



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Die „Heavy Metal“-Band *Metallica* in den 1980er Jahren sowie deren Beitrag zu der Entstehung des „Thrash Metal“, dargestellt anhand deren ersten vier Alben *Kill 'Em All*, *Ride The Lightning*, *Master Of Puppets* und *...AND JUSTICE FOR ALL*.

Verfasser

Lukas Ulrich Mack

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 15.Juli 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 316 Matr. Nr.: 0206140

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Musikwissenschaft

Betreuer:

Ass.-Prof.Dr. Michael Weber

Danksagung

Ich möchte mich herzlich bei Herrn Ass.-Prof.Dr. Michael Weber bedanken, der mich bei der Auswahl dieses Themas bekräftigt und mich mit viel Geduld bis zur Fertigstellung meiner Arbeit begleitet hat. Ganz besonders freut es mich, dass ich auf diesem Weg ein weiteres Mal viel von seiner Weitsicht und Erfahrung lernen und profitieren durfte.

Ebenfalls von ganzem Herzen danken möchte ich meinen Eltern und Großeltern, die mir so viel mitgegeben und mir das Studieren ermöglicht haben.

Ganz speziell gilt mein Dank meiner Verlobten, Katharina Kneidinger, deren Liebe und Zuwendung mich durch die schwierigste Zeit getragen haben, und mit der ich die große Freude über die Fertigstellung dieser Arbeit teilen darf.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	8
1 Bandgeschichte	10
1.1 Gründung	10
1.1.1 Cliff Burton	12
1.1.2 Produktion des Debutalbums und die Probleme mit Dave Mustaine.....	13
1.2 Etablierung als Genregröße.....	15
1.2.1 Wechsel von Management und Plattenfirma	16
1.2.2 Erste kommerzielle Höhepunkte	17
1.2.3 Der Tod Cliff Burtons.....	17
1.2.4 Steigender Bekanntheitsgrad und weitere Erfolge.....	18
1.3 Karrierehöhepunkt, endloses Touren und Neuland	20
1.3.1 Das Album <i>Metallica</i>	20
1.3.2 Die <i>Load / ReLoad</i> -Phase	21
1.3.3 Garagen, ein Orchesterprojekt und das Internet	22
1.4 Umbrüche, Probleme und Renaissance	24
1.4.1 Jason Newsted verlässt die Band.....	24
1.4.2 Rehabilitation, Gruppentherapie, ein neues Album und ein neuer Bassist.....	25
1.4.3 Jüngere Vergangenheit und Gegenwart	26
2 Die Rezeption der Tonträger-Veröffentlichungen.....	28
2.1 Überblick	28
2.2 Eingesehene Internet-Seiten	29
2.3 Die Alben und EPs	33
2.3.1 <i>Kill 'Em All</i> (1983).....	33
2.3.2 <i>Ride The Lightning</i> (1984)	34
2.3.3 <i>Master Of Puppets</i> (1986).....	35
2.3.4 <i>The \$5.98 E.P.: Garage Days Re-Revisited</i> (1987).....	36
2.3.5 <i>...AND JUSTICE FOR ALL</i> (1988)	37
2.3.6 <i>Metallica</i> (1991)	39
2.3.7 <i>Load</i> (1996)	40
2.3.8 <i>ReLoad</i> (1997).....	42
2.3.9 <i>Garage Inc.</i> (1998).....	44
2.3.10 <i>S&M</i> (1999).....	44
2.3.11 <i>St.Anger</i> (2003)	46

2.3.12 <i>Death Magnetic</i> (2008).....	48
3 „Thrash Metal“	50
3.1 Ein kurzer Überblick über die Entwicklung des „Heavy Metal“50	
3.1.1 Formierung	51
3.1.2 Festigung	53
3.1.3 Diversifizierung	53
3.2 Was ist „Thrash Metal“?	54
3.2.1 Die Website „heavy-metal.about.com“	55
3.2.2 Die Website „hell-is-open.de“.....	56
3.2.3 Die Website „laut.de“	57
3.2.4 Der Eintrag in der deutschen Version der Online-Enzyklopädie <i>Wikipedia</i>	57
3.2.5 Der Eintrag in der englischen Version der Online-Enzyklopädie <i>Wikipedia</i>	58
3.2.6 Zusammenfassung der im Internet gefundenen Beiträge	59
3.2.7 Allan F. Moore.....	61
3.2.8 Harris M. Berger	62
3.2.9 Robert Walser.....	63
3.2.10 Glenn T. Pillsbury	65
3.2.11 Deena Weinstein	67
3.3 Zusammenfassung der wichtigsten Merkmale des „Thrash Metal“	70
3.3.1 Entstehungszeit und -ort.....	70
3.3.2 Position als Subgenre	71
3.3.3 Beobachtungen zu Musikern und Fans auf demographischer Ebene.....	71
3.3.4 Gesang und Texte	72
3.3.5 E-Gitarren (Rhythmus und Lead), E-Bass	73
3.3.6 Schlagzeug.....	74
3.3.7 Tonalität und Harmonik.....	74
3.3.8 Tempo, Rhythmus und Takt	74
3.3.9 Songaufbau/Form.....	75
4 Analyse der ersten vier Alben von <i>Metallica</i>	76
4.1 Zur Methodik der Analyse.....	76
4.2 Aufbau der Verlaufstabellen	77

4.3 Die Verlaufstabellen der einzelnen Songs auf den ersten vier Alben von <i>Metallica</i>	79
4.4 Besprechung der einzelnen Parameter	113
4.4.1 Gesang	113
4.4.2 Texte	114
4.4.3 E-Gitarren	117
4.4.4 E- Bass.....	120
4.4.5 Schlagzeug	121
4.4.6 Songform.....	123
4.4.7 Taktarten	126
4.4.8 Tempi	127
4.4.9 Rhythmik	132
4.4.10 Modi	133
4.4.11 Harmonik.....	135
5 Schlussbetrachtung der Ergebnisse	137
6 Anhang	140
6.1 Quellenverzeichnis.....	140
6.2 Zusammenfassung	143
6.3 Curriculum Vitae.....	144

Einleitung

Metallica ist eine der bekanntesten und kommerziell erfolgreichsten Bands der jüngeren Rockgeschichte. Begonnen als unbekanntes Band, die im Umfeld einer in der Entstehung begriffenen Subkultur (im Nachhinein als „Thrash Metal“ bezeichnet) ihre ersten Schritte unternahm, steht die Band heute im Jahr 2010, also rund 30 Jahre später, an einem Punkt, an dem sie auf fünf Nummer 1 Alben¹, eine Vielzahl an Auszeichnungen (inklusive der Aufnahme in die „Rock’n’Roll Hall of Fame“) und riesige, ausverkaufte Tourneen durch fast alle Kontinente verweisen kann. Im Fall von *Metallica* erscheinen aber besonders die ersten Jahre der Karriere in einem ganz eigenen Licht.

Die letzten beiden Album-Veröffentlichungen der Jahre 2003 und 2008 wurden zum Teil kontrovers diskutiert, von Fans wie von Kritikern - während das 2003er Album *St. Anger* von Vielen eher negativ aufgenommen wurde, erfuhr das 2008er Werk *Death Magnetic* vergleichsweise sehr viel Lob,² meist verbunden mit der Freude, dass die Band nach langen Jahren des Experimentierens angeblich nun endlich wieder zu ihren Wurzeln zurückkehrt. Was aber sind diese Wurzeln, was zeichnet die Musik der ersten Jahre aus?

An dieser Stelle fällt immer wieder ein Begriff: „Thrash Metal“. Zusätzlich also zu der mystifizierenden Verklärung, mit der die Anfänge von berühmten Bands oft gern gesehen werden, existiert bei *Metallica* offenbar auch ein Nimbus, der die Musik dieser Phase umgibt. Es ist dieser Nimbus, der neugierig macht, sich näher mit den ersten vier in dieser Zeit veröffentlichten Alben zu beschäftigen, und sich zu fragen: Gibt es etwas, das diese Musik charakterisiert? Was ist es, das diese Musik charakterisiert? Und nachdem es hier um die Musik geht, und nicht um die „Unschuld vor der Kommerzialisierung“ oder die soziologischen Aspekte einer Subkultur, ist es gerechtfertigt, sich dezidiert mit der Musik dieser frühen Periode auseinanderzusetzen, und genau auf diese intensive Auseinandersetzung mit der Musik lege ich den Fokus dieser Arbeit.

Im ersten Kapitel wird die Geschichte der Band *Metallica* in groben Zügen dargelegt. Besonderes Gewicht fällt dabei auf die Gründungsphase, die Veröffentlichungen der Alben sowie das Ausmaß der Tourneeaktivitäten. Dabei soll deutlich gemacht werden,

¹ In den USA, Billboard Charts, Kategorie Billboard 200, <http://www.billboard.com/#/artist/metallica/chart-history/5199?f=305&g=Albums>, Stand 15. Juni 2010.

² hierbei stütze ich mich einerseits auf meine Erinnerungen an die Reaktionen in meinem (zu dieser Zeit Metal-affinen) persönlichen Umfeld, und andererseits auf die von mir untersuchten Album-Rezensionen, siehe diesbezüglich die Kapitel 2.3.11 und 2.3.12.

dass sich das erste Jahrzehnt der dreißigjährigen Bandgeschichte in mehrerlei Hinsicht deutlich von den letzten Beiden unterscheidet. Nicht nur fällt in diese Zeit die Gründung, sondern auch die Etablierung von *Metallica* – von der kleinen lokalen Szenegröße, zum international bekannten Aushängeschild eines ganzen Genres. Dies bezieht sich einerseits auf den „Heavy Metal“ als Genre im Allgemeinen, als auch speziell auf den „Thrash Metal“ als Subgenre. Das zweite Kapitel beschäftigt sich mit der Rezeption, im engeren Sinn mit den Kritiken der einzelnen (Album-) Veröffentlichungen. Dabei wird sich zeigen, dass die vier in den ersten (knapp) zehn Jahren der Bandgeschichte veröffentlichten Alben in der Wahrnehmung der Kritiker eine Sonderstellung einnehmen und dass die Musik dieser Alben durchwegs als „Thrash Metal“ bezeichnet wird, bzw. dass der Band bei der Entstehung dieses Subgenres von Vielen sogar eine entscheidende Rolle zugeschrieben wird. Im darauf folgenden Kapitel werde ich näher untersuchen, was unter der Genre-Bezeichnung „Thrash Metal“ verstanden wird und versuchen, eine Art Katalog von Merkmalen aufzustellen, die in Summe den Charakter des „Thrash Metal“ zu beschreiben versuchen. Auch in diesem Kapitel wird auffallen, dass *Metallica* von jeder Quelle als eine der wichtigsten „Thrash Metal“-Bands angesehen wird. Danach werde ich mich im analytischen Teil dieser Arbeit der Frage widmen, inwieweit die Musik der ersten vier Alben von *Metallica* die Kriterien des „Thrash Metal“ tatsächlich erfüllt. Dabei geht es natürlich nicht darum festzustellen, ob es der Band gelingt, die Kriterien zu erfüllen, sondern vielmehr ob es wirklich gerechtfertigt ist, die Musik der ersten vier Alben von *Metallica* als „Thrash Metal“ zu bezeichnen. Diese Vorgehensweise hat den Vorteil, durch die Vorgaben des Katalogs an Merkmalen, der sich aus der Betrachtung diverser wissenschaftlicher und nicht-wissenschaftlicher Quellen ergab, eine klar abgesteckte Analyseaufgabe zu haben.

Noch einmal zusammengefasst ergeben sich also folgende drei Fragen:

Wie wird die frühe Periode der „Heavy Metal“-Band *Metallica* heute rückblickend rezipiert?

Was ist „Thrash Metal“?

Ist es gerechtfertigt, die Musik der ersten vier Alben von *Metallica* dem Genre „Thrash Metal“ zuzuordnen?

1 Bandgeschichte

1.1 Gründung

Anfang 1981 gab der junge, vor kurzem aus Dänemark in die USA immigrierte Schlagzeuger Lars Ulrich in der Zeitung *The Recycler* eine Annonce auf, mittels der er Musiker suchte, um eine Band zu gründen. Der genaue Wortlaut dieser Anzeige lautete: „*Drummer looking for other metal musicians to jam with, Tygers of Pan Tang, Diamond Head and Iron Maiden.*“³ Die Einzigen, die antworteten, waren James Hetfield und Hugh Tanner. Diese waren miteinander befreundet und hatten bereits in der Band *Phantom Lord* zusammen gespielt, und befanden sich nun gemeinsam mit Ron McGovney in der Band *Leather Charm*.⁴

Trotz einer gemeinsamen „Jamsession“ erfolgte keine Band-Gründung - Berichten diverser Quellen zu Folge, weil James Hetfield Lars Ulrichs Fähigkeiten am Schlagzeug für zu wenig ausgeprägt hielt.⁵

Ulrich, der vor Kurzem in Großbritannien mit der dort ansässigen Band *Diamond Head* (deren Einfluss auf die frühe Musik von *Metallica* immer wieder betont wird⁶) unterwegs gewesen war, war auch in der Tape-Trading Szene in Los Angeles aktiv, wo er immer wieder auf Brian Slagel traf, mit dem er sich anfreundete, und der genauso wie er regelmäßig auf der Suche nach neuen Platten aus Großbritannien war.⁷ Dieser Brian Slagel hatte ein eigenes Label namens *Metal Blade Records* gegründet,⁸ und er war im Begriff eine „Compilation“ mit dem Titel *Metal Massacre* herauszubringen. Lars Ulrich erfuhr davon und bemühte sich um Aufnahme in diese „Compilation“, obwohl er zu diesem Zeitpunkt (Oktober 1981) noch gar keine Band hatte.

Ein Freund Ulrichs, Ron Quintana, war zur selben Zeit damit beschäftigt ein „Heavy Metal“-Fanzine zu gründen, in der Liste in Frage kommender Namen befanden sich unter Anderem auch *Metallica* und *Metal Mania*. Ulrich überzeugte Quintana *Metal Mania* als Name für sein Magazin zu wählen, damit er selbst *Metallica* als Namen für eine eigene Band verwenden konnte. Die Möglichkeit einer

³ <http://www.mtv.com/onair/icon/metallica/timeline/?id=1>, Stand 24. Februar 2010.

⁴ http://en.wikipedia.org/wiki/Leather_Charmhttp://en.wikipedia.org/wiki/Leather_Charm, Stand 24. Februar 2010.

⁵ <http://www.metallicaworld.co.uk/Band%20History.htm>, Stand 24. Februar 2010.

⁶ http://en.wikipedia.org/wiki/Metallica#Legacy_and_influence, Stand 24. Februar 2010.

⁷ <http://www.metalupdate.com/interviewmetalblade.html>, Stand 24. Februar 2010.

⁸ <http://www.metalblade.com/english/aboutus.php>, Stand 24. Februar 2010.

