beschlossen wird und die unverzerrte Bassgitarre erneut mit den Anfangsritts einsetzt.

Bell Witch bedienen sich somit der Struktur des wiederholten Beginns,²⁴² mittels dessen nach gut 17 Minuten Laufzeit die Abgeschlossenheit des vorhergehenden Abschnitts A bekräftigt und zugleich ein neuer Abschnitt mit bereits bekanntem musikalischen Material eröffnet wird. Die Struktur von A wird in A¹ um einige Varianten erweitert (a³, a⁴, b¹), wodurch in den folgenden Abschnitt übergeleitet wird, der rund um die Riffs g und h organisiert ist. Die Klangfarbe – unverzerrter, mit Hall belegter Bass

²⁴¹ Vgl. Elflein 2010, S. 116.

²⁴² Vgl. ebd., S. 213f.

ohne Begleitung – bleibt vorerst erhalten, wird schrittweise um Cymbal- und Bassdrum-Akzente erweitert (22:40) und führt schließlich in einen neuen, von Desmond gesungenen und mit Orgelklängen untermalten Verse (24:45, V³). Mit dem Wiedereinstieg von Schlagzeug und verzerrtem Bass wird das Riffmaterial des vorangegangenen Formteils beibehalten und als Grundlage für einen neuen, durch Shreibmans Growls hervorgehobenen Verse herangezogen (26:40, V⁴). Während das Timbre des Gesangs im folgenden fünften Verse weitgehend aufrechterhalten und um vereinzelte höhere Schreie erweitert wird, reduziert Desmond die Bassbegleitung, indem er mit der rechten Hand keine Melodietöne mehr anschlägt (27:58, Riff h) – an dieser Stelle scheint die Zielstrebigkeit des formalen Geschehens für einige Momente in der Schwebelage zu stehen. Die daraus resultierende Spannung löst sich mit dem drauffolgenden Instrumentalteil auf, bei dem die Basslinie wieder um eine zweite, melodische Stimme aus Desmonds rechter Hand ergänzt wird (29:02). Mit Einsetzen von Riff i, das die Melodiefolge *es-b-es-ces-b-as-b* mit teils wechselnden Bassnoten konterkariert, lässt sich ein neuer Abschnitt (F) ansetzen, der instrumental beginnt und bei gleichbleibender Begleitung in einen Verse mündet, der Shreibmans Growls mit stark verhallten Hintergrundgesängen Desmonds unterlegt. Rezensent*in MirrorReaper hört Riff i dabei als eine Modifikation von Riff e, das als eine Art ‚Leitmotiv‘ innerhalb des Songs fungiere:

About 15 minutes into the track, we get the first appearance of the leitmotif - which returns in slightly modified forms around 30 mins mark (where it morphs into something so beautiful between 32 and 35 minutes in, you must be inhuman if it doesn't send shivers down your spine) [...].²⁴³

Wenngleich in der vorliegenden Analyse die beiden Motive nicht als unmittelbar verwandt, sondern als je distinkte Riffs interpretiert werden, so verdeutlicht diese Beobachtung eine gewisse Stringenz in der melodischen Gestaltung der verschiedenen Abschnitte. Noch interessanter erscheinen dabei die lobenden Worte für die ab Minute 32 folgende Passage, deren Zentralriff j rhythmisch nahezu ident mit i ist, jedoch durch die Melodieführung über eine diatonisch absteigende Basslinie und den kraftvollen Ankündigungsschrei Shreibmans einen deutlich höheren Grad an Memorabilität aufzuweisen scheint (vgl. Abb. 15). Zur Klimax erhoben wird diese Passage zusätzlich durch eine als Overdub ergänzte Mittelstimme (32:28) sowie das darauffolgende Solo über das gleichbleibende Basspattern der linken Hand. Dieser zentrale Abschnitt wird um

²⁴³ o.A.: „Bell Witch – Mirror Reaper – Reviews“, in: *Encyclopaedia Metallum – The Metal Archives* (o.J.).

eine neue Riffgruppe (kk¹) erweitert²⁴⁴ und schließlich durch eine Wiederholung des Instrumentalteils um Riff i formal abgeschlossen.

Abbildung 15: Bell Witch – Mirror Reaper (2017), Riffs j und j¹, 32:02–32:28, Transkription.

Mit der nahtlos anschließenden Riffgruppe (l und Varianten) wird das musikalische Geschehen verhältnismäßig desorientierend: Chromatisch absteigende Basszüge (*ges-f-e-es*) verbinden sich mit einer unsteten Rhythmik, die aufgrund des langsamen Grundtempos die Antizipation rhythmischer wie auch harmonischer Ereignisse erschwert (35:52 bis 39:05). Diese Unstetigkeit wird mit den darauffolgenden Formteilen um Riff l aufgehoben; es dominieren wieder einprägsame, melancholische Melodien über äolische Akkordfortschreitungen. Zudem sind hier aus einer durch massiven Einsatz von Reverb erzeugten Ferne die (posthum verwendeten) Gesangsspuren von Adrian Guerra zu hören, denen in den offiziellen Lyrics kein distinkter Textabschnitt, sondern die schlichte Bezeichnung „The Words of the Dead“ zugeordnet wird.²⁴⁵ Die größte Präsenz gewinnt Guerras Gesang kurz nach Minute 42, wodurch sich dieser Formteil als Verse (V⁸) interpretieren lässt. Mit einer mehrfachen, variierten Wiederholung der Riffs l und l¹ – erst instrumental, dann als Verse – wird dieser Abschnitt G formal abgeschlossen und zugleich das Ende des großangelegten Abschnitt B sowie der als „As Above“ betitelten ersten Songhälfte eingeläutet.

Mit Beginn von „So Below“ bzw. Abschnitt C der Makroform macht sich ein formaler Bruch bemerkbar: Zwar ist die Ausgestaltung eines Instrumentalteils durch die unverzerrte wie unbegleitete Bassgitarre (Riff n) ein bereits vertrautes Stilmittel (A, A¹ sowie

²⁴⁴ Ein weiterer, von Drawn_In_Blick geschilderter Höreindruck dieser Passage unterstreicht die Memorabilität von Abschnitt F: „Around the 34 minute mark, your mind has a habit of just slipping into a seraphic bliss.“ (Ebd.)

²⁴⁵ Vgl. Bell Witch 2017.

teilweise E), jedoch erklingt erstmals im Verlauf des Stücks ein Abschnitt in einer neuen Tonart, nämlich in b-Moll. Nachdem die Riffs n und o instrumental vorgestellt worden sind, die zugleich die Grundlage dieses rund 22-minütigen Abschnitts bilden, setzt erstmals die Stimme des Gastsängers Erik Moggridge ein.²⁴⁶ Als eigenständiges Stück betrachtet, bildet C eine Simple-Verse-Form, die außen von einem Intro (H, Bass) sowie einem Outro (H⁶, Orgel und Bass) umrahmt wird und aus fünf Abschnitten (H¹ bis H⁵) besteht, die jeweils Verses (V⁹) mit Instrumentalteilen kombinieren. Eine Dynamisierung erhält diese Struktur durch eine Binnensteigerung, die sich einerseits durch die zunehmende melodisch-dynamische Intensivierung der Instrumentalteile um Riff o, andererseits durch die Ausgestaltung von Moggridges Gesang ergibt: In der zweiten Hälfte des Verses in H² erweitert sich der Ambitus der Gesangsstimme im Vergleich zu H¹. Im Verlauf von H³ ertönt Moggridges Stimme zunehmend aus verschiedenen Positionen des Stereopanoramas, wobei die verschiedenen Vokalspuren einander teilweise überlagern. Diese ‚dialogische‘ Gestaltung der Gesangsstimme wird in H⁴ beibehalten und mit einer höheren Dichte an Versezeilen verknüpft, wodurch sich die Steigerungsbewegung innerhalb dieses Abschnitts C fortsetzt. Mit H⁵ wird diese Dynamik wieder ein Stück weit zurückgenommen; mit Blick auf die Gesamtform des Stücks kommt dem Verse in H⁵ hingegen ein großes Gewicht zu. Moggridges Gesangsmelodie greift an dieser Stelle die Melodie aus dem Bassriff j (vgl. Abb. 15) auf und stellt so einen Rückbezug zum vorhergehend, klanglich an sich stark kontrastierenden Abschnitt F her:



Abbildung 16: Bell Witch – Mirror Reaper (2017), Abschnitt H⁵, Verse 9, 63:55–64:16, Transkription (Gesang und Bass).

²⁴⁶ Die Zusammenarbeit zwischen Bell Witch und Moggridge, der seine Musik überwiegend unter dem Namen Aerial Ruin produziert, führte unter anderem zu dem gemeinsamen Album *Stygian Bough Volume 1* (2020, Profound Lore). Für seine Gesangspassagen auf *Mirror Reaper* schrieb Moggridge die Lyrics und komponierte zudem die Gesangsmelodie, vgl. Bell Witch 2017.

Das anschließende, von sanften Orgel- und Bassklängen geprägte Outro beendet diesen Großabschnitt C und bereitet den unvermittelten Wiedereinstieg von verzerrtem Bass und Schlagzeug vor (69:57) – „the doom kicks back in“²⁴⁷. Riff p deutet – wenn auch noch von einer gewissen harmonischen Ambiguität durchzogen – einerseits die Wiederankunft in der Ausgangstonart es-Moll und andererseits, durch seine hörbare Verwandtschaft zu Riff f, einen erneuten Rückbezug zu bereits Gehörtem an. Tatsächlich folgt eine etwas vereinfachte Wiederholung der Instrumentalgruppe um Riff d, die analog zu Abschnitt C von Verse 2 gefolgt wird. Im Unterschied zu C bleiben jedoch diese um d organisierten Formteile nicht rein instrumental; stattdessen singt Erik Moggridge die Refrainzeilen „Dry the waves / Anchor ice / Mirror reaper / Arrowed eyes“, wodurch sich nach über 73 Minuten Laufzeit erstmals ein Chorus in *Mirror Reaper* identifizieren lässt. Diese Verse/Chorus-Gruppe wiederholt sich ein weiteres Mal und geht nahtlos in eine Wiederholung von Abschnitt D über, die nach einem ähnlichen Prinzip variiert wird, wie im vorhergehenden Abschnitt C¹: Mit Beginn des dritten Durchlaufs der Riffgruppe ff¹ setzt erneut Erik Moggridges Gesang mit jener Melodie ein, die bereits in Riff j sowie dem Verse aus H⁵ zu hören war (vgl. Abb. 17).

♩ = 46

76:57

Voc. (EM)

Bass

Drums

All that laid up-on this hal-lowed yetcrum-b-ling do - main

f fl

Abbildung 17: Bell Witch – Mirror Reaper (2017), Verse 10, 76:57–77:18, Transkription.

Mit dieser Verknüpfung aus Riff f und Moggridges Gesang mit der Melodie aus Riff j endet dieser Rekapitulationsblock in verzerrter Klangfarbe und führt ein letztes Mal in einen cleanen Abschnitt zurück (78:08). Desmond greift am Bass das Riffmaterial aus

²⁴⁷ So wird es in der Rezension von PorcupineOfDoom formuliert, o.A.: „Bell Witch – Mirror Reaper – Reviews“, in: *Encyclopaedia Metallum – The Metal Archives* (o.J.).

Abschnitt E (Riff g) auf, worüber Moggridge zwei neue Strophen (V¹¹) singt. Zu Bass und Gesang stoßen zunehmend Orgelklänge – in dieser Konstellation klingt *Mirror Reaper* mit Ende des zweiten Schlussverses aus.

3.4 ZUM FORM- UND ZEITERLEBNIS IN *MIRROR REAPER*

Innerhalb der gut 83-minütigen Laufzeit verwenden Bell Witch verschiedenste Gestaltungsmittel, um großflächige Abschnitte sowohl in Kontrast, als auch in Zusammenhang zu setzen (vgl. Tab. 18). Der Wechsel zwischen unverzerrter (cleaner) und verzerrter Klangfarbe – sowohl instrumental als auch vokal – spielt eine wesentliche Rolle in der Eingrenzung verschiedener Abschnitte. Mittels eines Tonartenwechsels von es-Moll nach b-Moll wird Abschnitt C vom übrigen Geschehen abgegrenzt; weitere Einteilungen ergeben sich aus je distinktem Riffmaterial, das den jeweiligen Abschnitten und Formteilen zugrunde gelegt wird. Formale Zusammenhänge ergeben sich wiederum aus variierten Wiederholungen einzelner oder mehrerer Formteile: So wird aus dem cleanen Eröffnungsriff nach rund zehn Minuten die Grundlage für Verse 2 in nunmehr verzerrter Klangfarbe. Kurz nach Minute 17 lässt sich auch die in mehreren der in Kapitel 2 analysierten Songs vorgefundene Struktur des wiederholten Beginns identifizieren. Über die Riffs d und e werden an mehreren, über die Laufzeit verstreuten Stellen Instrumentalteile gebildet; die instrumental eingeführten Riffs d, f und g werden zudem an späteren Punkten mit Gesang kombiniert und zu Verses bzw. einem Chorus umgedeutet. Eine Sonderstellung nimmt Riff j ein, das erst im Kontext einer Instrumental-Klimax (32:01) und danach in unterschiedlichen Konstellationen in den Großabschnitten C (63:55) und A¹ (76:57) als Gesangsmelodie wiederkehrt. Die formale Geschlossenheit des gesamten Stücks bekräftigt sich insbesondere in den letzten rund 12 Minuten, wo Formteile aus A und B rekapituliert und um Erik Moggridges Stimme, die wiederum wesentlich zur Charakteristik von C beiträgt, ergänzt werden.

Tabelle 18: *Bell Witch – Mirror Reaper (2017)*, formale Gestaltungselemente.