Veröffentlichung auf Brian Slagels „Compilation“ war anscheinend Anreiz genug für Hetfield, es doch noch einmal mit Lars Ulrich zu versuchen, und die Beiden nahmen im Jänner 1982 den Song „Hit The Lights“ auf. Ein Großteil des musikalischen Materials dieses Songs war bereits in Hetfields Band *Leather Charm* verwendet worden⁹. Hetfield und Ulrich rearrangierten den Song, Hetfield sang und spielte Rhythmus-Gitarre sowie E-Bass¹⁰, Ulrich spielte Schlagzeug. Für das Solo besuchte man Lloyd Grant – einen befreundeten jungen jamaikanischen Gitarristen – in dessen Wohnung, und nahm ihn dort mit einem tragbaren Aufnahmegerät auf. Das Band ging noch am selben Tag zu Brian Slagel, und landete nach kurzem Mastering als letzter Song auf dessen „Compilation“ *Metal Massacre*¹¹. Diese wurde jedoch erst am 14. Juni 1982 veröffentlicht. Interessanterweise geht aus anderen Quellen wiederum hervor, dass bereits Ron McGovney auf dieser Aufnahme Bass gespielt haben könnte¹²; welche Version tatsächlich stimmt, ist kaum herauszufinden, entweder will man Seitens *Metallica* herausstreichen, dass Hetfield Bass spielen kann, oder man möchte die Do-It-Yourself-Attitüde jener Tage unterstreichen, oder McGovney versucht seinen Beitrag in dieser frühen Phase aufzuwerten, oder eine der beiden Parteien erinnert sich falsch. Jedenfalls fand man über ein weiteres Inserat im *The Recycler* bald Dave Mustaine, und nach einem kurzen Probespiel war die Band vorerst komplett.¹³ Jedoch war sich Hetfield noch nicht sicher ob er wirklich gleichzeitig Gitarre spielen und Singen sollte, und man begann kurzzeitig mit einem neuen Sänger zu proben, was sich offenbar nicht bewährte.¹⁴

Am 14. März 1982 wurde im Proberaum der Band (McGovneys Garage) das erste richtige Demo-Tape aufgenommen. Am Abend desselben Tages fand der erste Auftritt in der so genannten „Radio City“ im 60km südöstlich von Los Angeles gelegenen Anaheim statt.

Anscheinend war sich James Hetfield seiner Doppelrolle als Sänger und Gitarrist immer noch nicht sicher, und man holte Brad Parker (auch bekannt als Damien Phillips) als zusätzlichen Gitarristen in die Band, und Hetfield konzentrierte sich ausschließlich aufs

⁹ http://en.wikipedia.org/wiki/Kill_%27Em_All#Hit_the_Lights, Stand 24. Februar 2010.

¹⁰ <http://www.metallica.com/Band/history.asp>, Stand 24. Februar 2010.

¹¹ http://de.wikipedia.org/wiki/Hit_the_Lights, Stand 24. Februar 2010.

¹² http://www.metallicaworld.co.uk/Interviews/1997_ronmcgovney.htm, Stand 24. Februar 2010.

¹³ http://megadeth.rockmetal.art.pl/related_metallica.html, Stand 24. Februar 2010.

¹⁴ <http://www.ilikethat.com/metallica/>, <http://www.musicmight.com/person/dijon/sammy>, http://www.metallicaworld.co.uk/Interviews/1997_ronmcgovney.htm, Stand 24. Februar 2010.

Singen. Dieses Experiment war allerdings ebenfalls nur von kurzer Dauer - es kam zu lediglich einem einzigen Konzert in jener Besetzung, am 23. April 1982.¹⁵

Im selben Monat wurde außerdem ein zweites Demo-Tape aufgenommen, wieder in McGovneys Garage. Dieses zweite Demo ist insofern interessant, als es den Titel *Power Metal*-Demos bekam, inspiriert durch Ron Quintanas Visitenkarten;¹⁶ ...die Genre-Bezeichnung „Thrash Metal“ wurde erst nach 1983 geprägt, wahrscheinlich eher seitens der Musikpresse.

Im Sommer 1982, am 6. Juli, wurde schließlich ein drittes Demo aufgenommen, das entsprechend der ersten Textzeile des Songs „Hit The Lights“ den Titel *No Life 'Til Leather* bekam. Dieses Demo sollte über die Tape-Trading-Szene bis nach New York gelangen, wo es das Ehepaar John und Marsha Zazula in die Hände bekam.

Die Zazulas betrieben zu dieser Zeit einen kleinen Schallplattenladen, der sich mehr und mehr auf „Heavy Metal“ spezialisiert hatte, und auch eine Menge Platten aus Europa importierte. Zudem engagierten sich die Beiden für die junge Metal-Szene an der Ostküste, vermittelten, vernetzten und buchten Gigs.¹⁷ Das *No Life 'Til Leather*-Demo beeindruckte die Zazulas sehr, die sich nun bemühten den Kontakt zu *Metallica* herzustellen.

„*What really blew our mind, the second we heard it, was that Metallica was the answer to America's prayers. They were the first band that we heard that really made America look good ...they gave the American Headbangers something to bang their head on.*“ – Jon ‘Johnny Z’ Zazula.¹⁸

1.1.1 Cliff Burton

Zur selben Zeit bahnte sich bei *Metallica* jedoch bereits der Wechsel am Bass an. Sowohl Ron McGovney als auch der Rest der Band waren miteinander immer unzufriedener geworden. Die Angaben über die Gründe des Ausscheidens McGovneys gehen erwartungsgemäß auseinander.¹⁹ Jedenfalls hatte man bei einem Konzert der Band *Trauma* im Herbst im Lokal „Whisky A Go Go“ in San Francisco deren Bassisten Cliff Burton kennen gelernt, und war angeblich sofort interessiert gewesen.²⁰ Ulrich, Hetfield und Mustaine zeigten sich begeistert von Burtons spielerischen Fähigkeiten

¹⁵ http://www.metallica.com/timeline.asp?page=events&n_categoryid=805&year=1982?sPosx=41, <http://www.allmetallica.com/info/sideprojects/band.php>, Stand 24. Februar 2010.

¹⁶ <http://en.wikipedia.org/wiki/Metallica>, Stand 24. Februar 2010.

¹⁷ http://en.wikipedia.org/wiki/Johnny_Zazula, Stand 24. Februar 2010.

¹⁸ Pillsbury, *Damage Incorporated*, Seite 1.

¹⁹ http://www.metallicaworld.co.uk/Interviews/1997_ronmcgovney.htm, <http://www.webcitation.org/5hBuBZnaR>, Stand 24. Februar 2010.

²⁰ http://en.wikipedia.org/wiki/Cliff_Burton, Stand 24. Februar 2010.

und seinem Sound, nicht zuletzt auch sein Einsatz des WahWah-Pedals²¹ dürfte sehr beeindruckend gewesen sein.²²

Am 29. und 30. November 1982 kam es zu den letzten beiden Konzerten mit McGovney.

Das Konzert am 29. im Old Waldorf in San Francisco wurde außerdem aufgenommen und als *Metal Up Your Ass*-Demo bekannt. Man traf an diesem Abend auch das erste Mal auf Kirk Hammett, der mit seiner Band *Exodus* zu Gast war. Am 10.12.1982 verließ Ron McGovney die Band und am 28.12.1982 willigte Cliff Burton ein, bei *Metallica* einzusteigen, allerdings nur unter der Bedingung, dass die Band nach San Francisco umzieht.²³

Das erste Konzert mit Burton erfolgte am 5. März 1983 im „The Stone“ in San Francisco²⁴ und am 16. März nahm man ein neues Demo auf. Dieses wurde später als *Megaforce*-Demo bzw. als *KUSF*-Demo²⁵ bzw. als *Whiplash/No Remorse*-Demo²⁶ bekannt.

1.1.2 Produktion des Debutalbums und die Probleme mit Dave Mustaine

Jon Zazula hatte in der Zwischenzeit mit Lars Ulrich Kontakt aufgenommen und befand sich auf der Suche nach einer Plattenfirma. Da er auf wenig bis kein Interesse stieß, sah er sich gezwungen ein eigenes Label zu gründen – *Megaforce Records*.²⁷ Um genügend Geld für die Produktion eines Albums zu bekommen, nahm er einen Kredit auf, und überwies der Band 1500 US-Dollar und lud sie ein, nach New York zu kommen.²⁸ Es kam jedoch noch vor Beginn der Aufnahmen zu ernststen Schwierigkeiten, da sich die Probleme mit Dave Mustaine zu häufen begannen. Als Gründe für sein Ausscheiden wird Verschiedenes genannt, am Häufigsten hört man Alkohol- und Drogenmissbrauch

²¹ ein elektronisches Effektgerät, das mit dem Fuß bedient wird. Das Frequenzspektrum des Signals mit einem Bandpassfilter bearbeitend, wurde und wird es bevorzugt von Gitarristen verwendet; berühmte Beispiele wären neben Anderen Jimi Hendrix, Eric Clapton, Jimmy Page und Kirk Hammett.

²² <http://en.wikipedia.org/wiki/Metallica>, Stand 24. Februar 2010.

²³ <http://www.webcitation.org/5hBuBZnaR>, <http://www.metallica.com/Band/history.asp>, Stand 24. Februar 2010.

²⁴ http://www.metallica.com/timeline.asp?page=tour&n_categoryid=803&year=1983?sPosx=41, Stand 24. Februar 2010.

²⁵ http://en.wikipedia.org/wiki/No_Life_%27Til_Leather#Megaforce_demo, Stand 24. Februar 2010.

²⁶ http://www.metallica.com/timeline.asp?page=events&n_categoryid=807&year=1983?sPosx=41, Stand 24. Februar 2010.

²⁷ http://en.wikipedia.org/wiki/Metallica#cite_note-Metallica_timeline_Fall_1982_-_April_16.2C_1983-9, Stand 24. Februar 2010.

²⁸ Pillsbury, *Damage Incorporated*, Seite 1.

in Kombination mit gewalttätigem Verhalten.²⁹ Fansseiten neigen dazu zu euphemisieren und nennen Mustaines Lebensstil als Grund;³⁰ die offizielle *Metallica*-Homepage schreibt vorsichtig vom „problematischen Verhalten“ Mustaines,³¹ und diverse Interviewaussagen tun ein Übriges um das Bild abzurunden.³²

Wie auch immer - es wurden an der Ostküste noch zwei Konzerte mit Mustaine gespielt, danach befand er sich bereits am Rückweg nach Kalifornien.³³

Auf der Suche nach einem Ersatz erinnerte man sich (laut *Metallica*-Homepage kam der Vorschlag von dem Roadie Mark Whittaker³⁴) an Kirk Hammett, den Lead-Gitarristen der Band *Exodus*, die man wenige Wochen zuvor in San Francisco gesehen hatte.

Es sollte an dieser Stelle vielleicht angemerkt werden, dass man Hammett offenbar bereits am 1. April 1983 in die Band holte, jedoch am 8. und am 9. April noch zwei letzte Shows mit Mustaine spielte, und diesen anscheinend erst am 11. April von seiner Kündigung in Kenntnis setzte.³⁵

Am 16. April, eine Woche nach dem letzten Konzert mit Mustaine, fand bereits das erste Konzert mit Hammett statt. Nach insgesamt fünf Konzerten ging die Band am 10. Mai in die „Music America Studios“, um mit Paul Curcio als Aufnahmeleiter die Arbeit an ihrem Debutalbum zu beginnen.³⁶ Die Zazulas, die gerade ihr Label *Megaforce Records* gegründet hatten, übernahmen das Management der Band.³⁷ Ursprünglich sollte das Album den Titel *Metal Up Your Ass* tragen und auf dem Cover eine WC-Schüssel zeigen, aus der eine Hand mit einem Dolch ragt. Die Zazulas bemühten sich aber der Band diese Idee auszureden, da sie wussten, dass es mit diesem Namen und diesem Cover zur damaligen Zeit in den USA Probleme mit den Leuten vom Vertrieb und dem Einzelhandel geben würde. Cliff Burton zeigte sich daraufhin angeblich ziemlich verärgert und wird mit folgenden Worten zitiert: „You know what? Fuck those fuckers, man. We should just kill ’em all.“³⁸ Man einigte sich schließlich darauf das Album

²⁹ http://en.wikipedia.org/wiki/Metallica#cite_note-Metallica_timeline_Fall_1982_-_April_16.2C_1983-9, Stand 24. Februar 2010.

³⁰ <http://www.metallicaworld.co.uk/Band%20History.htm>, Stand 24. Februar 2010.

³¹ <http://www.metallica.com/Band/history.asp>, Stand 24. Februar 2010.

³² http://megadeth.rockmetal.art.pl/related_metallica.html, Stand 24. Februar 2010.

³³ Pillsbury, *Damage Incorporated*, Seite 2.

³⁴ <http://www.metallica.com/Band/history.asp>, Stand 25. Februar 2010.

³⁵ <http://www.metallica.com/Band/history.asp>,

http://www.metallica.com/timeline.asp?page=events&n_categoryid=807&year=1983?sPosx=41,

http://www.metallica.com/timeline.asp?page=tour&n_categoryid=803&year=1983?sPosx=41,

<http://www.metallicaworld.co.uk/Band%20History.htm>, Stand 25. Februar 2010.

³⁶ http://en.wikipedia.org/wiki/Kill_%27Em_All, Stand 25. Februar 2010.

³⁷ Pillsbury, *Damage Incorporated*, Seite 2.

³⁸ http://www.guitarworld.com/article/metallica_talkin039_thrash?page=0%2C2, Stand 25. Februar 2010.

Kill 'Em All zu nennen und auf dem Cover einen Hammer mit Blutlache und dem Schatten einer Hand zu zeigen.

Nach gut zwei Wochen, am 27. Mai war die Arbeit an dem Album beendet und es wurde mit einer Auflage von 1500 Stück am 25. Juli 1983 veröffentlicht.³⁹ Das Album sollte bis heute noch einige Male wiederveröffentlicht werden, insgesamt verkaufte es sich allein in den USA drei Millionen Mal, seine höchste Platzierung in den Billboard Charts (#120) erreichte es 1988.⁴⁰

1.2 Etablierung als Genregröße

Wie es in der Branche üblich ist, ging die Band nach Veröffentlichung des Albums das erste Mal auf Tour. Diese erste Tournee ist als „Kill 'Em All For One“-Tour bekannt, fand in den Vereinigten Staaten statt und dauerte von 27. Juli 1983 bis 22. Januar 1984. Mit dabei waren die „Heavy Metal“-Band *Raven*, sowie die „Thrash Metal“-Bands *Exodus* und *Anthrax*.⁴¹

Zwischendurch, am 24. Oktober 1983 wurden bereits die ersten Demos für das zweite Album, *Ride The Lightning*, auf Kosten der Vertriebsfirma für Europa, *Music For Nations*, aufgenommen.⁴² Diese enthielten auch Material, das bereits vor den Aufnahmen zu *Kill 'Em All* entstanden war, und das teilweise sogar noch von Mustaine stammte.⁴³

Am 3. Februar 1984 startete die erste Europa-Tournee („Seven Dates Of Hell“) mit der „Metal“-Band *Venom*, die von der Schweiz ausging, allerdings weit kürzer war, und nur bis 12. Februar dauerte.⁴⁴ Die Band blieb anschließend gleich in Europa, um am 20. Februar mit den Aufnahmen zu *Ride The Lightning* zu beginnen.

Das Album wurde in Dänemark mit Flemming Rasmussen, in den „Sweet Silence Studios“ in Kopenhagen produziert, und nach der Fertigstellung am 14. März, am 30.

³⁹ http://en.wikipedia.org/wiki/Kill_%27Em_All#cite_note-7,
http://www.metallica.com/timeline.asp?page=events&n_categoryid=807&year=1983?sPosx=41, Stand 25. Februar 2010.

⁴⁰ Billboard 200, <http://www.billboard.com/charts/catalog-albums#/album/metallica/kill-em-all/11544>, Stand 17. Juni 2010.

⁴¹ <http://www.mtv.com/onair/icon/metallica/timeline/?id=5>,
<http://www.mtv.com/onair/icon/metallica/timeline/?id=4>, Stand 25. Februar 2010.

⁴² http://www.metallica.com/timeline.asp?page=events&n_categoryid=807&year=1983?sPosx=41, Stand 25. Februar 2010.

⁴³ http://en.wikipedia.org/wiki/Metallica_demos, Stand 25. Februar 2010.

⁴⁴ http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Metallica_concert_tours, Stand 25. Februar 2010.