A-CD	A-1	A-2	Zeit	formale Ereignisse	Tonalität	Klangfarbe
As Above	A	A	00:00	a (Bass), instrumental	es-Moll	clean
		B	-	-		verzerrt
		C	09:03	d (Bass), instrumental		
			10:03	a (Bass), Verse 2		
		D	14:44	e und f (Bass), instrumental		
	B	A ¹	17:11	„wiederholter Beginn“		clean
		E	21:15	g (Bass), instrumental		verzerrt
		F	32:01	j (Bass), instrumental		
			35:01	d (Bass), instrumental		
		G	-	-		
So Below	C	H	-	-	b-Moll	clean
		H ¹				
		H ²				
		H ³				
		H ⁴				
		H ⁵	63:55	j (Gesang), Verse 9		
		H ⁶	-	-		
	A ¹	C ¹	71:28	d (Bass), instrumental	es-Moll	verzerrt
			72:12	a (Bass), Verse 2		
			73:24	d (Bass), Chorus		
		D ¹	75:18	e (Bass), instrumental		
			76:57	j (Gesang) und f (Bass), Verse 10		
	B ¹	E ¹	78:08	g (Bass), instrumental u. Verse 11		clean

Über weite Strecken werden innerhalb der Abschnitte Verse- mit Instrumentalgruppen kontrastiert, wobei letztere insbesondere in der ersten Songhälfte (A und B) durch die eingängige Melodik der Bassgitarre hervorgehoben werden. Einzelne Abschnitte lassen sich zudem auf konventionelle Formmodelle beziehen: So lässt sich etwa C als großangelegte Simple-Verse-Form mit teils instrumental gehaltenen Teilen interpretieren. Als formale Besonderheit von *Mirror Reaper* kann die Verse/Chorus-Struktur in Abschnitt C¹ angesehen werden, da sie einerseits erst gegen Ende des Stücks (73:12) platziert ist und andererseits auf einer Abfolge von Verse und Instrumentalteil beruht, die bereits innerhalb der ersten zehn Minuten des Stücks verwendet wurde. Das kann mitunter bei mehrmaligem Hören von *Mirror Reaper* zu dem Eindruck führen, dass Riff d in Abschnitt C einen instrumentalen Chorus bildet, der erst in seiner variierten, um Moggriges Gesang erweiterten Form gegen Ende des Songs zur vollen Blüte gelangt – eine formale Strategie, die sich in ähnlicher Weise auch in Summonings „Land of the Dead“ (Kap. 2.6.2) gezeigt hat. Der allgemeine Formverlauf und die hohe dichte an formal wie auch dynamisch gestalteten Höhepunkten in den letzten Abschnitten des

Songs weisen außerdem Parallelen zu Moonsorrows „Jäästä Syntynyt / Varjojen Virta“ (Kap. 2.5.2) auf. Mittels dieser Gestaltungsmittel, die im Zuge der formalen Analyse zum Vorschein gekommen sind, erfüllt *Mirror Reaper* in gewissem Sinne auch die Kriterien von *cohesiveness* (Kohärenz), *direction* (Zielgerichtetheit) und *variety* (Abwechslungsreichtum, Kontrast), die für Gilad Cohen zum ästhetischen Gelingen eines großflächigen Rocksongs beitragen.²⁴⁸

Die im Zuge der Analyse zitierte Passage von Rezensent*in MirrorReaper, worin mehrere „transition points“ benannt wurden, hat gezeigt, dass das Identifizieren von formalen Einschnitten nicht nur Teil einer musikalischen Analyse, sondern auch Teil der ästhetischen Erfahrung von Fans sein kann – ein Umstand, der wiederum die Methodik der formalen Analyse innerhalb der populären Musik zu legitimieren vermag. Eine Bemerkung aus der Rezension von PorcupineOfDoom, in der ebenfalls mehrere Eindrücke zur Form von *Mirror Reaper* zu lesen sind, weist dabei auch auf die Grenzen dieser Hörweise hin: „Truth be told there isn't all that much going on from a technical point of view, and the meat of the album doesn't change all that much for vast periods at a time, yet in a way this adds to the haunting, gloomy mood.“²⁴⁹ Hier wird suggeriert, dass die musikalische Form – als Spiel von Wiederholung, Kontrast, Abwechslungsreichtum, Zusammenhang, usw. – in *Mirror Reaper* zugunsten der Stimmung bzw. der Atmosphäre der Musik zurücktritt. In diese Richtung scheint etwa auch die Hörerfahrung von Talonraker422 zu deuten: „There are no real buildups or climaxes to speak of, but the composition is incredibly fluid, travelling between agony and ambient acceptance with ease.“²⁵⁰ Die ‚Fluidität‘ des Songs zwischen verschiedenen Stimmungszuständen verweist auf musikalische Parameter wie Produktion, Orchestration, Melodik, Klangfarbe und vieles weitere, könnte jedoch zugleich auch als ein Effekt der musikalischen Form interpretiert werden. Rezensent*in DrawnInBlack geht noch einen Schritt weiter: „This album is all about the atmosphere. Everything is atmosphere. If you don't get lost listening to this album, you're doing it wrong.“²⁵¹

Der Hinweis auf die Möglichkeit des ‚Sich-Verlierens‘ im Song – ein Zustand, der einen potentiellen Aspekt jeglicher ästhetischer Erfahrung (nicht nur) von Musik bildet –

²⁴⁸ Vgl. Cohen 2015, [6], FN 5.

²⁴⁹ o.A.: „Bell Witch – Mirror Reaper – Reviews“, in: *Encyclopaedia Metallum – The Metal Archives* (o.J.).

²⁵⁰ Ebd.

²⁵¹ Ebd.

kann dabei als Anlass genommen werden, über mögliche Erfahrungen der musikalischen Zeit in *Mirror Reaper* nachzudenken. Wie schon in den zuvor analysierten Songs aus dem Doom Metal bzw. Funeral Doom Metal ist das Tempo in *Mirror Reaper* mit ungefähr 20 und 50 bpm außerordentlich langsam und unterschreitet selbst die Tempi der in Kapitel 3.1 analysierten Funeral-Doom-Songs deutlich – an den langsamsten Stellen des Songs können von einer Viertelnote bis zur nächsten ganze drei Sekunden verstreichen. Jonathan Piper verortet im Doom Metal „a tension between the apparent fastness of the drumming and the slowness of the overall texture that informs much of the subgenre“²⁵² – eine Beobachtung, die auf das von ihm analysierte „The Mournful Refusal“ von Evoken eher zutreffen dürfte, als auf *Mirror Reaper*, wo das Schlagzeug überwiegend rhythmisch parallel zu den Bassriffs geführt wird (vgl. Abb. 14, 15 und 17). Daraus ergibt für Piper zugleich eine Spannung zwischen der messbaren, in bpm angegebenen Zeit einerseits und „the speed, as a perceptual phenomenon, that is felt based on the resulting sound and texture“²⁵³ andererseits. Diese Unterscheidung divergierender Zeit- bzw. Tempostrukturen erinnert an jene, von Simon Obert getroffene, zwischen der extensiven, empirisch messbaren und der intensiven, aus der Sukzession und Dichte an musikalischen Ereignissen sich ergebenden Dauer.²⁵⁴ Die außerordentliche Dauer des Songs sowie das langsame Tempo, das sich in *Mirror Reaper* nicht nur auf die Bassgitarrenriffs und die Schlagzeugpatterns, sondern weitgehend auch auf den Gesang von insbesondere Dylan Desmond und Jesse Shreibman erstreckt, lassen dabei an Adornos extensiven Zeittypus denken – den über 83-minütigen Song als eine „Abdiktion von der Zeit“²⁵⁵ mit einer Tendenz zur „Bevorzugung *sehr großer* Zeitflächen“²⁵⁶ bzw. zum „Sich-Zeit-Lassen“²⁵⁷ zu interpretieren scheint nicht allzu abwegig. Wie in Kapitel 2.1 herausgearbeitet, ist musikalische Zeiterfahrung jedoch sowohl von einer subjektiven, selbst wiederum der Zeit unterworfenen Dimension wie auch von einer gewissen Nachträglichkeit bestimmt. Aus dieser komplexen Konstellation

²⁵² Piper 2013, S. 51.

²⁵³ Ebd., S. 52. Diese Spannung beschreibt Piper in Anlehnung an Gilles Deleuze als jene zwischen Chronos und Aion, vgl. ebd., S. 52f.

²⁵⁴ Vgl. Obert 2008, S. 18f.

²⁵⁵ Adorno 2004., S. 136.

²⁵⁶ Ebd., S. 137.

²⁵⁷ Ebd., S. 141.

tion heraus lässt sich mitunter auch die Divergenz an Hörerfahrungen im Spannungsfeld von ‚Form‘ und ‚Stimmung‘, wie sie in den verschiedenen Rezensionen zu Bell Witches *Mirror Reaper* zum Ausdruck kommen, nachvollziehen.

RESÜMEE

Die leitende Forschungsfrage der vorliegenden Arbeit war, auf welchen Wegen es Metalbands gelingt, in überlangen Songs auf formaler Ebene Zusammenhänge zu stiften, die eine Einheitlichkeit der musikalischen Form über außerordentlich lange Dauern hörbar machen. Anhand der Analysen von 15 Songs mit breit gestreuten Dauern zwischen rund sechs und 83 Minuten konnte gezeigt werden, dass verschiedene Strategien mit teils sehr individueller Prägung beobachtet werden können – gemeinsam ist dabei allen Songs, dass mittels formaler Mittel versucht wird, einen übergreifenden Zusammenhang innerhalb der Stücke herzustellen, sodass diese über eine bloße ‚Aneinanderreihung‘ musikalischer Ideen hinausgehen. Auf einer abstrakteren Ebene lassen sich zusammenfassend vier unterschiedliche Strategien beobachten. Dabei handelt es sich jedoch um eine Typologisierung mit durchlässigen Rändern – in manchen Songs (man denke etwa an Bell Witchs *Mirror Reaper*, wo sich Elemente aus all den genannten Typen finden lassen) werden mehrere dieser Strategien in je unterschiedlichem Maße eingesetzt und auf je individuelle Weise interpretiert.

- I. Songs mit einer weitgehend konventionellen, zumeist an Verse/Chorus-Strukturen orientierten Form, die mittels Repetition, aufgewerteter Mittel- und Instrumentalteile oder eines außerordentlich langsamen Grundtempos in der Zeit ‚verlängert‘ werden: Derartige formale Strategien lassen sich insbesondere in den verhältnismäßig kürzeren Songs von Candlemass, Bathory und Summoning beobachten.
- II. Songs mit einer rekurrierenden Motivik, die mehrere unverbundene Abschnitte miteinander in Zusammenhang setzt: Dieser Typus deckt sich im teilweise mit der von Dietmar Elflein im Traditionsstrom des Heavy Metal identifizierten Struktur des (mehrfach) wiederholten Beginns und trifft in je unterschiedlichem Maße etwa auf die analysierten Songs von Queensrÿche, Symphony X, Moonsorrow und Evoken zu.
- III. Auf Reihungen oder episodischen Strukturen beruhende Songs, die mit einer Rekapitulation einzelner oder mehrerer, an früherer Stelle bereits gehörter Riffs, Themen oder Formteile enden: Ein derartiger Formverlauf, der einerseits auf den

Progressive Rock (Pink Floyd) verweist, andererseits aber ebenso als Weiterentwicklung des wiederholten Schlusses interpretiert werden kann, prägt die analysierten Stücke von Manowar, Iron Maiden, Moonsorrow und Bell Witch.

- IV. ‚Experimentellere‘ Songformen, die zugunsten eines durchgängig konzisen Riffmaterials und eines gewissen repetitiven Charakters gänzlich auf Verse/Chorus-Strukturen verzichten: Im Falle von Black Sabbath, Deep Purple und Skepticism werden diese Formen durch einen kontrastierenden Mittel- oder auch zweiten Hauptteil ausgestaltet – in den analysierten Songs von Sleep und Treldom wiederum wird auf einen solchen kontrastierenden Teil weitgehend verzichtet. Zum Teil gehen derartige Formen mit einer ‚Schlussklimax‘ einher, die das Resultat eines kontinuierlichen Intensitätsanstiegs innerhalb des Stücks oder auch innerhalb einzelner Formteile bildet. Als historische Vorreiter können hier die analysierten Stücke der Beatles sowie von Velvet Underground angesehen werden.

Mehrere dieser formalen Strategien (insbesondere II. und III.) ließen sich argumentativ mit dem ästhetischen Anspruch einer ‚großen Form‘ vereinbaren; zugleich lassen sich die damit verbundenen formalen Gestaltungsmittel – insbesondere in Form der kreativen Neuinterpretation bzw. Weiterentwicklung des wiederholten Schlusses – ebenso auf zentrale Elemente der von Elflein analysierten ‚musikalischen Sprache‘ des (Heavy) Metal beziehen. Wenngleich mehrere der analysierten Formen mit einer Art Schlussklimax einhergehen, so lassen sich diese streng genommen nicht mit Brad Osborns Begriff der *Terminally-Climactic Form* beschreiben – die Schlussklimax basiert entweder, meist in Gestalt einer Rekapitulation, auf bereits gehörtem musikalischen Material (Summoning, Treldom, unter Vorbehalt auch Moonsorrow und Bell Witch), oder sie wird nicht mit einer wiederholten Verse/Chorus-Struktur kontrastiert (Black Sabbath, Skepticism).²⁵⁸ In einigen Songs werden zudem musikalische Ereignisse, die, Eric Smialek bzw. Robert Hatten folgend, als ‚markiert‘ bezeichnet werden können, formal eingesetzt, um teils großflächige Abschnitte voneinander abzugrenzen oder strukturell bedeutende Themen oder Riffs hervorzuheben – derartige Ereignisse werden

²⁵⁸ „[I]n verse/chorus form, one expects the repeated chorus to function as the song’s selling point, but in Terminally-Climactic Forms, a single autonomous, non-recapitulatory section at the end functions as the song’s most memorable moment. Since Terminally-Climactic Forms pit their end-functioning climax against a repeated chorus, they are defined in terms of tension between the expected high point (repeated chorus) and the terminal climax, the song’s actual high point.“ (Osborn 2010, S. 108)

insbesondere durch den Einsatz Metal-untypischer Instrumente und Klangfarben wie etwa cleaner Gitarre (Bathory, Iron Maiden, Sleep), Akkordeon (Moonsorrow) und Chöre (Queensrÿche, Summoning) markiert. Einige Bands arbeiten in ihren überlangen Songs zudem mit Referenzen auf literarische Stoffe (Manowar, Iron Maiden) oder auf Werke der europäischen Kunstmusik (Symphony-X) – episodisches Songwriting kann im Metal entsprechend ebenso mit einer, im allgemeinsten Wortsinn, lyrischen wie auch musikalischen *Epicness* einhergehen.