Juli veröffentlicht. Das Album wurde bis heute 5 Millionen Mal (USA) verkauft und erreichte Platz 100 in den Billboard Charts.⁴⁵ In der Zwischenzeit gab es noch eine kurze Europa-Tournee mit der „Glam Metal“-Band *Twisted Sister*, vom 6. bis zum 10. Juni 1984.⁴⁶

1.2.1 Wechsel von Management und Plattenfirma

Das Marketing und die Promotion-Arbeit der Zazulas hatte sich mittlerweile so bewährt, dass sich abgesehen von der immer größer werdenden Fanbasis nun auch die Musik-Industrie zu interessieren begann.⁴⁷ Michael Alago, A&R bei *Elektra Records*, war auf *Metallica* aufmerksam geworden und besuchte gemeinsam mit Cliff Burnstein von der Management Firma *Q-Prime* Anfang September ein Konzert der Band.⁴⁸ Beide zeigten sich beeindruckt und waren von der Qualität der Gruppe überzeugt, somit kam es zu Verhandlungen mit *Metallica* und *Megaforce Records*, und bereits am 12. September 1984 wurden der Wechsel zu *Elektra* und der Vertragsabschluss mit *Q-Prime* vollzogen.⁴⁹ (*Metallica* ist heute noch immer bei *Q-Prime*,⁵⁰ *Ride The Lightning* wurde am 19. November von *Elektra* neu veröffentlicht⁵¹; Anm.)

Aus Sicht der Band und auch der Zazulas dürfte dieser Wechsel ein logischer Schritt gewesen sein, da die immer größer werdende Popularität der Band die Möglichkeiten der Zazulas und finanziellen Kapazitäten eines so kleinen Labels wie *Megaforce Records* langsam aber sicher zu übersteigen begann. Natürlich zeigt sich dadurch aber auch, dass man eindeutig Ambitionen in Richtung noch größeren Erfolgs hatte. Dementsprechend tauchten bereits damals die ersten Sell-Out-Vorwürfe auf - ein Thema das *Metallica* spätestens ab dem kommerziellen Höhenflug des fünften Albums bis heute immer wieder verfolgen sollte.

⁴⁵ Billboard 200, <http://www.billboard.com/charts/catalog-albums#/album/metallica/ride-the-lightning/11545>, Stand 17. Juni 2010.

⁴⁶ <http://www.metallicaworld.co.uk/Band%20History.htm>, Stand 25. Februar 2010.

⁴⁷ <http://www.metallica.com/Band/history.asp>, Stand 25. Februar 2010,

Pillsbury, *Damage Incorporated*, Seite 2.

⁴⁸ <http://www.mtv.com/onair/icon/metallica/timeline/?id=6>, Stand 25. Februar 2010.

⁴⁹ http://www.metallica.com/timeline.asp?page=events&n_categoryid=808&year=1984, Stand 25. Februar 2010.

⁵⁰ <http://www.qprime.com/bands/metallica.php>, Stand 25. Februar 2010.

⁵¹ http://www.metallica.com/timeline.asp?page=events&n_categoryid=808&year=1984, Stand 25. Februar 2010.

1.2.2 Erste kommerzielle Höhepunkte

Nach der etwas kürzeren „Bang That Head That Doesn't Bang“-Tour mit der „Heavy Metal“-Band *Tank* von 16. November bis 20. Dezember 1984, folgte ein bereits ziemlich ausgedehntes Touren durch die USA und Europa, von 11. Jänner 1985 (mit längeren Unterbrechungen) bis 8. März 1986, unter Anderem mit den „Metal“-Bands *W.A.S.P.*, *Armored Saint*, *Tank*, sowie den „Hard Rock“-Bands *ZZ-Top* und *Bon Jovi*, der „Neo Progressive Rock“-Band *Marillion*, und den „Glam Metal“-Bands *Ratt* und *Magnum*.⁵²

Zwischendurch, vom 1. September bis zum 27. Dezember 1985, begab man sich wieder mit Flemming Rasmussen in die „Sweet Silence“-Studios in Kopenhagen, um das dritte Album *Master Of Puppets* (gemischt in Los Angeles von Michael Wagener⁵³) aufzunehmen. *Master of Puppets* wurde am 3. März 1986 veröffentlicht und war das erste Album von *Metallica*, das mit 500.000 verkauften Einheiten Gold-Status in den USA erreichte. Bis heute verkaufte sich das Album alleine in den USA 6 Millionen Mal, und erreichte Platz 29 in den Billboard Charts.⁵⁴ Auch nach diesem Album ging es wieder auf Tournee, dieses Mal unter dem Titel „Damage Inc.“ Diese Tour dauerte insgesamt von 27. März 1986 bis 13. Februar 1987, war aber auf drei Teile aufgeteilt. Gemeinsam mit *Ozzy Osbourne* ging der erste Teil durch die USA, von 27. März bis 3. August. Während dieser Tour brach sich James Hetfield am 26. Juni sein Handgelenk beim Skateboarden. Bis zu seiner Genesung musste der Roadie und *Metal Church*-Gitarrist John Marshall an der Rhythmusgitarre einspringen, und Hetfield war gezwungen sich auf das Singen zu beschränken.

1.2.3 Der Tod Cliff Burtons

Der zweite Teil der „Damage Inc.“-Tournee ging durch Europa und startete am 10. September 1986 in Wales, musste jedoch nach einem Konzert in Stockholm am 26. September abgebrochen werden, weil der Tourbus am Morgen des 27. September auf einer eisigen Strasse außer Kontrolle geriet und ins Schleudern kam. Der Bus überschlug sich mehrmals, es gab kaum Verletzte, mit Ausnahme des Bassisten,

⁵² http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Metallica_concert_tours, Stand 25. Februar 2010.

⁵³ <http://www.metallica.com/Band/history.asp>, Stand 25. Februar 2010.

⁵⁴ Billboard 200, <http://www.billboard.com/charts/catalog-albums#/album/metallica/master-of-puppets/11546>, Stand 17. Februar 2010.

Cliff Burton, der aus dem Fenster geschleudert und unter dem Bus eingequetscht wurde. Burton verstarb noch an der Unfallstelle und wurde am 7. Oktober 1986 beigesetzt.⁵⁵

Die Band entschied sich trotz der Tragik dieses Ereignisses sehr rasch dazu weiter zu machen und einen Ersatz für Burton zu finden. Zu den Auditions wurden ca. 40 Bassisten eingeladen, darunter Les Claypool von der Band *Primus* (ein Freund Hammetts aus Kindheitstagen) und Troy Gregory von der Gruppe *Prong*. Letztlich entschied man sich aber für Jason Newsted, der mit der Band *Flotsam & Jetsam* bekannt geworden war. Dazu Kirk Hammett:

*"Right after the accident happened, we individually decided that, the best way to get rid of all our frustrations, would be to hit the road and get all the anxiety and frustrations out on stage, where they should go. They should go toward a positive thing like that. We were very traumatized, and felt a lot of emotional distraught over the situation. [...] The worst thing we could do is just sit in our room and sulk over the matter and wallow in our pity. The more you think about it, the deeper you sink. We each thought individually, we have to keep on going, we have to work because it wouldn't be fair to Cliff to just stop. Also if he were alive for some reason or another and like y'know he couldn't play bass, he wouldn't tell us to stop. That's the way he would've felt. He would've wanted us to go on."*⁵⁶

Die ersten beiden Konzerte mit Jason Newsted fanden am 8. und 9. November in Kalifornien statt, danach ging es mit der „Damage Inc.“-Tour weiter nach Japan (15.11.-20.11.), Nordamerika (28.11.-20.12.) und nach Europa (8.1.-13.2.1987).⁵⁷

1.2.4 Steigender Bekanntheitsgrad und weitere Erfolge

Nach einer ein paar Monate währenden Ruhephase, in der sich Hetfield am 26. März 1987 ein zweites Mal das Handgelenk brach, begann man am 9. Juli in den „A&M and Conway Studios“ in Los Angeles mit der Aufnahme einer EP⁵⁸ namens *The \$5.98 E.P.: Garage Days Re-Revisited*.⁵⁹ Diese EP enthielt Coverversionen der Songs „Helpless“ (*Diamond Head*), „The Small Hours“ (*Holocaust*), „The Wait“ (*Killing Joke*),

⁵⁵ http://en.wikipedia.org/wiki/Damage,_Inc._Tour,
http://en.wikipedia.org/wiki/Metallica#Burton.27s_death_and_Garage_Days_ReRevisited_.281986.E2.80.931987.29,
http://www.metallica.com/timeline.asp?page=events&n_categoryid=817&year=1986?sPosx=41,
<http://www.metallica.com/Band/history.asp?part=2>, Stand 25. Februar 2010.

⁵⁶ <http://www.mtv.com/onair/icon/metallica/timeline/?id=8>, Stand 25. Februar 2010.

⁵⁷ http://en.wikipedia.org/wiki/Damage,_Inc._Tour,
http://www.metallica.com/timeline.asp?page=tour&n_categoryid=816&year=1986?sPosx=41,
http://www.metallica.com/timeline.asp?page=tour&n_categoryid=818&year=1987?sPosx=41, Stand 25. Februar 2010.

⁵⁸ „Extended Play“, ein Tonträger mittlerer Länger, länger als eine Single, kürzer als ein Album.

⁵⁹ http://www.metallica.com/timeline.asp?page=events&n_categoryid=819&year=1987?sPosx=41, Stand 25. Februar 2010.

„Crash Course in Brain Surgery“ (*Budgie*) und „Last Caress“/„Green Hell“ (*The Misfits*). Sie wurde von der Band selbst produziert, am 21. August 1987 veröffentlicht, und erreichte Platz 28 der Billboard Charts.⁶⁰

Nach vier Auftritten als Teil des „Monsters of Rock '87“-Package von 20.-28. August in Europa, mit *Bon Jovi*, *Dio*, *Anthrax*, u.A.,⁶¹ gab es wieder eine kurze Pause, bevor man im Jänner 1988 mit den Aufnahmen zum vierten Album begann. Diese erfolgten wieder mit Flemming Rasmussen als Produzent, diesmal jedoch in den „One on One“-Studios in Los Angeles. Nach der von 28. Jänner bis 1. Mai dauernden Produktion⁶², ging es abermals mit „Monsters of Rock“ auf Tour, diesmal jedoch durch die USA, von 23. Mai bis 30. Juli; mit dabei die Bands *Van Halen* (als Headliner), *Scorpions*, *Dokken*, u.A.⁶³

Am 6. September wurden diese Aufnahmen unter dem Titel ...*AND JUSTICE FOR ALL* als viertes Studio-Album von *Metallica* veröffentlicht. Es hat sich bis heute über acht Millionen Mal verkauft, und war mit Platz 6 in den Billboard Charts das erste Top Ten Album der Band.⁶⁴

Darauf folgte die über ein Jahr dauernde „Damaged Justice“-Tour, die *Metallica* gemeinsam mit *Danzig*, *Queensryche*, *The Cult* und *Mortal Sin* spielten, und die von 11.9.1988 bis 7.10.1989 durch die USA, Kanada, Brasilien, Australien, Japan und Europa führte.⁶⁵

Zwei Besonderheiten ereigneten sich außerdem während dieser Zeit: *Metallica* produzierten und veröffentlichten ihr erstes Musikvideo (zu dem Song „One“, gedreht am 6.12.1988 in Los Angeles mit Michael Salomon⁶⁶, MTV-Debut am 22.1.1989⁶⁷), ein Medium dem sich die Band bislang verweigert hatte. Außerdem flatterte am 22. Februar 1989 die erste Grammy-Nominierung ins Haus, und zwar in der Kategorie „Best Hard Rock/Metal Performance Vocal or Instrument“. Dieser Grammy ging dann aber an

⁶⁰ [http://en.wikipedia.org/wiki/The_\\$5.98_E.P.:_Garage_Days_Re-Visited](http://en.wikipedia.org/wiki/The_$5.98_E.P.:_Garage_Days_Re-Visited), Stand 25. Februar 2010.

⁶¹ http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Metallica_concert_tours, Stand 25. Februar 2010.

⁶² http://www.metallica.com/timeline.asp?page=events&n_categoryid=823&year=1988?sPosx=41, Stand 25. Februar 2010.

⁶³ http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Metallica_concert_tours, Stand 25. Februar 2010.

⁶⁴ http://en.wikipedia.org/wiki/%E2%80%A6And_Justice_for_All_%28album%29, Stand 25. Februar 2010.

⁶⁵ http://en.wikipedia.org/wiki/Damaged_Justice, Stand 25. Februar 2010.

⁶⁶ http://www.metallica.com/timeline.asp?page=events&n_categoryid=823&year=1988?sPosx=41, Stand 25. Februar 2010.

⁶⁷ http://www.metallica.com/timeline.asp?page=events&n_categoryid=824&year=1989?sPosx=41, Stand 25. Februar 2010.

Jethro Tull.⁶⁸ Allerdings gab es dann ein Jahr später am 21. Februar 1990 einen Grammy in der Kategorie „Best Metal Performance“ für den Song „One“.⁶⁹

Nach der „Damaged Justice“-Tour und einer kleinen Pause, folgte die „1990 Tour“ durch die USA, vom 11. Mai bis zum 11. September 1990, mit *Warrior Soul*, *Dio*, *Bonham* und zwei Konzerte mit *Warrant* und *The Black Crowes* im Zuge der „Pump“-Tour der „Hard Rock“-Band *Aerosmith*.⁷⁰

1.3 Karrierehöhepunkt, endloses Touren und Neuland

1.3.1 Das Album *Metallica*

Am 6. Oktober 1990 begann man mit Bob Rock als Produzent in den „One on One“-Studios in Los Angeles mit den Aufnahmen zum fünften Studioalbum, das den Titel *Metallica* bekommen sollte. Hatte die Produktionszeit bei den ersten beiden Alben nur 2-3 Wochen betragen, und waren die vier Monate bei *Master Of Puppets* und die fünf Monate Produktionszeit bei ...*AND JUSTICE FOR ALL* im Vergleich dazu schon deutlich länger gewesen, so ging man bei dem Album *Metallica* einen Schritt weiter. Mit Bob Rock holte man einerseits einen neuen Produzenten an Bord, andererseits begann man sich musikalisch zu verändern und war nun außerdem ganze zehn Monate, bis 10. Juli 1991 mit der Produktion beschäftigt. Auch war ein Studio allein dieses Mal offenbar nicht mehr ausreichend. Man begab sich von 29. April bis 4. Mai in die „Little Mountain“-Studios, in Vancouver, (British Columbia, Kanada). Am 10. Juni begann das Abmischen⁷¹ - letztlich wurde das Album drei Mal neu gemischt, bis man zufrieden war. Insgesamt hatte die Produktion von *Metallica* rund 1 Million US-\$ gekostet, das Album verkaufte sich bis heute über 15 Millionen Mal (US) und war das erste von 5 aufeinander folgenden Alben, die Platz 1 der Billboard Charts erreichten.⁷²

⁶⁸ http://en.wikipedia.org/wiki/Metallica#E2.80.A6And_Justice_for_All_.281988.E2.80.931990.29, http://www.metallica.com/timeline.asp?page=events&n_categoryid=824&year=1989?sPosx=41, Stand 25. Februar 2010.

⁶⁹ http://www.metallica.com/timeline.asp?page=events&n_categoryid=825&year=1990?sPosx=41, Stand 25. Februar 2010.

⁷⁰ http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Metallica_concert_tours#1990s, Stand 25. Februar 2010.

⁷¹ http://www.metallica.com/timeline.asp?page=events&n_categoryid=827&year=1991?sPosx=41, Stand 25. Februar 2010.

⁷² Billboard 200, <http://www.billboard.com/charts/catalog-albums#/artist/metallica/discography/albums/5199>, Stand 17. Juni 2010.

Nach der Veröffentlichung des Albums folgten drei Jahre fast ununterbrochenes Touren. Zuerst ging es mit der Band *Metal Church* auf Teil 1 der „Wherever We May Roam“-Tour, von 12. Oktober 1991 bis 5. Juli 1992 durch die USA, Kanada und Japan. Nach einem kurzen Intermezzo durch die „Guns’n’Roses / *Metallica*-Stadium-Tour“ mit *Faith No More* als Vorgruppe, von 17. Juli bis 6. Oktober durch die USA und Kanada, ging es auf Teil 2 der „Wherever We May Roam“-Tour, von 22. Oktober bis 18. Dezember durch Europa. Gleich am 22. Jänner 1993 begann dann die „Nowhere Else To Roam“-Tour, durch die USA, Kanada, Mexico, Japan, Australien, Südostasien, Südamerika und Europa, die bis 4. Juli dauern sollte; mit dabei die Bands *Suicidal Tendencies* und *The Cult*.⁷³

Nach einer mehrmonatigen Ruhephase Ende 1993 bis Anfang 1994, ging es dann weiter mit der „Shit Hits The Sheds“-Tour durch die USA, vom 28. Mai - 21. August 1994. Dieses Mal mit dabei die Bands *Danzig* und *Suicidal Tendencies*.