Als großes Fragezeichen klafft am Ende dieser Arbeit der zentrale Begriff der Überlänge. Als Präposition verlangt ‚über‘ grammatikalisch nach einem klar benennbaren ‚etwas‘, über das die Länge konkret hinausragt. Dieses ‚etwas‘ bildet nicht ausschließlich das musikalische Medium: Selbst in der Zeit der digitalen Metamorphose, in der ein Musikstück mit quasi beliebig langer Dauer problemlos als Soundfile gespeichert, veröffentlicht und heruntergeladen werden kann, scheint es nach wie vor einleuchtend zu sein, einen 20-minütigen Song als ‚überlang‘ zu bezeichnen – obwohl dieser bereits vor mehreren Jahrzehnten problemlos auf eine einzelne Vinyl-Seite gepasst hätte. Dass dieses ‚etwas‘ eher als Standard oder Konvention innerhalb eines Stils, Genres oder einer Gattung aufzufassen wäre, würde die Begriffsbestimmung eher verkomplizieren: „Rime of the Ancient Mariner“ etwa ist mit seinen knapp 14 Minuten deutlich länger als die meisten Songs von Black Sabbath oder Judas Priest; gleichzeitig wäre der Song mit Blick auf ein Album einer Funeral-Doom-Band wie Bell Witch oder Esoteric eher ‚unterlang‘ – selbst Iron Maiden haben mit „Empire of the Clouds“ (*The Book of Souls*, 2015) einen um vier Minuten längeren Song als „Rime of the Ancient Mariner“ im Repertoire. Derartige, hier teils bewusst absurd gewählte Beispiele, lassen sich ins Unendliche fortsetzen – demgegenüber ließe sich letztendlich festhalten, dass Überlänge einen ambivalenten Begriff mit offenen Rändern darstellt, dessen Fruchtbarkeit im Rahmen der vorliegenden Arbeit womöglich ein Stück weit demonstriert werden konnte. Manche Leerstellen ließen sich im Rahmen größerer Forschungsarbeiten mitunter schließen: Denkbar wären empirische Studien zu Songdauern im Metal, musikanalytisch begründete Typologisierungen von regelmäßig in überlangen Metalsongs auftretenden Formen anhand größerer Korpusstudien, Untersuchungen mit einem stärkeren Fokus auf Live-Performances, Studien zur Wahrnehmung überlanger Songs

und ihrer Formen in der Hörerfahrung diversester Akteur*innen innerhalb der Metal-
kultur, interdisziplinäre wie musikphilosophische Überlegungen zur exakteren Be-
stimmung verschiedener Wechselwirkungen von Zeit, Dauer und Tempo im Metal, und
noch vieles mehr – womöglich kann die vorliegende Arbeit hierzu als Anstoß dienen.

QUELLENVERZEICHNIS

LITERATUR

- Adorno, Theodor W.: *Beethoven. Philosophie der Musik*, hg. v. Rolf Tiedemann, in: *Nachgelassene Schriften*, Abteilung I: Fragment gebliebene Schriften, Bd. 1, hg. v. Theodor W. Adorno Archiv, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.
- Appen, Ralf von / Frei-Hauenschild, Markus: „AABA, Refrain, Chorus, Bridge, PreChorus – Songformen und ihre historische Entwicklung“, in: Helms, Dietrich / Phleps, Thomas (Hg.): *Black Box Pop. Analysen populärer Musik*, Bielefeld: transcript 2012 (ASPM | Beiträge zur Populärmusikforschung 38), S. 57–124.
- Appen, Ralf von / Doebling, André: „Analyse populärer Musik. Madonnas *Hung Up*“, in: Appen, Ralf von / Grosch, Nils / Pfeiderer, Martin (Hg.): *Populäre Musik. Geschichte – Kontexte – Forschungsperspektiven*, Laaber: Laaber 2014, S. 219–240.
- Appen, Ralf von / Doebling, André / Rösing, Helmut: „Kanonbildungen in der populären Musik. Pop zwischen Geschichtslosigkeit und Historismus“, in: Phleps, Thomas / Helms, Dietrich (Hg.): *No Time for Losers. Charts, Listen und andere Kanonisierungen in der populären Musik*, Bielefeld: transcript 2008 (Beiträge zur Populärmusikforschung 36), S. 25–49.
- Appen, Ralf von: „The Rougher the Better. Eine Geschichte des ‚dreckigen Sounds‘, seiner ästhetischen Motive und sozialen Funktionen“, in: Phleps, Thomas / Appen, Ralf von (Hg.): *Pop Sounds. Klangtexturen in der Pop- und Rockmusik. Basics – Stories – Tracks*, Bielefeld: transcript 2003 (texte zur populären musik 1), S. 101–122.
- Bennett, J.: „High Times. The Making of Sleep’s Dopesmoker“, in: Albert Mudrian (Hg.): *Precious Metal. DECIBEL Presents the Stories Behind 25 Extreme Metal Masterpieces*, Cambridge, MA: Da Capo Press 2009, S. 292–303.
- Bonds, Mark Evan: *Wordless Rhetoric. Musical Form and the Metaphor of the Oration*, Cambridge, MA: Harvard University Press 1991.
- Chaker, Sarah: *Schwarzmetall und Todesblei. Über den Umgang mit Musik in den Black- und Death-Metal-Szenen Deutschlands*, Berlin: Archiv der Jugendkulturen 2014.
- Clement, Brett G.: „Scale Systems and Large-Scale Form in the Music of Yes“, in: *Music Theory Online* 21/1 (2015), <<http://www.mtosmt.org/issues/mto.15.21.1/mto.15.21.1.clement.html>>, letzter Zugriff: 23.3.2021.
- Coggins, Owen: „Mountains of Silence: Drone Metal Recordings as Mystical Texts“, in: *The International Journal of Religion and Spirituality in Society* 2/4 (2013), S. 21–32.
- Coggins, Owen: „Record Store Guy’s Head Explodes and the Critic Is Speechless!‘ Questions of Genre in Drone Metal“, in: *Metal Music Studies* 2/3 (2016), S. 291–309.