1.3.2 Die *Load* / *ReLoad*-Phase

Ebenfalls 1994 kam es zu einem Rechtsstreit zwischen *Metallica* und ihrer Plattenfirma *Elektra*, der jedoch mit einer außergerichtlichen Einigung endete.⁷⁴ Außerdem begann man mit Demoaufnahmen von Songs für das nächste Album, *Load*.⁷⁵

Anfang 1995 wurde weiter am Material für *Load* gearbeitet, und am 1. Mai⁷⁶ begannen die Aufnahmen in den „The Plant“-Studios in Sausalito, Kalifornien. Am 23. August verließ die Band das Studio wieder, um sich mit den „Metal“-Bands *Slayer*, *Skid Row*, *Slash’s Snakepit*, *Therapy?*, *Warrior Soul*, *Machine Head*, *White Zombie* und *Corrosion of Conformity* auf die „Escape From The Studio ’95“-Tour zu begeben, die bis 14. Dezember dauern sollte und durch die USA, Kanada und Großbritannien führte.⁷⁷

⁷³ http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Metallica_concert_tours#1990s,

http://en.wikipedia.org/wiki/Wherever_We_May_Roam_Tour,

http://en.wikipedia.org/wiki/Guns_N%27_Roses/Metallica_Stadium_Tour,

http://en.wikipedia.org/wiki/Nowhere_Else_To_Roam, Stand 25. Februar 2010.

⁷⁴ Man war bei *Metallica* anscheinend der Meinung, dass einem von Seitens der Plattenfirma mehr Geld zustünde. Die diesbezügliche Quelle, die „Full Bio“ (ganze Biographie) auf der Webseite des *Rolling Stone* Magazin, spricht von einem Vertrag, der die Band an eine „modest 14 percent royalty rate“ fesselte. <http://www.rollingstone.com/artists/metallica/biography>, Stand 26. Februar 2010.

⁷⁵ http://www.metallica.com/timeline.asp?page=events&n_categoryid=835&year=1994?sPosx=101, Stand 26. Februar 2010.

⁷⁶ http://www.metallica.com/timeline.asp?page=events&n_categoryid=836&year=1995?sPosx=141, Stand 26. Februar 2010.

⁷⁷ http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Metallica_concert_tours, Stand 26. Februar 2010.

Wieder zurück im Studio wurden die Aufnahmen bereits Anfang März abgeschlossen. Gemastert wurde von 15. März bis 3. Mai, die Veröffentlichung erfolgte am 3. bzw. 4. Juni 1996.⁷⁸ *Load* war das Zweite von bis heute fünf aufeinander folgenden Alben, das auf Platz 1 der Billboard Charts landen sollte. Es wurde bis dato allein in den USA über fünf Millionen Mal verkauft.⁷⁹ Am 4. Juni begann dann die „Lollapalooza“-Tour Nr. 6 durch die USA, die mit *Metallica* als Headliner und den Bands *Soundgarden*, *Ramones*, *Rancid*, *Devo* u.A. bestritten wurde. Nach Ende dieser Sommer-Tour am 4. August 1996 ging es dann auf die wieder deutlich größere „Poor Touring Me“-Tour, die von 6. September 1996 bis 28. Mai 1997 dauerte, durch Europa, die USA und Kanada führte und von den Bands *Korn* und *Corrosion of Conformity* begleitet wurde.⁸⁰

Relativ unmittelbar anschließend begab sich die Band wieder ins Studio um an ihrem siebten Album, *ReLoad* zu arbeiten. Diese Aufnahmen fanden wieder in den „The Plant“-Studios in Sausalito, Kalifornien, statt und dauerten von 1. Juli bis 1. Oktober 1997. Produzent war auch wieder wie bei *Metallica* und *Load* Bob Rock.

Die Songs waren gemeinsam mit den Songs für *Load* entstanden – deshalb der Titel *ReLoad*, das Album erreichte nach der Veröffentlichung am 18.11.1997 ebenfalls Platz 1 der Billboard Charts und verkaufte sich bislang über vier Millionen Mal (USA).⁸¹ Parallel zum Release erfolgte eine kurze Promo-Tour durch die USA und Europa von 18. Oktober - 18. Dezember 1997.⁸²

1.3.3 Garagen, ein Orchesterprojekt und das Internet

Die Jahre 1998 und 1999 waren durch ausgedehntes Touren quer über den Globus und der Produktion sowie der Veröffentlichung eines zweiten Cover-Albuns namens *Garage Inc.* geprägt.

Zuerst erfolgte der Beginn der „Poor Re-Touring Me“-Tour (mit Days Of The New, Monster Magnet, Jerry Cantrell) von 21. März - 8. Mai 1998 durch Australien, Süd Korea und Japan. Fortgesetzt wurde sie von 24. Juni bis 13. September in den USA und Kanada. Von 14. September bis 1. Oktober 1998 nahm man - wieder mit Bob Rock als Produzent - in den „The Plant“-Studios und einigen verschiedenen anderen Locations

⁷⁸ http://www.metallica.com/timeline.asp?page=events&n_categoryid=797&year=1996?sPosx=181, Stand 26. Februar 2010.

⁷⁹ http://en.wikipedia.org/wiki/Load_%28album%29, Stand 26. Februar 2010.

⁸⁰ http://en.wikipedia.org/wiki/Poor_Touring_Me,
http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Metallica_concert_tours, Stand 26. Februar 2010.

⁸¹ <http://en.wikipedia.org/wiki/ReLoad>, Stand 26. Februar 2010.

⁸² http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Metallica_concert_tours, Stand 26. Februar 2010.

das Cover-Album *Garage Inc.* auf, das aus Coverversionen von Titeln der Gruppen *Diamond Head, Motörhead, Black Sabbath, Thin Lizzy, Queen, Killing Joke, Holocaust, Misfits, Lynyrd Skynyrd, Bob Seger* u.A. bestand und am 24. November veröffentlicht wurde. Mit Platz 2 in den Billboard Charts und 2,5 Millionen verkauften Exemplaren (USA) konnte es beinahe an die kommerziellen Erfolge der letzten drei Studioalben anschließen.⁸³ Auch diese Veröffentlichung wurde von einer kurzen Promo-Tour Ende November (diesmal aber „nur“ durch Nordamerika) begleitet.⁸⁴ Anfang 1999 kam es erneut zu einer Zusammenarbeit mit Michael Kamen (dieser hatte bereits 1991 die Streicher für den Song *Nothing Else Matters* arrangiert und dirigiert), aus der die *S&M*-Konzerte und die entsprechende Tonträgerveröffentlichung hervorgingen. Die Idee, die Musik von *Metallica* mit klassischer Musik bzw. einem Symphonieorchester zu verbinden, geht zwar angeblich auf den verstorbenen Bassisten Cliff Burton zurück, die Verbindung von „Rock“-Band und Orchester war Ende der 1990er Jahre aber sicher keine neue Idee. Man denke nur an die *Beatles* auf ihrem Album *Sgt. Pepper* oder an *Deep Purple*, die bereits 1969 live mit einem Orchester aufgetreten waren, und die Audioaufnahme des Konzerts dann kommerziell veröffentlicht hatten. Die beiden *Metallica*-Konzerte mit Orchester und die Aufnahmen dazu erfolgten am 21. und 22. April 1999. Bob Rock begab sich im August ins Studio um die Produktion des *S&M*-Tonträgers zu beginnen, die Veröffentlichung erfolgte am 22./23. November, erreicht wurde wieder Platz 2 der Billboard Charts.⁸⁵ In der Zeit zwischen Aufnahme und Veröffentlichung begab sich die Band auf die „Garage Remains The Same“-Tour (30. April - 20. Juli) durch Südamerika und Europa (mit *Pantera, Monster Magnet, Sepultura, Almafuerte, Catupecu Machu*). Außerdem spielten *Metallica* am „Woodstock '99“-Festival (24.7.) und absolvierten zwei weitere Auftritte mit Orchester in Berlin und New York (19. November, 23. November).⁸⁶

Das Jahr 2000 war geprägt durch die Rechtsstreitigkeiten um illegale Musik-Downloads zwischen *Metallica* und den Betreibern des Online-Download-Portals *Napster*.

Metallica hatten einen Song namens „I Disappear“ für den „Mission Impossible II“-Soundtrack geschrieben, und die Band fand heraus, dass eine

⁸³ http://en.wikipedia.org/wiki/Garage_Inc.,
http://www.metallica.com/timeline.asp?page=events&n_categoryid=850&year=1998?sPosx=261, Stand 26. Februar 2010.

⁸⁴ http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Metallica_concert_tours, Stand 26. Februar 2010.

⁸⁵ http://www.metallica.com/timeline.asp?page=events&n_categoryid=851&year=1999?sPosx=301,
http://en.wikipedia.org/wiki/S%26M_%28album%29, Stand 26. Februar 2010.

⁸⁶ http://en.wikipedia.org/wiki/Garage_Remains_The_Same_Tour, Stand 26. Februar 2010.

Demo-Version des Songs im Radio gespielt wurde, und das vor der offiziellen Veröffentlichung des fertigen Songs auf dem Soundtrack!

Im Zuge der drauf folgenden Recherche fand man heraus, dass die durchgesickerte Demo-Version über das Online-Download-Portal *Napster* verbreitet worden war, auf der außerdem der gesamte *Metallica*-Katalog gratis heruntergeladen werden konnte. Lars Ulrich übernahm für die Band die Leitung der daraufhin folgenden Bemühungen um einen Rechtsstreit mit *Napster*, dem sich in weiterer Folge auch der Hip Hop Künstler *Dr.Dre* anschloss. Es kam zu einem längeren Gerichtsverfahren, und daraus resultierenden restriktiven Auflagen für *Napster*, der allerdings mit einer Einigung beendet wurde, als sich die deutsche *Bertelsmann AG* anschickte *Napster* für 94 Millionen US\$ zu kaufen.⁸⁷ Dieser Kauf kam jedoch letztlich nicht zustande, da im Sommer 2002 die Liquidation von *Napster* in die Wege geleitet wurde.⁸⁸ Insgesamt hat die ganze Kontroverse um *Napster* das Image von *Metallica* und insbesondere das von Lars Ulrich angekratzt, aber nicht genug um Einbrüche bei den Tonträger-Verkaufszahlen oder Mengen von Konzertbesuchern zu bewirken. Bemerkenswert ist, dass die Rechtsstreitigkeiten um *Napster* in nahezu jeder im Internet verfügbaren *Metallica*-Biographie erwähnt werden,⁸⁹ nur in der Bandbiographie auf der *Metallica*-Homepage selbst scheint die Causa mit keinem Wort auf.⁹⁰

Abgesehen davon, und der „Summer Sanitarium“-Tour von 23. Juni bis 9. August durch die USA mit *Korn*, *Kid Rock*, *System Of A Down* und *Powerman 5000*, gab es meinen Quellen zu Folge im Jahr 2000 keine weiteren nennenswerten Ereignisse.

1.4 Umbrüche, Probleme und Renaissance

1.4.1 Jason Newsted verlässt die Band

Am 17. Jänner 2001 gab der langjährige Bassist Jason Newsted auf einmal öffentlich bekannt, dass er die Band verlassen würde. Als Gründe dafür nannte er Persönliches, sowie körperliche Schäden:

⁸⁷ <http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?file=/chronicle/archive/2002/09/04/BU138263.DTL>, Stand 13. Juli 2010.

⁸⁸ http://en.wikipedia.org/wiki/Metallica#Napster_controversy_.282000.E2.80.932001.29, Stand 26. Februar 2010.

⁸⁹ z.B. [kerrang.com](http://www.kerrang.com), [nme.com](http://www.nme.com), [spin.com](http://www.spin.com), [billboard.com](http://www.billboard.com), [rollingstone.com](http://www.rollingstone.com), [metallicaworld.co.uk](http://www.metallicaworld.co.uk), <http://www.mtv.com/onair/icon/metallica/timeline/?id=21>, en.wikipedia.org, Stand 26. Februar 2010.

⁹⁰ [metallica.com](http://www.metallica.com), Stand 26. Februar 2010.

*"Due to private and personal reasons, and the physical damage that I have done to myself over the years while playing the music that I love, I must step away from the band. This is the most difficult decision of my life, made in the best interest of my family, myself, and the continued growth of Metallica. I extend my love, thanks, and best wishes to my brothers: James, Lars, and Kirk and the rest of the Metallica family, friends, and fans whom have made these years so unforgettable."*⁹¹

Abgesehen von diesem offiziellen Statement und einigen positiven Bemerkungen auf der *Metallica*-Homepage⁹², gibt es auch andere Quellen, die von zunehmenden Spannungen zwischen Hetfield und Newsted, vor allem wegen Newsteds Nebenprojekt *Echobrain*, sprechen.⁹³

1.4.2 Rehabilitation, Gruppentherapie, ein neues Album und ein neuer Bassist

Nichtsdestotrotz ging die Band am 23. April ins Studio, um (wieder mit Bob Rock) mit der Arbeit an dem mittlerweile achten Studioalbum mit dem Titel *St. Anger* zu beginnen. Dieses Vorhaben musste jedoch unterbrochen werden, als sich James Hetfield am 19. Juli in Rehabilitation begab.⁹⁴ Als Gründe hierfür wurden Alkoholismus und andere Suchtkrankheiten genannt.⁹⁵

Hetfield beendete seinen Rehabilitationsaufenthalt am 3. Dezember 2001, die Aufnahmen wurden aber erst am 1. Mai in Nordkalifornien wieder aufgenommen und dauerten das restliche Jahr über an.⁹⁶ Im Zuge der internen Probleme wurde außerdem ein Therapeut engagiert. Die Produktion des Albums sowie die Therapiesitzungen wurden teilweise von einem Filmteam der beiden Filmemacher Joe Berlinger und Bruce Sinofsky begleitet, die daraus einen Dokumentarfilm namens *Some Kind Of Monster* machten, der am 21. Jänner 2004 am *Sundance Film Festival* erstmals öffentlich vorgeführt wurde.⁹⁷

Zu Beginn des Jahres 2003 begann man mit den Einladungen zum Vorspiel für die Nachfolge von Jason Newsted. Unter den teilnehmenden Bassisten befanden sich einige

⁹¹ <http://www.metallicaworld.co.uk/Band%20History.htm>,
<http://www.mtv.com/news/articles/1438016/20010117/metallica.jhtml>,
<http://www.metallicafan.de/band/history/>, Stand 26. Februar 2010.

⁹² <http://www.metallica.com/Band/history.asp?part=3>, Stand 26. Februar 2010.

⁹³ <http://www.playboy.com/articles/metallica-interview/index.html>,
<http://www.rollingstone.com/artists/metallica/biography>, Stand 26. Februar 2010.

⁹⁴ http://www.metallica.com/timeline.asp?page=events&n_categoryid=857&year=2001?sPosx=755.75,
Stand 26. Februar 2010.

⁹⁵ <http://www.mtv.com/onair/icon/metallica/timeline/?id=21>, Stand 26. Februar 2010.

⁹⁶ http://www.metallica.com/timeline.asp?page=events&n_categoryid=858&year=2002?sPosx=755.75,
Stand 26. Februar 2010.

⁹⁷ http://en.wikipedia.org/wiki/Some_Kind_of_Monster_%28film%29, Stand 26. Februar 2010,
<http://www.imdb.com/title/tt0387412/releaseinfo>, Stand 16. Juni 2010.