- Cohen, Gilad: „Expansive Form in Pink Floyd’s ‚Dogs‘“, in: *Music Theory Online* 21/2 (2015), <<http://www.mtosmt.org/issues/mto.15.21.2/mto.15.21.2.cohen.html>>, letzter Zugriff: 23.3.2021.
- Cope, Andrew L.: *Black Sabbath and the Rise of Heavy Metal Music*, Farnham: Ashgate 2010.
- Covach, John: „Form in Rock Music: A Primer“, in: Stein, Deborah (Hg.): *Engaging Music. Essays in Musical Analysis*, Oxford: Oxford University Press 2005, S. 65–76.
- Custodis, Michael: *Klassische Musik heute. Eine Spurensuche in der Rockmusik*, Bielefeld: transcript 2009.
- Danielsen, Anne: „Time and Time Again: Repetition and Difference in Repetitive Music“, in: Julien, Olivier / Levaux, Christophe (Hg.): *Over and Over. Exploring Repetition in Popular Music*, New York u.a.: Bloomsbury Academic 2018, S. 37–50.
- de Clercq, Trevor: *Sections and Successions in Successful Songs. A Prototype Approach to Form in Rock Music*, Dissertation Eastman School of Music, University of Rochester 2012.
- de Clercq, Trevor: „Embracing Ambiguity in the Analysis of Form in Pop/Rock Music, 1982-1991“, in: *Music Theory Online* 23/3 (2017), <http://mtosmt.org/issues/mto.17.23.3/mto.17.23.3.de_clercq.html>, letzter Zugriff: 23.3.2021.
- Eggeling, Jörg: Art. „Heavy Metal“, in: *MGG Online*, zuerst veröffentlicht 2008, online veröffentlicht 2016, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/13016>>, letzter Zugriff: 23.3.2021.
- Elflein, Dietmar: *Schwermetallanalysen. Die musikalische Sprache des Heavy Metal*, Bielefeld: transcript 2010.
- Elflein, Dietmar: „Ordnung und Chaos – Songstrukturen im Norwegischen Black Metal“, in: Chaker, Sarah / Schermann, Jakob / Urbanek, Nikolaus (Hg.): *Analyzing Black Metal. Transdisziplinäre Annäherungen an ein düsteres Phänomen der Musikkultur*, Bielefeld: transcript 2018, S. 129–153.
- Everett, Walter: *The Beatles as Musicians. Revolver Through the Anthology*, Oxford u.a.: Oxford University Press 1999.
- Heesch, Florian / Höpflinger, Anna Katharina (Hg.): *Methoden der Heavy Metal-Forschung. Interdisziplinäre Zugänge*, Münster/New York: Waxmann 2014.
- Heinen, Serina: „Odin rules“. *Religion, Medien und Musik im Pagan Metal*, Bielefeld: transcript 2017 (Religion und Medien 3).
- Helden, Imke von: „Skandinavian Metal Attack: The Power of Northern Europe in Extreme Metal“, in: Hill, Rosemary / Spracklen, Karl (Hg.): *Heavy Fundamentals. Music, Metal and Politics*, Oxford: Inter-Disciplinary Press 2010, S. 33–41.
- Jost, Christofer / Herzfeld, Gregor (Hg.): *Große Formen in der populären Musik. Large-scale Forms in Popular Music*, Münster/New York: Waxmann 2019.

- Kahn-Harris, Keith: *Extreme Metal. Music and Culture on the Edge*, Oxford: Berg 2007.
- Kühn, Clemens: Art. „Form“, in: *MGG Online*, zuerst veröffentlicht 1995, online veröffentlicht 2016, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14973>>, letzter Zugriff: 23.3.2021.
- Lilja, Esa: *Theory and Analysis of Classic Heavy Metal*, Helsinki: Suomen Musiikkikirjastoyhdistys 2009.
- Macan, Edward: *Rocking the Classics. English Progressive Rock and the Counterculture*, New York/Oxford: Oxford University Press 1997.
- Moore, Allan F.: „The Persona-Environment Relation in Recorded Song“, in: *Music Theory Online* 11/4 (2005), <<https://mtosmt.org/issues/mto.05.11.4/mto.05.11.4.moore.html>>, letzter Zugriff: 23.3.2021.
- Nicholls, David: „Virtual Opera, or Opera between the Ears“, in: *Journal of the Royal Musical Association* 129/1 (2004), S. 100–142.
- Obert, Simon: *Musikalische Kürze zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart: Franz Steiner 2008 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 63).
- Osborn, Brad: *Beyond Verse and Chorus. Experimental Formal Structures in Post-Millennial Rock Music*, Dissertation University of Washington 2010.
- Parzer, Sebastian: „Österreichs Musikschafter und ihre Facebook-Likes. Beschreibung, Rangreihung, Vergleich zweier Zeitpunkte & Analyse nach Herkunftsland“, in: *Homepage des SR-Archiv österreichischer Populärmusikforschung* (4.12.2016), <http://www.sra.at/page/oesterreichs_musikschafter_und_ihre_facebook_likes>, letzter Zugriff: 23.3.2021.
- Patterson, Dayal: *Black Metal. Evolution of the Cult*, Port Townsend, WA: Feral House 2013.
- Piper, Jonathan: *Locating Experiential Richness in Doom Metal*, Dissertation University of California, San Diego 2013.
- Roberts, Justin J.: „Rime of a Metal Mariner“, in: *Metal Music Studies* 3/1 (2017), S. 63–79.
- Seifert, Robert: *Popmusik in Zeiten der Digitalisierung. Veränderte Aneignung – veränderte Wertigkeit*, Bielefeld: transcript 2018.
- Smialek, Eric T.: *Genre and Expression in Extreme Metal Music, ca. 1990–2015*, Dissertation Schulich School of Music, McGill University 2015.
- Smolko, Timothy: *Jethro Tull's Thick as a Brick and A Passion Play. Inside Two Long Songs*, Bloomington: Indiana University Press 2013.
- Snyder, Bob: *Music and Memory. An Introduction*, Cambridge, MA: MIT Press 2001.

- Spicer, Mark: „Large-Scale Strategy and Compositional Design in the Early Music of Genesis“, in: Everett, Walter (Hg.): *Expression in Pop-Rock Music. Critical and Analytical Essays*, 2. Auflage, New York: Routledge 2008, S. 313–344.
- Steinbrecher, Bernhard: *Das Klanggeschehen in populärer Musik. Perspektiven einer systematischen Analyse und Interpretation*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2016 (Schriftenreihe der Hochschule für Musik Franz Liszt 10).
- Vanek, Gabrielle: „Classical Idiom and Compositional Structure in Gorguts' *Pleiades Dust*“, in: *Metal Music Studies* 4/3 (2018), S. 573–583.
- Wagner, Jeff: *Mean Deviation. Four Decades of Progressive Heavy Metal*, New York: Bazillion Points 2010.
- Walch, Florian: „*What Never Was*“. *Listening to the Genesis of Black Metal*, Masterarbeit Universität Wien 2016.
- Walser, Robert: *Running with the Devil. Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*, mit einem neuen Vorwort v. Harris M. Berger, Middleton, CT: Wesleyan University Press 2014.
- Wilson, Steven: „Foreword“, in: Wagner, Jeff: *Mean Deviation. Four Decades of Progressive Heavy Metal*, New York: Bazillion Points 2010, S. ix–xi.
- Yavuz, Mehmet Selim: *„The Barghest O'Whitby': (A Genealogical Study of) Death/Doom Metal Music(al) Network in Northern England*, Dissertation Leeds Beckett University 2018.
- Zak, Albin: *The Poetics of Rock. Cutting Tracks, Making Records*, Berkeley u.a.: University of California Press 2001.
- Zak, Albin: „Rock and Roll Rhapsody: Pop Epics of the 1970s“, in: Everett, Walter (Hg.): *Expression in Pop-Rock Music. Critical and Analytical Essays*, 2. Auflage, New York: Routledge 2008, S. 345–360.
- Zbikowski, Lawrence M.: „Remembering Music“, in: *Tijdschrift voor muziektheorie* 17/3 (2012), S. 137–154, <http://zbikowski.uchicago.edu/pdfs/Zbikowski_Remembering_music_2012.pdf>, letzter Zugriff: 23.3.2021.

ONLINE-QUELLEN

- Chick, Stevie: „Pop's long players: sometimes extra length makes all the difference“, in: *The Guardian Online* (17.5.2012), <<https://www.theguardian.com/music/musicblog/2012/may/17/long-songs-sleep-dopesmoker>>, letzter Zugriff: 23.3.2021.
- daniel: „[Interview mit] Summoning – Protector & Silenius“, in: *Stormbringer* (26.6.2006), <<https://www.stormbringer.at/interviews/57/interview-summoning.html>>, letzter Zugriff: 23.3.2021.

- golgathor: „Dopesmoker Part 1 guitar pro tab by Sleep“, in: *Ultimate Guitar* (1.3.2016), <<https://tabs.ultimate-guitar.com/tab/sleep/dopesmoker-part-1-guitar-pro-1816761>>, letzter Zugriff: 23.3.2021.
- Hector, Christian: „Interview mit Pantheist Sänger Kostas Panagiotou über Funeral Doom“, in: *Metal Hammer Online* (1.4.2011), <<https://www.metal-hammer.de/interview-mit-pantheist-saenger-kostas-panagiotou-ueber-funeral-doom-440827>>, letzter Zugriff: 23.3.2021.
- Kusnur, Narendra: „DPAS Interview. Ian Gillian, Mumbai, India. 3rd May 2002“, in: *Mid Day* (3.5.2002), Transkript, online: <<http://deep-purple.net/Review-files/asia2002/mumbai-gillan-interview.htm>>, letzter Zugriff: 23.3.2021.
- Lawrence, Dan: „A Guide to the Glorious, Miserable World of Funeral Doom“, in: *Bandcamp Daily* (31.10.2018), <<https://daily.bandcamp.com/lists/a-guide-to-the-glorious-miserable-world-of-funeral-doom>>, letzter Zugriff: 23.3.2021.
- Maria_Pro: „20 Longest Metal Songs“, in: *Ultimate Guitar* (20.10.2017), <https://www.ultimate-guitar.com/articles/features/20_longest_metal_songs-68227>, letzter Zugriff: 23.3.2021.
- o.A.: „Band“, in: *Offizielle Website von Symphony X*, <<http://www.symphony-x.com/site/band>>, letzter Zugriff: 23.3.2021.
- o.A.: „Bell Witch – Mirror Reaper – Reviews“, in: *Encyclopaedia Metallum – The Metal Archives*, <https://www.metal-archives.com/reviews/Bell_Witch/Mirror_Reaper/664567>, letzter Zugriff: 23.3.2021.
- o.A.: „Biography“, in: *Offizielle Website von Moonsorrow*, archiviert vom 15.9.2008, <<https://web.archive.org/web/20080915201949/http://www.moonsorrow.com:80/moonsorrowcom/biography.html>>, letzter Zugriff: 7.12.2020.
- o.A.: *Encyclopaedia Metallum – The Metal Archives*, <<https://www.metal-archives.com>>, letzter Zugriff: 23.3.2021.
- o.A.: „Sleep – Dopesmoker“, in: *Discogs*, <<https://www.discogs.com/Sleep-Dopesmoker/release/15321403>>, letzter Zugriff: 23.3.2021.
- o.A.: „The Divine Wings Of Tragedy guitar pro tab by Symphony X“, in: *Ultimate Guitar* (14.2.2014), <<https://tabs.ultimate-guitar.com/tab/symphony-x/the-divine-wings-of-tragedy-guitar-pro-232987>>, letzter Zugriff: 23.3.2021.
- pyrochaos724: „The Longest Metal Songs“, in: *Rate Your Music*, <https://rateyourmusic.com/list/pyrochaos724/the_longest_metal_songs>, letzter Zugriff: 23.3.2021.
- Rees, David: „Letter of Recommendation: Sleep, ‚Dopesmoker‘“, in: *The New York Times Magazine* (21.1.2016), online: <<https://www.nytimes.com/2016/01/24/magazine/letter-of-recommendation-sleep-dopesmoker.html>>, letzter Zugriff: 23.3.2021.

Rohner, Nando: „Interview mit Ville Sorvali von MOONSORROW“, in: *Sounds2Move* (2007), online: <http://www.sounds2move.de/Interviews/moonsorrow_interview_2007.htm>, letzter Zugriff: 23.3.2021.

Rutherford, Kevin: „Bob Dylan Scores First-Ever No. 1 Song on a Billboard Chart With ‚Murder Most Foul‘“, in: *Billboard Online* (8.4.2020), <<https://www.billboard.com/articles/business/chart-beat/9354213/bob-dylan-murder-most-foul-first-number-one-song-chart>>, letzter Zugriff: 23.3.2021.

DISKOGRAPHIE

Bathory: „Blood Fire Death“, auf: *Blood Fire Death*, Hammerheart, 1988.

Bell Witch: *Mirror Reaper*, Profound Lore, 2017.

Black Sabbath: „Black Sabbath“, auf: *Black Sabbath*, Vertigo, 1970.

Candlemass: „Demons Gate“, auf: *Epicus Doomicus Metallicus*, Black Dragon, 1986.

Deep Purple: „Child in Time“, auf: *In Rock*, Harvest, 1970.

Evoken: „The Mournful Refusal“, auf: *Antithesis of Light*, Avantgarde, 2005.

Iron Maiden: „Rime of the Ancient Mariner“, auf: *Powerslave*, EMI, 1984.

Jethro Tull: *Thick as a Brick*, Chrysalis, 1972.

Manowar: „Achilles, Agony and Ecstasy in Eight Parts“, auf: *The Triumph of Steel*, Atlantic, 1992.

Moonsorrow „Jäästä Syntynyt / Varjojen Virta“, auf: *V: Hävitetty*, Spikefarm, 2007.

Pink Floyd: „Dogs“, auf: *Animals*, Harvest, 1977.

Queensrÿche: „Suite Sister Mary“, auf: *Operation: Mindcrime*, EMI, 1988.

Skepticism: „The March and the Stream“, auf: *Ethere*, Red Stream, 1997.

Sleep: *Dopesmoker*, Southern Lord, 2012 [Tee Pee, 2003].

Summoning: „Land of the Dead“, auf: *Oath Bound*, Napalm, 2006.

Symphony X: „The Divine Wings of Tragedy“, auf: *The Divine Wings of Tragedy*, Inside Out, 1997.

Trelldom: „Sonar Dreyri“, auf: *Til Et Annet...*, Hammerheart, 1999.

The Beatles: „Hey Jude“, auf: *Hey Jude / Revolution*, Apple, 1968.

The Beatles: „I Want You (She’s so Heavy)“, auf: *Abbey Road*, Apple, 1969.

The Velvet Underground: „Sister Ray“, auf: *White Light/White Heat*, Verve, 1968.

Young, Neil / Crazy Horse: „Driftin’ Back“, auf: *Psychedelic Pill*, Reprise, 2012.