Genre-Größen wie z.B. Pepper Keenan (*Corrosion Of Conformity*), Jeordie White (*Marilyn Manson, A Perfect Circle, Nine Inch Nails*), Scott Reeder (*Kyuss*), Eric Avery (*Jane's Addiction*), Danny Lohner (*Nine Inch Nails, Killing Joke, Methods Of Mayhem*) und Chris Wyse (*The Cult*).⁹⁸ Man entschied sich letztlich für Robert Trujillo (*Suicidal Tendencies, Infectious Grooves, Black Label Society, Jerry Cantrell, Ozzy Osbourne*), der seitdem fixes Bandmitglied ist.⁹⁹

Die Arbeit an *St.Anger* wurde am 11. April 2003 abgeschlossen, die Veröffentlichung erfolgte am 5. Juni.¹⁰⁰ Das Album erreichte Platz 1 der Billboard Charts und wurde seitdem über zwei Millionen Mal verkauft (USA).¹⁰¹

Im Sommer begab man sich auf Festival-Tour in Europa (1.-28. Juni) und anschließend auf die „Summer Sanitarium“-Tour 2003 (4. Juli bis 10. August, mit *Limp Bizkit, Linkin Park, Deftones, Mudvayne*), anschließend wieder auf Festival-Tour in Europa (15. bis 24. August).¹⁰²

Am 6. November begann die „Madly In Anger With The World“-Tour, die von *Slipknot* und *Godsmack* begleitet wurde, bis 28. November 2004 dauerte, und durch die USA, Kanada, Australien, Japan und Europa führte.¹⁰³

2005 gab es außer einem Gastauftritt¹⁰⁴ in der Zeichentrickserie *The Simpsons* keine weiteren nennenswerten Ereignisse.

1.4.3 Jüngere Vergangenheit und Gegenwart

2006 schließlich begann man die Arbeit an den Songs für das neunte Studioalbum wieder aufzunehmen - dieses Mal allerdings nicht mehr mit Bob Rock, sondern man entschied sich dazu, Rick Rubin als Produzent zu engagieren. Es kam jedoch alsbald zu einer größeren Unterbrechung im Zuge der „Escape From The Studio“-Tour, von

⁹⁸ http://en.wikipedia.org/wiki/Metallica#Newsted.27s_departure_and_St._Anger_.282001.E2.80.932005.29, Stand 26. Februar 2010.

⁹⁹ http://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Trujillo, Stand 26. Februar 2010.

¹⁰⁰ http://www.metallica.com/timeline.asp?page=events&n_categoryid=859&year=2003?sPosx=755.75, Stand 26. Februar 2010.

¹⁰¹ *Billboard* 200, <http://www.billboard.com/charts/catalog-albums#/album/metallica/st-anger/576592>, Stand 17. Juni 2010.

¹⁰² http://www.metallica.com/timeline.asp?page=tour&n_categoryid=2071&year=2003?sPosx=741, http://en.wikipedia.org/wiki/Summer_Sanitarium,

http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Metallica_concert_tours, Stand 26. Februar 2010.

¹⁰³ http://en.wikipedia.org/wiki/Madly_in_Anger_with_the_World_Tour, Stand 26. Februar 2010.

¹⁰⁴ James Hetfield, Lars Ulrich, Kirk Hammett und Robert Trujillo liehen ihren gezeichneten Pendants ihre Stimmen in der ersten Folge der 18. Staffel der Serie. <http://www.imdb.com/title/tt0831239/>, http://www.metallica.com/timeline.asp?page=events&n_categoryid=15822&year=2005?sPosx=755.75, Stand 16. Juni 2010.

18. März bis 15. August, durch die USA, Afrika, Europa und Asien. Mit dabei waren *Avenged Sevenfold*, *Trivium*, *Tool*, und *Bullet For My Valentine*.¹⁰⁵ 2007 wurde weiter am neuen Album *Death Magnetic* gearbeitet, außerdem begab sich die Band im Sommer auf eine kleine Festival-Tournee durch Europa, namens „Sick Of The Studio“, die von 28. Juni bis 18. Juli dauerte.¹⁰⁶

Bis ins Frühjahr 2008 hinein (22. Mai) wurde weiter für *Death Magnetic* aufgenommen, am 28. Mai ging es dann auf die „European Vacation“-Tour, die bis 24. August dauerte, und aber auch vereinzelt Termine in den USA beinhaltete.¹⁰⁷ *Death Magnetic* wurde unterdessen gemischt und gemastert und am 12. September veröffentlicht.¹⁰⁸ Es erreichte auch Platz 1 der Billboard Charts und ist damit das fünfte Studioalbum in Folge, das unmittelbar nach Erscheinen auf Platz 1 landete - ein Rekord, den *Metallica* seitdem hält.¹⁰⁹

Am 12. September 2008 begann die „World Magnetic“-Tour, die bislang durch die USA, Kanada, Europa und Südamerika führte.¹¹⁰ 2009 wurde *Metallica* in die „Rock’n’Roll Hall Of Fame“ aufgenommen.¹¹¹ Die „World Magnetic“-Tour wird voraussichtlich im November 2010 enden, im Sommer 2010 spielt *Metallica* auch eine Reihe von Konzerten im Rahmen der „Big Four“-Konzertreihe, gemeinsam mit *Anthrax*, *Slayer* und *Megadeth*.¹¹²

¹⁰⁵ http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Metallica_concert_tours,
http://en.wikipedia.org/wiki/Escape_from_the_Studio_%2706,
http://www.metallica.com/timeline.asp?page=tour&n_categoryid=19299&year=2006?sPosx=755.75,
Stand 26. Februar 2010.

¹⁰⁶ http://en.wikipedia.org/wiki/Sick_Of_The_Studio_%2707,
http://www.metallica.com/timeline.asp?page=tour&n_categoryid=25731&year=2007?sPosx=755.75,
Stand 26. Februar 2010.

¹⁰⁷ http://en.wikipedia.org/wiki/2008_European_Vacation_Tour, Stand 26. Februar 2010.

¹⁰⁸ http://www.metallica.com/timeline.asp?page=events&n_categoryid=25796&year=2008?sPosx=755.75,
Stand 26. Februar 2010.

¹⁰⁹ Billboard 200, <http://www.billboard.com/charts/catalog-albums#/album/metallica/death-magnetic/1173281>, http://en.wikipedia.org/wiki/Death_Magnetic, Stand 17. Juni 2010.

¹¹⁰ http://en.wikipedia.org/wiki/World_Magnetic_Tour, Stand 26. Februar 2010.

¹¹¹ http://www.metallica.com/timeline.asp?page=events&n_categoryid=25913&year=2009?sPosx=755.75, Stand 16. Juni 2010.

¹¹² <http://metallica.com/index.asp?item=603195>, Stand 12. Juli 2010.

2 Die Rezeption der Tonträger-Veröffentlichungen¹¹³

2.1 Überblick

Wenn man sich mit der Rezeption der von *Metallica* veröffentlichten Tonträger in der Musikpresse und auf Fanseiten im Internet beschäftigt, stellt man fest, dass es einige gemeinsame Grundzüge gibt, sowie eine sehr überschaubare Zahl an auseinander gehenden Meinungen und gewissen Färbungen bzw. Tendenzen je nach Intention oder grundsätzlicher Ausrichtung der Verfasser. Es sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass von mir aus mehreren Gründen hauptsächlich Rezensionen aus den letzten zehn Jahren herangezogen wurden. Einerseits sind diese leichter zugänglich und in größerer Zahl verfügbar, andererseits unterscheiden sich rückblickende Rezensionen in vielerlei Hinsicht doch deutlich von den jeweils Zeitgenössischen, was ganz besonders bei *Metallica* der Fall ist. Die ersten vier Alben in den 1980er Jahren erreichten Schritt für Schritt ein immer größeres Publikum, und das im Nachhinein als „Thrash Metal“ bezeichnete Genre, dem die Musik von *Metallica* aus dieser Zeit zugerechnet wird, war gerade im Entstehen begriffen. Dementsprechend wurden *Metallica* in dieser Zeit als innovative Newcomer einer sich im „Underground“ etablierenden Szene wahrgenommen, eine ganz andere Perspektive also als die, die sich heute, 2010 ergibt. Ganz abgesehen davon geht es in meiner Fragestellung insbesondere um die „frühe“ Phase im Vergleich mit der danach folgenden restlichen Bandgeschichte. Wie in dem Kapitel über die Bandgeschichte zu sehen ist, lässt sich die *Metallica*-Biographie bislang grob in drei Abschnitte unterteilen: Zunächst einmal die Periode der 1980er Jahre in denen die Band gegründet wurde, ihren musikalischen Stil entwickelte, ihre Fanbasis, ihr primäres Image und ihren Bekanntheitsgrad aufbaute. Die ersten vier Alben die in dieser Zeit veröffentlicht wurden kletterten kontinuierlich höher in den Charts, die Tourneen wurden größer, d.h. globaler und länger, und auch die Produktionsphasen wurden intensiver, was sich bis zum fünften Album kontinuierlich steigern sollte, von ca. zwei Wochen auf über ein Jahr. Das fünfte Album steht am Beginn des zweiten Drittels, nämlich der Periode der 1990er Jahre. In dieser Zeit erlangte die Band ihre bis dato größte Aufmerksamkeit im Mainstream, die Verkaufszahlen explodierten und die Tourneen wurden nun als Headliner gespielt, und zwar weltweit. Gleichzeitig war dieses Jahrzehnt auch eine Zeit gewisser

¹¹³ Versuch eines Querschnitts durch die Anfang 2010 im Internet verfügbaren Rezensionen.

Veränderungen und Experimente, was die Musik betraf. Besonders die „Geschwisteralben“ *Load* und *ReLoad*, die Mitte der 1990er Jahre veröffentlicht wurden, wurden von Vielen nicht besonders geschätzt, was später in diesem Kapitel noch detaillierter beleuchtet werden soll. Das letzte Drittel wiederum, die Jahre 2000-2010 zeigten eine Art Rückwendung zur musikalischen Tradition der Anfangszeit (zumindest wird dies von Manchen so gesehen, auch hierzu Näheres später), außerdem befindet sich die Band nun in einer Liga, in der es nicht mehr darum geht, sich als neuer Act beweisen zu müssen, sondern darum, sich als etablierter Act auf hohem Niveau halten zu können, künstlerisch wie kommerziell. Kommerziell ist *Metallica* dies durchaus gelungen. Beide in den Nuller Jahren veröffentlichten Alben gingen auf Platz 1 der Billboard Charts, die Tourneen gehen nach wie vor um den ganzen Globus und scheinen gut besucht zu sein. Auf künstlerischer Ebene zeigt sich interessanterweise ein etwas anderes Bild: Das aktuelle Album *Death Magnetic* wurde größtenteils gelobt, während das vorletzte Album *St. Anger* von den Meisten als unterdurchschnittlich kritisiert wurde – was sich in den Verkaufszahlen und der Beliebtheit der Gruppe jedoch nicht niederschlug – ein Phänomen, das zu ergründen interessant wäre, aber nicht Ziel dieser Arbeit ist.

2.2 Eingesehene Internet-Seiten

Die von mir untersuchten Fansseiten zeigen sich grundsätzlich enthusiastisch und finden alle Alben gut.¹¹⁴ Die einschlägigen Metal-Seiten und Magazine haben ihre Probleme mit den Mitte der 90er Jahre veröffentlichten Alben, die wiederum gerade beim *Rolling Stone*-Magazin viel bessere Kritiken erhalten. Andererseits gibt es aber auch Internet-Seiten wie „allmusic.com“, die sich bemühen, den Anschein eines objektiven, allgemein orientierten Musikführers oder Lexikons zu erwecken. Die dort zu findenden *Metallica*-Rezensionen sind offenbar fast alle von einem gewissen Steve Huey verfasst, dessen Artikel in ihrer Haltung eher denen der Metal-Seiten und Magazine entsprechen. Allmusic.com ist insofern von gewisser Relevanz, als die Einträge auf der englischen Seite der Online-Enzyklopädie *Wikipedia* zum Thema *Metallica* gerne auf „allmusic.com“ und „mtv.com“ zurückgreifen, während man sich auf „mtv.com“, bei den Quellenangaben ebenfalls größtenteils auf „allmusic.com“ beruft.

¹¹⁴ Es wäre wahrscheinlich aber auch leicht möglich gewesen Fansseiten aufzutreiben, bei denen dies nicht der Fall ist.

Was jedoch durch die Bank alle Kritiker, Magazine, Fanseiten vereint, ist die außerordentliche Wertschätzung gegenüber den ersten vier Alben *Kill 'Em All* (1983), *Ride The Lightning* (1984), *Master Of Puppets* (1986) und *...AND JUSTICE FOR ALL* (1988). Das fünfte Album *Metallica* (1991) wird ebenfalls von allen geschätzt und positiv bewertet, allerdings weisen hier bereits Einige auf einen drohenden Verfall bzw. einen kommerziellen Ausverkauf in der Mitte der 1990er Jahre hin. Ein stilistischer Wandel bzw. die Anbahnung eines Solchen wird diesem fünften, kommerziell extrem erfolgreichen Album attestiert, so wie den ersten vier Alben ein vergleichsweise homogener Stil, im Allgemeinen als „Thrash Metal“ bezeichnet, zugeschrieben wird. An den beiden 1996 und 1997 erschienenen Alben *Load* und *ReLoad* scheiden sich die Geister. Für Manche ist es einfach eine Weiterentwicklung um künstlerischem Stillstand zu entgehen, für Andere ist es eine Anbiederung an den damals vorherrschenden „Rock“-Mainstream, der durch „Grunge“ und „Alternative Rock“ geprägt war, für wieder Andere ist es eine Verwässerung und ein damit einhergehender Authentizitätsverlust. Es finden sich aber auch Quellen, in denen von der Integration von Elementen aus Genres wie „Southern Rock“ oder „Blues“ geschrieben wird. Ebenfalls unterschiedliche aber weniger emotionale Kritiken bekamen die beiden Veröffentlichungen Ende der 1990er Jahre: *Garage Inc.* (1998, ein Album ausschließlich mit Coversongs, die im Original von Bands bzw. Künstlern stammen, die *Metallica* angeblich inspiriert haben sollen) und *S&M* (1999, aufgeführt wird eine Mischung älterer und aktueller(er) Songs, begleitet von einem Orchester unter der Leitung von Michael Kamen – der auch die entsprechenden Orchesterarrangements schrieb). Als interessant erweisen sich die Rezensionen zum Album *St. Anger* (2003), das offenbar sehr stark polarisiert. Beim letzten und aktuellen Album *Death Magnetic* (2008) geht der Grundtenor wieder in eine positivere Richtung - wie es den Anschein macht verursacht durch eine Art stilistischer Nähe zu, und/oder Rückbesinnung auf, die ersten vier Alben, die in den 1980er Jahren entstanden waren.

Vorwürfe in Richtung „Sell Out“ – also künstlerischer Ausverkauf aufgrund von kommerziellen Interessen - tauchen im Verlauf der Bandgeschichte immer wieder auf. Das erste Mal 1984, kurz nach Veröffentlichung des zweiten Albums, als die Band von dem kleinen „Indie“-Label *Megaforce Records* zur „Major“-Firma *Elektra Records* wechselte. – Hier wurde ein „Verrat am Underground“ vorgeworfen, ein Vorwurf der 1984 vielleicht noch irgendwie nachvollziehbar war, den man aber spätestens seit den 1990er Jahren in dieser konkreten Form nicht mehr findet, da die Band ja seit den

späten 1980er-/frühen 1990er Jahren definitiv Teil des „Rock“- bzw. „Heavy Metal“-Mainstreams ist. Dieser zweite Karrieresprung von der Genregröße zur allgemeinen Größe am Musikmarkt, also quasi einem Superstartum, war dann ein erneuter Anlass, um von „Sell Out“ zu sprechen. Zudem eine gewisse Veränderung bzw. Erweiterung des musikalischen Spektrums mit sich bringend, befanden sich auf diesem Album mehr Songs in mittlerem- bis langsamem Tempo, sowie die erste „reine“ Ballade. Dies trug dazu bei, dass sich die Band eine breitere Zuhörerschaft erschließen konnte - dass im Zuge einer derartigen Öffnung vor allem von den Fans aus erster Stunde „Sell Out“-Vorwürfe kommen, ist ein in der „Rock“-Kultur immer wieder zu beobachtendes Phänomen. Von Kritikerseite wird diese Öffnung in Richtung „Rock“-Mainstream im konkreten Fall des fünften Albums von *Metallica* aus dem Jahr 1991 aber noch nicht als Ausverkauf kritisiert, da man Diesem fast einstimmig hohe Qualität auf allen Ebenen (Sound/Produktion, Songwriting, Spiel, usw....) bescheinigt. Das dritte und bislang letzte Mal, wo es „Sell Out“-Vorwürfe gibt, ist 1996, als man die Band kritisiert, sich dem damals populären „Grunge“ und „Alternative Rock“ anzunähern, um dem Zeitgeist zu entsprechen. Dies ist ein interessanter Punkt, da es hierzu sehr unterschiedliche Positionen gibt. Die „Heavy Metal“-Puristen sehen das Aufgeben des die ersten vier Alben prägenden Stils – Etwas, das bei anderen „Thrash Metal“-Bands wie *Slayer*, *Anthrax* oder *Megadeth* (die oft in einem Atemzug mit *Metallica* als die „großen Vier“ des „Thrash Metal“ genannt werden) teilweise auch stattgefunden hat¹¹⁵ - eindeutig negativ. Beim *Rolling Stone*-Magazin wiederum – wo man in den Rezensionen der Alben von *Metallica* viel Gewicht auf die Songtexte legt – scheint man die beiden Alben *Load* und *ReLoad* sogar richtig zu mögen. Kommerzieller Ausverkauf wird in den Rezensionen im *Rolling Stone*-Magazin übrigens nicht attestiert. Auf den von mir untersuchten Fanseiten schließlich, ist man recht angetan von den beiden Alben, und findet eine Weiterentwicklung bzw. ein Experimentieren in Ordnung; Ausverkaufsvorwürfe lassen sich dort ebenfalls so gut wie keine finden. Ein ferner auch interessanter Punkt ist die Kontroverse um Dave Mustaine. Der musikalische Einfluss des unmittelbar vor der Produktion des ersten Albums ausgeschiedenen Gitarristen Dave Mustaine, der dann die ebenfalls sehr erfolgreiche Band *Megadeth* gründete, wird immer wieder diskutiert, jedoch lassen sich hier keine allgemeinen Tendenzen seitens der verschiedenen Rezipienten erkennen. Ganz egal ob auf Fanseiten, in „Heavy Metal“-Magazinen oder sonstigen Musikzeitschriften und

¹¹⁵ http://en.wikipedia.org/wiki/Thrash_metal#1990s, Stand 16. Juni 2010.

Internetseiten – manchmal taucht das Thema auf und es werden angebliche Interviewaussagen von Mustaine oder *Metallica* Mitgliedern zitiert, man findet gelegentlich Vergleiche zwischen *Megadeth* und *Metallica*. Seine Rolle bei der Bildung der musikalischen Identität von *Metallica*, oder bei der Komposition von Songs bis hin zum vierten Album, wird manchmal herausgestrichen oder behauptet, manchmal abgestritten oder in Frage gestellt.

Bei der Beurteilung des 1986 verstorbenen Bassisten Cliff Burton ist man sich aber wieder einig. Er wird immer wieder als einer der wichtigsten und einflussreichsten Bassisten im „Heavy Metal“ bezeichnet, Viele sehen die Qualität der ersten drei bis vier Alben von seiner Person stark positiv beeinflusst, Alle sind der Meinung, dass er ein sehr guter Bassist war und sein Tod ein tragisches und schockierendes Ereignis darstellt. Zu Genrefragen bezüglich „Thrash Metal“ findet sich ebenfalls ein breiter Konsens. *Metallica* werden neben *Anthrax*, *Megadeth* und *Slayer* als für den „Thrash Metal“ prägend empfunden, manche sprechen sogar davon, dass *Metallica* das Genre mit ihrem Debüt Album „erfunden“ hätten – mehr dazu im Kapitel 3.

Ein ganz anderer Punkt, der in den Rezensionen der *Metallica*-Tonträger bzw. in Bandbiographien über *Metallica* sehr oft auftaucht, ist die Kontroverse um illegale Musikdownloads in den Jahren 2000 bis 2001. Das von *Metallica* gegen das Online-Download-Portal *Napster* angestrebte Gerichtsverfahren zog damals zwar weite Kreise in den Medien, es dürfte der Band aber kein wesentlicher Imageschaden geblieben sein. Im Artikel zu *Metallica* auf der englischen Seite der Online-Enzyklopädie *Wikipedia* wird dieser Angelegenheit ein ganzer Absatz gewidmet, auf der *Metallica*-Homepage wiederum wird diesbezüglich nichts erwähnt.

Auf den folgenden Seiten werde ich zu den bislang in diesem Kapitel angesprochenen Punkten konkrete Beispiele bringen und was die erwähnten Plattenkritiken betrifft, ins Detail gehen.

2.3 Die Alben und EPs

2.3.1 *Kill 'Em All* (1983)

Debüt – Album, Produzent Paul Curcio.

Für das Debütalbum *Kill 'Em All* finden sich praktisch nur positive Rezensionen. Auf der Website des deutschen Magazins *Rock Hard* schreibt man von der „besten Platte dieses Jahres“ und bezeichnet *Metallica* als die „schnellste Band der Welt“¹¹⁶. Auf der ebenfalls deutschsprachigen Internetseite „powermetal.de“ betrachtet man es als „Das mit Abstand härteste Album der Band und besser als alles, was man in den letzten zehn Jahren aufgenommen hat.“¹¹⁷ Auf der Seite „metall.info“ nennt man es „ein ganz großes Stück schwermetallischer Musikgeschichte“ und meint weiters:

„Dieses Album setzte einfach Maßstäbe. Die wohl größte Metalband aller Zeiten legte mit dieser CD ein Debüt hin, wie es definitiv keine Band nachmachen konnte. [...] Thrash Metal wurde erfunden. Eingespielt von der bis dato schnellsten Band der Welt. Eine richtungsweisende Scheibe für den gesamten Metalsektor.“¹¹⁸

Der hier enthaltene Hinweis auf die Bedeutung des Albums für die Entstehung des so genannten „Thrash Metal“ findet sich ebenfalls in der Rezension des *Q Magazine*: „combining the power of classic rock with the raw speed and DIY attitude of punk. Thrash metal had arrived.“¹¹⁹, sowie in der Rezension von Steve Huey auf „allmusic.com“:

„[...] setting new standards of power, precision, and stamina. [...] Frightening, awe-inspiring, and absolutely relentless [...] pure destructive power, executed with jaw-dropping levels of scientific precision [...] tightly controlled fury even at the most ridiculously fast tempos. [...] The true birth of thrash [...]“¹²⁰

Einzig auf „rollingstone.com“ zeigt man sich nicht ganz so begeistert, sondern gibt sich etwas gönnerhaft:

„But the remainder of the album reflects the cover photo of four zitty teenagers trying to look tough. Throughout, *Metallica* declare their endearingly cute metal intentions

¹¹⁶ <http://www.rockhard.de/index.php?smod=p209Wz1iMUIfo2qAo2D9pz9wn2uupzDhpszI2nJI3pI5xMKEunJkInJI3Wzql03IjFHD9pzuspzI2nJI3WzAioaEyoaEWEQ0kZmtlBFL%3D>, Stand 5. März 2010.

¹¹⁷ http://powermetal.de/review/review-Metallica/Kill_Em_All,946.html, Stand 5. März 2010.

¹¹⁸ http://www.metall.info/reviews/reviews.php?rev_id=298, Stand 5. März 2010.

¹¹⁹ http://en.wikipedia.org/wiki/Kill_%27Em_All#Reception_and_awards, Stand 5. März 2010.

¹²⁰ <http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=10:a9fixqq5ldte>, Stand 5. März 2010.

(in 'Whiplash', Hetfield screeches, 'We will never quit cause we are Metallica!') over undercooked, if enthusiastic, riff bonanzas." ¹²¹

Rein lobende Worte wiederum finden sich auf der Fanseite "metallicaworld.co.uk":
"Kill 'Em All is a timeless masterpiece. [...] one of the most influential and best loved thrash albums of all time." ¹²²

2.3.2 Ride The Lightning (1984)

Zweites Album, Produzent Flemming Rasmussen.

Ride The Lightning bekam ähnlich überschwängliche Reaktionen und wird sogar als noch besser bewertet als *Kill 'Em All*. Die Rezension auf der Website „rockhard.de“ nimmt dabei sowohl auf spieltechnische, als auch auf produktionstechnische Aspekte Bezug:

„Die Produktion ist um Lichtjahre besser, die Soli sind doppelt so gut [...], der Gesang ist besser und kontrollierter, ohne dabei an Aggression zu verlieren, und Drums und Bass kommen durch die erdigere Abmischung viel besser zur Geltung.“ ¹²³

Auf den Webseiten „metal1.info“, „powermetal.de“ und „metallicaworld.co.uk“ ist man ebenfalls voll des Lobs, allerdings drückt man sich etwas allgemeiner aus: „Einfach ein echter Klassiker.“ ¹²⁴, „Heavy Metal/Thrash Metal von seiner besten Art.“ ¹²⁵ und „...their dirtiest and grittiest to date [...] PHENOMENAL.“ ¹²⁶. Auf den weniger speziell auf das Genre des „Heavy Metal“ ausgerichteten Seiten finden sich auch Hinweise auf eine Weiterentwicklung in Richtung größerer musikalischer Bandbreite. Beim *Rolling Stone* fasst sich mit „a titanic step forward“¹²⁷ etwas kürzer, auf „allmusic.com“ äußert man sich detaillierter:

„...even more stunning, exhibiting staggering musical growth and boldly charting new directions that would affect heavy metal for years to come. [...] Every track tries something new, [...] The lyrics push into new territory as well – more personal, more socially conscious, [...] rich musical imagination. [...] Heavy metal hadn't seen this

¹²¹ http://www.rollingstone.com/news/story/21089177/metallica_the_essential_albumbyalbum_guide, Stand 5. März 2010.

¹²² http://www.metallicaworld.co.uk/releases/kill_em_all.htm, Stand 5. März 2010.

¹²³ <http://www.rockhard.de/index.php?smod=p209Wz1iMUIfo2qAo2D9pz9wn2uupzDhpzI2nJI3p15xMKEunJkInJI3Wzqlo3IjFHD9pzuspzI2nJI3WzAioaEyoaEWEQ0kZmx1BFL%3D>

¹²⁴ http://www.metal1.info/reviews/reviews.php?rev_id=51, Stand 5. März 2010.

¹²⁵ http://powermetal.de/review/review-Metallica/Ride_The_Lightning,223.html, Stand 5. März 2010.

¹²⁶ http://www.metallicaworld.co.uk/releases/ride_the_lightning.htm, Stand 5. März 2010.

¹²⁷ http://www.rollingstone.com/news/story/21089177/metallica_the_essential_albumbyalbum_guide/2, Stand 5. März 2010.

*kind of ambition since Judas Priest's late-'70s classics, and Ride the Lightning effectively rewrote the rule book for a generation of thrashers.”*¹²⁸

2.3.3 Master Of Puppets (1986)

Drittes Album, das letzte mit Bassist Cliff Burton, Produzent Flemming Rasmussen.

Waren die von mir untersuchten Rezensionen der ersten beiden Alben bereits recht überschwänglich, so überschlagen sich die Kritiker förmlich, wenn es um das dritte Album, *Master Of Puppets*, geht. Beim *Rolling Stone* zeigt man sich begeistert - „*the apogee of thrash metal*“¹²⁹,

„[...] *Master of Puppets is the real thing. Metallica has the chops, and yes, subtlety to create a new metal. If they ever award a titanium album, it should go to Master of Puppets.*“¹³⁰,

Auf „kerrang.com“ spricht man von „*one of the finest metal albums ever made*“¹³¹, während man auf „metal1.info“ meint:

„*Durch dieses Meisterwerk wurden Metallica fast über Nacht zu Stars – von nicht wenigen Metallern wird ‚Master Of Puppets‘ sogar als bestes Heavy Metal Album aller Zeiten angesehen. [...] ein unvergesslicher Meilenstein der Musik- und Metal-Geschichte...*“¹³²

Das *Q Magazine* zählte es unter die „*50 heaviest albums of all time*“¹³³. Genauso überzeugt ist man auf „rockhard.de“:

„...*hier stimmt jeder Ton, die Soli sind mitreißend, und vor allem James Hetfields Stimme hat sich sehr positiv entwickelt [...] eine Band, die über ein solches Niveau verfügt, gibt es nur äußerst selten. Was kann man mehr verlangen als absolute Spitzenklasse?*“¹³⁴

Auch auf der Fansite „metallicaworld.co.uk“ ist die Begeisterung eindeutig:

„*Probably a lot of peoples favourite album, this one seems to combine all the greatness of early Metallica on an album. [It has] Heavy duty crushing riffs, an in your face attitude, and it is technically brilliant and the song writing on it is superb.*“¹³⁵

¹²⁸ <http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=10:w9fixqq51dte>, Stand 5. März 2010.

¹²⁹ http://www.rollingstone.com/news/story/21089177/metallica_the_essential_albumbyalbum_guide/3, Stand 5. März 2010.

¹³⁰ http://www.rollingstone.com/artists/metallica/albums/album/125250/review/18753578/master_of_puppets, Stand 9. März 2010.

¹³¹ <http://www.kerrang.com/wheretostartwith/artists/metallica>, Stand 5. März 2010.

¹³² http://www.metal1.info/reviews/reviews.php?rev_id=98, Stand 5. März 2010.

¹³³ http://en.wikipedia.org/wiki/Master_of_Puppets#Reception_and_legacy, Stand 5. März 2010.

¹³⁴ <http://www.rockhard.de/index.php?smod=p209Wz1iMUIfo2qAo2D9pz9wn2uupzDhpzI2nJI3pl5xMKEunJkInJI3Wzql03ljFHD9pzuspzI2nJI3WzAioaEyoaEWEQ0kAQN5APL%3D>, Stand 5. März 2010.

¹³⁵ http://www.metallicaworld.co.uk/releases/master_of_puppets.htm, Stand 5. März 2010.

Auf „powermetal.de“ ist man sich sicher: *“Diese acht Songs sind einfach der absolute Hammer. [...] das Beste, was sich in Metallica's Discographie finden lässt.“*¹³⁶. Steve

Huey auf „allmusic.com“ kann sich vor lauter Lob kaum beherrschen:

*„...it was the band's greatest achievement, hailed as a masterpiece by critics far outside heavy metal's core audience [...] a refinement of past innovations [...] the band reigns triumphant through sheer force — of sound, of will, of malice. The arrangements are thick and muscular, and the material varies enough in texture and tempo to hold interest through all its twists and turns. Some critics have called Master of Puppets the best heavy metal album ever recorded; if it isn't, it certainly comes close.“*¹³⁷

2.3.4 The \$5.98 E.P.: Garage Days Re-Revisited (1987)

EP mit Coversongs, die erste Veröffentlichung mit Bassist Jason Newsted, Produziert von der Band selbst.