APPENDIX

Tabelle 19: *Bell Witch – Mirror Reaper (2017), formale Darstellung (Detail).*

Abschnitt	Form	Zeit	Riff	Tempo	Gesang	
A	I	00:00	4a	37		
		00:54	bb ¹			
		01:19	2(a ¹ a ²)			
		02:13	bb ¹			
B	In	02:38	3cc ¹	20		
		03:50	2(c ² c ³)			
		04:45	c ⁴ c ¹ c ⁵ c ⁶			
		05:53	c ⁴ c ¹ c ⁵ c ⁷			
	V ¹	06:44	2(c ⁴ c ¹ c ⁵ c ⁷)	23	JS	
C	In	09:03	3dd ¹ d ² 2dd ³	45		
	V ²	10:03	4a ³	39		DD
	In	10:58	2(2dd ¹ d ²)	46		
	V ²	11:42	4a ³	40		DD
	In	12:34	2(2dd ¹ d ²)	47		
	V ²	13:15	4a ³	41		DD
	In	14:05	3(dd ³)dd ⁴	50		
D	In	14:44	2(ee ¹ ee ²) Br	46		
	In	15:34	4(ff ¹) Br	43		
A ¹	I	17:11	4a	37		
		18:05	bb ¹			
		18:30	2(a ¹ a ²)			
		19:22	bb ¹			
		19:49	2(a ⁴ a ⁵) a ⁴ b ²			
E	In	21:15	3gg ¹ g ² 4g ³	34	DD	
	In/V ³	24:17	6g ⁴			
	V ⁴	26:40	g ⁵ 2g ⁶			
	V ⁵	27:58	2h			
	In	29:02	h ¹ h ²			
F	In	29:57	8i	38	JS (DD)	
	V ⁶	30:48	12i			
	In	32:01	jj ¹ 2(jj ¹) ¹	37		
	S	33:21	4j ²	38		
	In	34:11	4(kk ¹)	39 (rit.)		
	In	35:01	3dd ¹ d ² 2dd ³	44		
G	V ⁷	35:52	2(ll ¹) l ²	32	JS	
	In	37:55	2l ³ l ⁴			
	In	39:05	2(mm ¹) (mm ¹) ¹	40		
	In	40:16	2(mm ¹) ²			
	In	41:01	2(mm ¹) (mm ¹) ¹	43	(AG)	
	V ⁸	42:08	2(mm ¹) ²		AG	
	In	42:52	2(mm ¹) (mm ¹) ¹		(AG)	
	In	43:58	2(ll ¹) ¹	41	(AG)	
	V ⁷	45:10	3(ll ¹) ¹ Br	29	JS	

H	I	47:58	4n 2o 4n oo ¹	42	
H ¹	In	50:48	n ¹		
	V ⁹	51:24	n ¹ n ²		EM
	In/V	52:28	4n 2o		EM
	In	54:00	o ² o ³		(EM)
H ²	In	54:39	n ¹	43	
	V ⁹	55:15	2n ¹		EM
	In	56:20	4n		(EM)
	In	57:04	o ⁴ o ⁵		(EM)
H ³	In	57:43	n ¹		
	V ⁹	58:18	n ¹ n ²		EM
		59:22	2o ⁶		
H ⁴	In	60:05	n ¹		
	V ⁹	60:39	n ¹ n ²		EM
		61:47	o ² o ³		
		62:25	2o ⁶		
H ⁵	In	63:07	n ³ 2n ⁴		
	V ⁹	63:55	n ¹ n ²		EM
		64:53	o ⁴ o ⁵		
		65:30	4o ⁶		
H ⁶	O	66:57	4n ⁵ Br	43	
C ¹	In	69:57	7pp ¹		
	In	71:28	2[2d (2d) ¹]	45	
	V ²	72:12	4a ³	40	DD
	In	73:04	2(2d) ²	45	
	C	73:24	2(2d) ²		EM
	V ²	73:45	4a ³ Br	42	DD
	C	74:38	4(2d) ²	48	EM
D ¹	In	75:18	2 (ee ¹ ee ²) Br	46 (rit.)	
	In	76:09	2(ff ¹)	46	
	V ¹⁰	76:57	2(ff ¹) Br		EM
E ¹	I	78:08	2g ³	41	
	V ¹¹	78:46	2g ³ 2g ⁷		EM
	In	80:20	g ⁸ 4g ⁴		
	V ¹¹	82:14	2g ⁴ g ⁹		EM

ABSTRACT

DEUTSCH

Dass viele Popsongs heutzutage nicht mehr einer dreiminütigen AABA-Form entsprechen, ist bekannt. Umso interessanter erscheint der Umstand, dass insbesondere im Bereich des Metal nicht nur gängige Formschemata gesprengt, sondern auch Songs produziert werden, die selbst die 30-Minuten-Marke überdauern. Dieses bislang noch kaum untersuchte Phänomen wirft unter anderem eine Frage auf, der sich die vorliegende Arbeit widmet: Wie sind derart lange Metalsongs formal organisiert und auf welchen Wegen werden musikalische Zusammenhänge über lange Dauern hinweg hergestellt?

Zum einen wird ein kurzer Durchgang durch die Geschichte der Überlänge im Metal anhand ausgewählter Stationen versucht, die zu ausgedehnteren Songs in der Pop- und Rockmusik ab Ende der 1960er bzw. Anfang der 1970er Jahre in Bezug gesetzt wird. Es werden Songs stilprägender Vertreter des Heavy Metal der 1970er bis 1990er Jahre analysiert, die in weiterer Folge eine Art Vergleichsschablone für Metalstücke aus den Subgenres Doom Metal, Progressive Metal, Viking/Pagan Metal und Black Metal bilden, die sich in ihrer Dauer zwischen rund zehn und 60 Minuten bewegen. Auf diesem Weg werden künstlerische Strategien zur Formbildung überlanger Metalsongs ausfindig gemacht und gewisse Tendenzen bzw. Traditionsstränge aufgezeigt.

Zum anderen werden die im Laufe der Arbeit gewonnenen Erkenntnisse anhand einer analytischen Fallstudie des Songs *Mirror Reaper* (2017) von der US-amerikanischen Band Bell Witch konkretisiert, der mit einer Laufzeit von 83 Minuten als bis dato längster Metalsong gelten kann. *Mirror Reaper* wird möglichst detailliert auf seine formale Organisation hin analysiert, in die Gattungskonventionen des Subgenres Funeral Doom Metal eingebettet und die analytischen Ergebnisse mit Hörerfahrungen kontrastiert, die in online einsehbaren Rezensionen auf *Encyclopaedia Metallum – The Metal Archives* beschrieben werden. Die Ergebnisse dieser Arbeit werfen sowohl ein Licht auf diverse Strategien, mittels derer Metalbands formale Zusammenhänge innerhalb überlanger Songs stiften, als auch auf künstlerische Möglichkeiten, musikalische Zeit über ausgedehnte Zeitspannen hinweg erfahrbar zu machen.

ENGLISH

Over the centuries, popular music has developed from the standard AABA form to more unconventional terrains, sometimes with songs lasting far longer than three to five minutes. Especially in metal music, where bands tend to consciously transcend conventions of pop and rock music, we find several examples of songs with durations of even more than thirty minutes. This phenomenon has not yet gained specific attention among metal scholars and raises the following question that is discussed in this thesis: How are extraordinarily long metal songs organized with regards to their musical form and how do musicians establish formal relationships over the course of long durations?

This thesis provides a short discussion of extra-length in pop and rock music around 1970 as well as extra-long songs of important heavy metal acts from the 1970s to the 1990s. These findings are contrasted with the further analysis of musical form in songs deriving from the subgenres doom metal, progressive metal, Viking/pagan metal and black metal, thereby revealing certain tendencies in how bands artistically approach extra-long songs in terms of musical form. In addition, the song *Mirror Reaper* (2017) by Bell Witch – with its duration of 83 minutes arguably the longest metal song up to date – serves as a detailed case study. Its musical form is analyzed in the context of genre conventions of funeral doom metal and the findings are contrasted with impressions that are described in album reviews on the online platform *Encyclopaedia Metallum – The Metal Archives*. The findings of this thesis illuminate different strategies on how bands achieve cohesiveness within extra-long songs on a formal level and, moreover, how they enable various modes of experiencing musical time over the course of extensive time spans.