Zur EP *The \$5.98 E.P.: Garage Days Re-Revisited*, die knapp ein Jahr nach Cliff Burtons Tod entstand, und als erste Aufnahme mit dem neuen Bassisten Jason Newsted eine Art Zwischenschritt auf dem Weg zum nächsten Album darstellt, konnte ich nur wenige Reviews finden, unter Anderem auf „rockhard.de“ und „powermetal.de“. Im Großen und Ganzen wird diese EP positiv bewertet, vor allem die Umsetzung der Coversongs durch *Metallica* wird gelobt. Wenn kritisiert wird, dann eher die Auswahl der Songs:

*„Zwar sind die Songs gut gemacht und vor allem auch sehr stark produziert, doch Cover wirklich wichtiger Bands der NWOBHM [New Wave Of British Heavy Metal, Anm.] wie Samson oder Tygers Of Pan Tang wären sicher nicht nur mir lieber gewesen.“*¹³⁸

¹³⁶ http://powermetal.de/review/review-Metallica/Master_Of_Puppets,889.html, Stand 5. März 2010.

¹³⁷ <http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=10:39foxqq5ldte>, Stand 5. März 2010.

¹³⁸ <http://www.rockhard.de/index.php?smod=p209Wz1iMUIfo2qAo2D9pz9wn2uupzDhpzI2nJI3pl5xMKEunJkInJI3Wzql03IjFHD9pzuspzI2nJI3WzAioaEyoaEWEQ0kAQZjBFL%3D>, Stand 5. März 2010.

2.3.5 ...AND JUSTICE FOR ALL (1988)

Viertes Album, das erste mit Bassist Jason Newsted, das letzte mit Produzent Flemming Rasmussen.

Beim vierten Album ...AND JUSTICE FOR ALL ist man sich ein weiteres-, und für lange Zeit das letzte Mal einig, dass es sich dabei um ein großartiges Album handelt. Alle von mir untersuchten Quellen weisen jedoch auf die im Vergleich zu den ersten drei Alben höhere Komplexität der Musik hin, und gewisse Charakteristiken am Sound des Albums werden bemängelt. Vor allem wird kritisiert, dass der E-Bass zu leise sei bzw. zu wenig durch den Mix dringen würde, bzw. dass der Gesamtsound im Bereich der tieferen Frequenzen zu wenig Kraft habe. Auch der Klang des Schlagzeugs wird teilweise kritisiert, dieser sei zu dünn. Gelegentlich liest man auch, der Mix sei zu trocken. Trotz dieser Kritikpunkte wird das Album durchwegs hochgehalten und von manchen sogar als das letzte wirklich gute Album von *Metallica* angesehen. Auf „rockhard.de“ schreibt man:

*„Metallica sind deutlich progressiver geworden und haben haufenweise Songs mit Überlänge produziert (9 Songs für über 64 Minuten). Folge: Beim ersten Hören wirken viele Songs unheimlich langatmig, hier haben's Metallica vielleicht doch etwas zu weit getrieben, hätte man wenigstens ein paar kürzere Nummern mit eingestreut, wäre das Ganze etwas leichter zu verdauen gewesen.“*¹³⁹

Man zeigt sich aber trotzdem beeindruckt:

*„Die Band hat ihr bestes gegeben, die Songs enthalten unzählige, gekonnte Breaks, sind perfekt einstudiert, und die vielen Riffs sind, trotz der Länge der Titel, gut aneinandergeschweißt worden. ‚...And Justice For All‘ ist vielleicht ein Quentchen schlechter als sein Vorgänger, aber eine 9,5 ist's immer noch.“*¹⁴⁰

Was die Diskussion um den zu leisen E-Bass betrifft, sind die Rezensionen auf „powermetal.de“ und „metall.info“ sehr interessant: Beide finden, dass sich Newsted als neuer Bassist sehr gut einfügt, der Bass Sound wird nicht kritisiert und man hält ...AND JUSTICE FOR ALL schlichtweg für die letzte gute Album von *Metallica*:

„Das Schlagzeug wurde trocken wie ein Furz gemischt und die teils mächtig epischen Stücke erreichen nicht selten die Achtminutengrenze. Das Riffing auf ‚...And Justice For All‘ schlägt jedes andere Metallica-Album um Längen und zeigt die Band in der Hochphase ihres kreativen Schaffens. [...] Dabei stellt ‚...And Justice For All‘ den

¹³⁹ <http://www.rockhard.de/index.php?smod=p209MJ56rKOyMTyuWz1iMUIfo2qAo2D9pz9wn2uupzDhpzI2nJI3pl5xMKEunJkInJI3Wzql03ljFHD9pzuspzI2nJI3WzAioaEyoaEWEQ0kAQDmBPL%3D>, Stand 9. März 2010.

¹⁴⁰ Ebda.

letzten Ausflug in Thrashbereiche dar, wurde die Band doch mit dem schwarzen Album immer rockiger, bis sie sich im Jahr 2003 mit dem katastrophalen ‚St. Anger‘ der Lächerlichkeit preisgab. [...] Fernab aller Einwände, ist ‚...And Justice For All‘ ein progressives Meisterwerk und ein richtig fettes Stück Stahl, [...] Jason Newsted machte seinen Job erstklassig und fügte sich nahtlos in das Gesamtgefüge Metallica ein. [...] eine starke Scheibe, die letzte starke aus der Feder Metallicas.“¹⁴¹

‚...And Justice For All ist wohl das letzte Meisterwerk Metallicas in Sachen Old Metal. Wir wissen ja alle was danach kommt. Das Black Album geht ja noch, aber mit der Load Ära geht auch diese einst so tolle Band den Bach runter. [...] Dies ist wohl neben ‚Master of Puppets‘ das beste Album Metallicas. Die Lyrics sind sehr ernst und der Sound einfach Hammer. James holt alles aus seiner Stimme heraus und Kirk spielt mit seinen Soli alles nieder! Der neue Bassist Jason Newsted passt auch sehr gut zu Metallica und da sehn wir auch, dass es auch ohne Cliff geht. [...] Nicht nur für jeden Metallica Fan ein absolutes MUSS, auch für jeden anderen MetalFan ein Kaufwert und sollte in keiner guten Sammlung fehlen.“¹⁴²

Auf „rollingstone.com“ verliert man wiederum kein Wort über den Sound aber zeigt sich begeistert von der Komplexität der Musik:

„The band's breakneck tempos and staggering chops would impress even the most elitist jazz-fusion aficionado. [...] a marvel of precisely channeled aggression. There are few verse-chorus structures, just collages done at Mach 8. [...] Metallica makes challenging music worthy of considered analysis.“¹⁴³

Die Kritik am Sound findet sich interessanterweise auf „metallicaworld.co.uk“ und bei Steve Huey auf „allmusic.com“:

„The album suffered problems with its production [...] Overall Justice is an incredible album, further defining their stance in the world of metal. Its only fault it could be argued is the production. Rather thin, largely ignoring the bass frequencies.“¹⁴⁴

„The most immediately noticeable aspect of ...And Justice for All isn't Metallica's still-growing compositional sophistication or the apocalyptic lyrical portrait of a society in decay. It's the weird, bone-dry production. The guitars buzz thinly, the drums click more than pound, and Jason Newsted's bass is nearly inaudible. [...] As a whole, opinions on ...And Justice for All remain somewhat divided: some think it's a slightly flawed masterpiece and the pinnacle of Metallica's progressive years; others see it as bloated and overambitious.“¹⁴⁵

¹⁴¹ http://powermetal.de/review/review-Metallica/___And_Justice_For_All,4179.html, Stand 9. März 2010.

¹⁴² http://www.metal1.info/reviews/reviews.php?rev_id=151, Stand 9. März 2010.

¹⁴³ http://www.rollingstone.com/artists/metallica/albums/album/111633/review/5943099/and_justice_for_all, Stand 9. März 2010.

¹⁴⁴ <http://www.metallicaworld.co.uk/releases/justice.htm>, Stand 9. März 2010.

¹⁴⁵ <http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=10:f9foxqq51dte>, Stand 9. März 2010.

2.3.6 *Metallica* (1991)

Fünftes Album, kommerzieller Durchbruch, das erste von vier Alben mit Produzent Bob Rock.

Das fünfte Album markiert einen Wendepunkt in der Bandgeschichte. Einerseits war es das erste von 4 Alben, bei denen man mit Produzent Bob Rock arbeitete. Andererseits war es deutlich länger als die vorangegangenen Alben, wurde aufwendiger produziert, zeigte bereits einige musikalische Veränderungen, und es war das erste Album von *Metallica*, das auf Platz 1 der Album Charts¹⁴⁶ gehen würde. Es ist außerdem das bislang meistverkaufte Album von *Metallica*. Die von mir untersuchten Rezensionen thematisieren alle diesen Umbruch, bewerten ihn aber recht unterschiedlich. Beim *Rolling Stone* konzentriert man sich auf die musikalische Entwicklung:

*„The first thing you notice about Metallica's new album is that it sounds great. [...] But Metallica isn't simply a superspiffy engineering job. Its detail and dynamics are essentially musical in concept, part and parcel of the arrangements, song structures and impact of individual tracks. [...] In stylistic terms, Metallica is about diversity. [...] Each of the twelve songs on Metallica stands on its own. [...] Metallica is no longer the cutting edge of metal, as it was in the beginning, but the band is expanding its musical and expressive range on its own terms. This can only be a positive step for a group that is effectively bridging the gap between commercial metal and the much harder thrash of Slayer, Anthrax and Megadeth. [...] an [...] exemplary album of mature but still kickass rock & roll.“*¹⁴⁷

Beim *Q Magazine* betont man den kommerziellen Erfolg: *„Transformed them from cult metal heroes into global superstars....bringing a little refinement to their undoubted power.“*¹⁴⁸ Und auf „rockhard.de“ schreibt man:

*„...mit dem Quartett, das mit seinem Debüt-Album ‚Kill ‚Em All‘ zu einem nicht unwesentlichen Teil die Speed- und Thrash Metal-Bewegung initiierte, haben METALLICA anno 1991 nicht mehr allzu viel gemeinsam, aber obwohl die Tracks langsamer geworden sind, die Produktion perfekt ist, hat es die Band geschafft, ihren Wiedererkennungswert zu konservieren. [...] Songs wie das balladeske ‚The Unforgiven‘ oder das mit Streichern unterlegte ‚Nothing Else Matters‘ werden METALLICA zusätzliche Käuferschichten erschließen, der Band endgültigen Superstar-Status bescheren. [...] ein sowohl produktionstechnisch als auch songwriterisch überragendes Album [...]“*¹⁴⁹

¹⁴⁶ Billboard 200, <http://www.billboard.com/album/metallica/metallica/11549#/album/metallica/metallica/11549>, Stand 16. Juni 2010.

¹⁴⁷ <http://www.rollingstone.com/artists/metallica/albums/album/150659/review/5941896/metallica>, Stand 9. März 2010.

¹⁴⁸ http://en.wikipedia.org/wiki/Metallica_%28album%29#Reception, Stand 9. März 2010.

¹⁴⁹ <http://www.rockhard.de/index.php?smod=p209MJ56rKOyMTyuWz1iMUifo2qAo2D9pz9wn2uupzDhpzI2nJI3pl5xMKEunJkInJI3Wzql03ljFHD9pzuspzI2nJI3WzAioaEyoaEWEQ0kAGRjZIL%3D>, Stand 9. März 2010.

Auf „powermetal.de“ heißt es:

*„Alte Fans der METALLICA-Härte werden wohl etwas enttäuscht sein, doch jeder, der ein wenig von niveauvollen Rockballaden hält, wird mit dem Album seine Freude haben. Fazit: METALLICA's letztes Hammeralbum konzentriert sich zwar überwiegend auf ruhige Songs, begeistert aber durch absolut geniales Songwriting - eigentlich schon wegen der Bedeutung für die Musikgeschichte eindeutiger Pflichtkauf!“*¹⁵⁰

Deutlich pessimistischer zeigen sich die Rezensionen auf „metall.info“ und „allmusic.com“:

*„Leider hat Kommerz und Mainstream eine große Band kaputt gemacht, „Metallica“ ist Metallicas letztes gutes Album, für manche auch schon der Anfang vom Ende.“*¹⁵¹

*„In retrospect, Metallica is a good, but not quite great, album, one whose best moments deservedly captured the heavy metal crown, but whose approach also foreshadowed a creative decline.“*¹⁵²

Es zeigt sich also, dass das fünfte Album von *Metallica* im Großen und Ganzen noch gute Kritiken bekommt. Gleichzeitig aber findet man bereits in verschiedenen Quellen die Meinung, dass es sich um einen Moment des Umbruchs handelt, sowohl künstlerisch als auch kommerziell, und dass die nachfolgenden Album-Veröffentlichungen im Vergleich zu den Vorangegangenen einen qualitativen Abstieg darstellen.

2.3.7 Load (1996)

Sechstes Album, Produzent Bob Rock.

An *Load* scheiden sich die Geister. Außer Frage steht, dass sich die Musik im Vergleich zu den ersten vier Alben deutlich verändert hat. Heftig diskutiert und äußerst unterschiedlich beantwortet wird die Frage nach der Bewertung dieser Veränderung. Positiv betrachtet wird *Load* zum Beispiel vom *Q Magazine*:

*„These boys set up their tents in the darkest place of all, in the naked horror of their own heads. ...Metallica make existential metal and they've never needed the props...Metallica are still awesome...What is new is streamlined attack, the focus and, yes, the tunes.“*¹⁵³

¹⁵⁰ http://powermetal.de/review/review-Metallica/The_Black_Album_Metallica,3863.html, Stand 9. März 2010.

¹⁵¹ http://www.metall.info/reviews/reviews.php?rev_id=99, Stand 9. März 2010.

¹⁵² <http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=10:g9foxqq5ldte>, Stand 9. März 2010.

¹⁵³ http://en.wikipedia.org/wiki/Load_%28album%29#Reception, Stand 9. März 2010.

Ebenfalls wohlgesonnen zeigt man sich auf „metallicaworld.co.uk“:

*„What Metallica did with Load was to go somewhere quite different, to a place that further proved the brilliance of the finest metal band on the planet. [...] Load is quite simply a great album and by Metallica's standard quite experimental.“*¹⁵⁴

Deutlich vorsichtiger gibt man sich beim *Rolling Stone*: „...Load is their most underrated record.“¹⁵⁵ Richtig vernichtende Worte gibt es auf „allmusic.com“ (dieses Mal nicht Steve Huey!) und den eindeutig „Heavy Metal“-orientierten Seiten „rockhard.de“, „powermetal.de“ und „metal1.info“:

*„Enttäuschend ist sie ausgefallen, die heißersehnte neue Scheibe der einstmals besten Metalband der Welt. [...] ‚Load‘ ist beileibe kein schlechtes Album, aber von einer Band, die in der Vergangenheit stets vor Kreativität zu bersten drohte, kann man einfach mehr erwarten als ein durchschnittliches, grungig-trendiges Rockalbum.“*¹⁵⁶

*„Es sollte neue Maßstäbe setzen - und das hat es - aber in die falsche Richtung!!! [...] METALLICA ist nicht mehr METALLICA!!! [...] Traurig, aber wahr: ‚Load‘ ist kein schlechtes Album, nein, es hat einige Ohrwürmer und wird bestimmt einen Platz in den Charts erstürmen. Aber diese Scheibe hätte jede andere Band machen können, aber nicht METALLICA - die Götter des Metalolymps!!!“*¹⁵⁷

*„Ein Die Hard Metallica Fan der ersten Stunde wird sich kaum entzückt hinsetzen und dieser CD lauschen, denn der gute alte Thrash ist das hier natürlich nicht mehr. [...] größtenteils wirklich einfach nur zum in die Tonne kloppen. Das könnte auf jeder durchschnittlicher Hardrock-Platte so stehen, aber wo Metallica drauf steht, darf, nein sogar muss man besseres erwarten. Der definitive Anfang vom Ende, der mit ‚ReLoad‘ und ‚Garage Inc.‘ konsequent vorgesetzt[sic] wird. [...] Ruht man sich auf den alten Lorbeeren, den guten alten Tagen aus? Falsche Entscheidung, denn dieser Kommerz-Metal ist nichts.“*¹⁵⁸

Interessant ist, dass die Veränderungen, die das Album *Load* mit sich bringt, auf musikalischer Ebene eher akzeptiert werden, als auf der des Image - was zum Beispiel die neuen Outfits der Musiker betrifft: kurze Haare, Zigarren, Sonnenbrillen und Eyeliner. Geklagt wird vor allem von Seiten der „Heavy Metal“-Puristen, die sich ihre Helden aus den mythologisierten¹⁵⁹ 1980er Jahren zurück wünschen. Diese erkennen zwar zähneknirschend gewisse musikalische Qualitäten des Albums an, aber

¹⁵⁴ <http://www.metallicaworld.co.uk/releases/load.htm>, Stand 9. März 2010.

¹⁵⁵ http://www.rollingstone.com/news/story/21089177/metallica_the_essential_albumbyalbum_guide/6, Stand 9. März 2010.

¹⁵⁶ <http://www.rockhard.de/index.php?smod=p209MJ56rKOyMTyuWz1iMUIfo2qAo2D9pz9wn2uupzDhpszI2nJI3pl5xMKEunJkInJI3Wzql03IjFHD9pzuspzI2nJI3WzAioaEyoaEWEQ03ZGZ0Wt%3D%3D>, Stand 9. März 2010.

¹⁵⁷ <http://powermetal.de/review/review-Metallica/Load,144.html>, Stand 9. März 2010.

¹⁵⁸ http://www.metal1.info/reviews/reviews.php?rev_id=64, Stand 9. März 2010.

¹⁵⁹ vgl. Dietmar Elflein, *Somewhere in time — Zum Verhältnis von Alter, Mythos und Geschichte am Beispiel von Heavy Metal-Festivals*, 2009.

diagnostizieren gleichzeitig eine Hinwendung zum in dieser Zeit populären „Grunge und „Alternative Rock“, was als kommerzielle Verwässerung der Musik einer originären „Thrash Metal“-Band wie *Metallica* offenbar nicht gutgeheißen werden kann.

2.3.8 *ReLoad* (1997)

Siebtes Album, „Schwesteralbum“ von *Load*, musikalisches Material angeblich zur selben Zeit entstanden, Produzent Bob Rock.

Gab es bei *Load* bereits haufenweise Kritik, so sieht es bei *ReLoad* sogar noch düsterer aus. Auf der Fanseite „metallicaworld.co.uk“ findet man zwar auch Worte des Lobs, allerdings nur mit Vorbehalt:

*„Although in my opinion the whole album is awesome it isn't perhaps up to the standard we had come to expect, although when the standard is as high as it is, that's always going to be difficult. [...] Although many don't consider Reload the greatest, it is certainly an immense record in its own right.“*¹⁶⁰

Gemischte Gefühle hat man auch auf „rockhard.de“, jedoch gepaart mit der Ansicht, dass es jetzt nach dem Tiefpunkt *Load* wieder bergauf gehe:

*„James Hetfield liefert auf ‚Reload‘ die reifste Leistung seiner Karriere ab. [...] ein Album, das einen zwiespältigen, aber auf jeden Fall guten Eindruck hinterlässt [...] in technischer Hinsicht auf dem Weg der Besserung... [...] Zusammenfassend bleibt aber festzuhalten, daß man das Zeugs der ‚Load‘-Writing-Sessions auch auf einem einzigen Album hätte verbraten können, das dann wahrscheinlich richtig überzeugend ausgefallen wäre.“*¹⁶¹

Auf „allmusic.com“ kann man sich ebenfalls nicht recht entscheiden, ob man das Album nun gut oder schlecht finden soll. Es fallen so schwammige Sätze wie zum Beispiel:

*„The title suggests that Reload simply is a retreat of its predecessor, and in many ways that's correct -- there's still too much bone-headed, heavy Southern rock for it to be anything other than the sequel to Load -- but there's enough left curves to make it a better record.“*¹⁶²

Oder:

¹⁶⁰ <http://www.metallicaworld.co.uk/releases/reload.htm>, Stand 9. März 2010.

¹⁶¹ <http://www.rockhard.de/index.php?smod=p209MJ56rKOyMTyuWz1iMUIfo2qAo2D9pz9wn2uupzDhpzI2nJI3pl5xMKEunJkInJI3Wzql03ljFHD9pzuspzI2nJI3WzAioaEyoaEWEQ02AGZ1Wt%3D%3D>, Stand 9. März 2010.

¹⁶² <http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=10:a9fpxqujldse>, Stand 9. März 2010.

*“There are also a couple of ballads and country-rockers that don't work quite so well [...] and that, along with a few plodding Metallica-by-numbers, is what keeps Reload from being a full success.”*¹⁶³

In der Rezension auf „rollingstone.com“ heißt es:

*“Metal fans should still be grateful for Metallica: Wherever the band may roam musically, it presents hard-rock fortification against SoCal ska lite and scary pop phenomena such as the Spice Girls. But if the foursome is not capable of making a truly bad record anymore, Re-Load is not one of their greats.”*¹⁶⁴

Im “Metallica: The Essential Album-by-Album Guide” auf “rollingstone.com” wird trocken vermerkt: *“Reload consists of Load's leavings, and sounds like it.”*¹⁶⁵

Noch härtere Worte findet man auf „metall.info“, so wird dort die musikalische Entwicklung von *Metallica* recht negativ gesehen:

*„Bevor ich mich jetzt über jedes restliche Lied im Einzelnen auskotze: der Rest ist einfach nur eine Zumutung. Bis auf die beiden recht flotten Tracks ‚Prince Charming‘ und ‚Attitude‘ ist das einfach alles nahezu grottenschlecht. [...] So ist das nix mehr, nix Metal, nix gut. Ade Metallica, hallo Alternativica.“*¹⁶⁶

Auf „powermetal.de“ trauert man alten Zeiten nach:

*„...mehr oder weniger unterdurchschnittlicher härterer und sanfterer Rock ohne Wiedererkennungswert oder andere Besonderheiten. Viele Songs werden auch noch künstlich in die Länge gezogen (‘Devil's Dance’) und verkörpern rein gar nichts vom alten Metallica-Charme. [...] Im Endeffekt bleibt ein inkonsequentes, langweiliges Metallica-Album, das seinen Vorgänger sogar noch toppen kann (im Negativen gesehen).“*¹⁶⁷

Die Kritiken fallen bei *ReLoad* also insgesamt ähnlich schlecht aus wie bei *Load*. Auf „allmusic.com“ und „rockhard.de“ findet man das Album ein bisschen besser als den Vorgänger, auf „rollingstone.com“ ein bisschen schlechter. Die auf „Heavy Metal“ spezialisierten Online-Seiten „metall.info“ und „powermetal.de“ finden beide Alben furchtbar, während man auf der Fansite „metallicaworld.co.uk“ beide Alben eher positiv rezensiert.

¹⁶³ Ebda.

¹⁶⁴ <http://www.rollingstone.com/artists/metallica/albums/album/124749/review/5942088/reload>, Stand 9. März 2010.

¹⁶⁵ http://www.rollingstone.com/news/story/21089177/metallica_the_essential_albumbyalbum_guide/7, Stand 9. März 2010.

¹⁶⁶ http://www.metall.info/reviews/reviews.php?rev_id=100, Stand 9. März 2010.

¹⁶⁷ <http://powermetal.de/review/review-Metallica/Reload,3859.html>, Stand 9. März 2010.

2.3.9 *Garage Inc.* (1998)

Cover-Album (Doppelalbum), Produzent Bob Rock.

Zum Cover-Album *Garage Inc.* finden sich nicht bei allen von mir untersuchten Quellen Rezensionen. Ich kann hier lediglich auf vier Kritiken eingehen, die sich auf „allmusic.com“, „rollingstone.com“, „rockhard.de“ und „metallicaworld.co.uk“ finden ließen. Zur Rezension auf der Fanseite „metallicaworld.co.uk“ gibt es nicht viel zu sagen, es seien konkret drei Aussagen zitiert: „*This is truly a gem. [...] The new CD* [‘the new cd’ meint die erste Hälfte des Doppelalbums, die Zweite stellt im Wesentlichen eine Neuauflage der vergriffenen \$5.98EP dar; Anm.] *is a real treat. [...] Done by the best, done by the boys.*”¹⁶⁸

Lobende Worte finden sich auch auf „rockhard.de“:

*„Fazit: eine abwechslungsreiche, sämtliche Epochen der Bandgeschichte berücksichtigende Zusammenstellung, die allen METALLICA-Fangenerationen bedenkenlos empfohlen werden kann.“*¹⁶⁹

Ebenfalls positiv gibt man sich auf „allmusic.com“:

*„[...] if Garage, Inc. proves anything, it's that the group's musical instincts, risks, and sense of humor have made them the greatest metal band of the '80s and '90s.“*¹⁷⁰

Auch auf „rollingstone.com“ zeigt man sich mit der Qualität der Coverversionen zufrieden: *“They're all acts of love.“*¹⁷¹.

2.3.10 *S&M* (1999)

Metallica mit Begleitung eines Symphonieorchesters unter der Leitung von Michael Kamen, Produzent Bob Rock.

S&M – Symphony and Metallica, waren zwei Konzerte im April 1999, die Audio-Aufnahmen wurden einige Zeit später veröffentlicht. Michael Kamen, der bereits 1991 die Streicher für den Song *Nothing Else Matters* arrangiert und dirigiert hatte,

¹⁶⁸ http://www.metallicaworld.co.uk/releases/garage_inc.htm, Stand 9. März 2010.

¹⁶⁹ <http://www.rockhard.de/index.php?smode=p209MJ56rKOyMTyuWz1iMUIfo2qAo2D9pz9wn2uupzDhpzI2nJI3p15xMKEunJkInJI3Wzqlo3IjFHD9pzuspzI2nJI3WzAioaEyoaEWEQ04AmxIWt%3D%3D>, Stand 9. März 2010.

¹⁷⁰ <http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=10:0nfxqljld0e>, Stand 9. März 2010.

¹⁷¹ http://www.rollingstone.com/artists/metallica/albums/album/139182/review/6067351/garage_inc, Stand März 2010.

übernahm bei *S&M* die gleiche Rolle, dieses Mal jedoch an einem ganzen Potpourri älterer und neuerer Songs. Zur Bühnenaufstellung sei kurz erwähnt, dass das Schlagzeug in der Mitte der Bühne direkt am Orchester stand, und die anderen drei Musiker sich in adretter Abendkleidung (schwarze Hosen und gebügelte Hemden) in einer Reihe vor dem Orchester befanden. Letztlich also eine gewohnte Aufstellung, bei der lediglich die Verstärkertürme durch ein Orchester ersetzt wurden. Dies spiegelt in gewisser Weise auch das musikalische Konzept wieder, bei dem die Songs weder umkomponiert noch umarrangiert sondern gleich belassen wurden, und das Orchester eine begleitende Funktion hat und die Musik der Band umspielt.

Auf „metallicaworld.co.uk“ zeigt man sich begeistert: „*A real live treat and a must in any fans collection.*“¹⁷² Grundsätzlich erfreut zeigt man sich auf „rockhard.de“ und auf „allmusic.com“, wobei in deren beiden Rezensionen eine gewisse Unzufriedenheit mit der Auswahl des Materials betont wird:

*„Die Produktion ist allererste Sahne. Fetter geht's nicht. [...] Das von Michael Kamen dirigierte Symphonieorchester veredelt die Metallsongs teilweise perfekt. [...] Weniger überzeugend ist hingegen die Songauswahl (es fehlen eindeutig Songs von ‚Kill 'em All‘, etwa ‚Phantom Lord‘ oder ‚The Four Horsemen‘) und die Tatsache, dass das Material teilweise zu überladen wirkt, da Metallica ihre Songs keineswegs umarrangiert haben, sondern gewohnt laut und kraftvoll zu Werke gehen.“*¹⁷³

*„Overall, the symphony adds a macabre, ghoulish atmosphere — it all sounds like a Broadway freak show or a revved-up Danny Elfman nightmare. Which is exactly what a Metallica album should sound like, even if every song isn't the best (or most appropriate) in the band's catalog.“*¹⁷⁴

Vernichtend hingegen fällt die Kritik auf „powermetal.de“ und auf „rollingstone.com“ aus. Im „*Metallica: The Essential Album-by-Album Guide*“ des *Rolling Stone* ist man der Sache gegenüber komplett negativ eingestellt:

*„...their very worst disc: *S&M (Symphony and Metallica)* is just as useless as every other album on which a rock band plays their hits with an orchestra.“*¹⁷⁵

Und auf „powermetal.de“ zeigt man sich enttäuscht und ist ebenfalls unzufrieden mit der Songauswahl:

„Der überwiegende Teil klingt lieblos umgesetzt. Auch die Songauswahl ist mäßig, gerade so eine Scheibe wie ‚Kill ´em all‘ ist gar nicht vertreten.“

¹⁷² <http://www.metallicaworld.co.uk/releases/s&m.htm>, Stand 10. März 2010.

¹⁷³ <http://www.rockhard.de/index.php?smod=p209MJ56rKOyMTyuWz1iMUIfo2qAo2D9pz9wn2uupzDhpzI2nJI3pl5xMKEunJkJnJI3Wzql03IjFHD9pzuspzI2nJI3WzAioaEyoaEWEQ0kZQV2AFL%3D>, Stand 10. März 2010.

¹⁷⁴ <http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=10:dxfoxqekldfe>, Stand 10. März 2010.

¹⁷⁵ http://www.rollingstone.com/news/story/21089177/metallica_the_essential_albumbyalbum_guide/9, Stand 10. März 2010.

*Seit den ‚Load‘ und ‚Reload‘ Flops sind die Metallicafans ja schon einiges von der ehemaligen Vorzeige-Metal-Band gewohnt, und ‚S&M‘ reiht sich prima in diese Flop-Reihe ein. Wer sich Metallica antun will, sollte sich lieber die Original Platten kaufen. Die klingen wenigstens gut.“*¹⁷⁶

2.3.11 *St. Anger* (2003)

Achtes Album, Bassist Jason Newsted vor Beginn der Produktion (2001) ausgestiegen, das letzte mit Produzent Bob Rock.

Nach einer Phase des Umbruchs, die von gerichtlichen Streitigkeiten (*Napster*), dem Ausstieg des langjährigen Bassisten Jason Newsted und dem Rehab-Aufenthalt von James Hetfield geprägt war, erschien 2003 das achte Studioalbum *St. Anger*. Es war das letzte mit Bob Rock produzierte Album, der dieses Mal auch die Rolle des Bassisten übernahm. Parallel dazu wurde auch eine Art Dokumentation namens *Some Kind Of Monster* produziert, die die Band im Studio zeigt, und den Entstehungsprozess mitsamt Therapeutensitzungen dokumentiert und die 2004 veröffentlicht wurde.

Wie wurde dieses Album von der Welt aufgenommen? Ich kann mich persönlich noch gut daran erinnern, dass die Meinungen in meinem persönlichen Umfeld stark auseinander gingen. Diskutiert wurde vor allem der Schlagzeugsound, insbesondere der der Snare Drum, und es wurde viel mit älterem Material aus den 1980er Jahren verglichen. Ein ebenfalls vieldiskutiertes Thema war das völlige Fehlen jeglicher Gitarrensoli. Ein ähnliches Bild zeigt sich in den von mir untersuchten Rezensionen.

Eher positiv äußert man sich auf „rockhard.de“:

*„Metallica haben ihre Krallen wieder ausgefahren. [...] James Hetfield & Co. erfinden zwar den Metal nicht neu, beweisen aber zumindest sich selbst, dass sie noch voller Energie stecken und nach wie vor im Kampf um den Metal-Thron dabei sein wollen. [...] ‚St. Anger‘ ist retro, ohne auch nur einen Funken retro zu klingen. Denn die unhörbare Verbindung in die eigene musikalische Vergangenheit findet auf emotionaler Ebene statt. Spürbar auf jedem Fetzen Haut. [...] So was nennt man wohl Meilenstein. Snare-Sound hin oder her.“*¹⁷⁷

¹⁷⁶ <http://powermetal.de/review/review-Metallica/SM,566.html>, Stand 10. März 2010.

¹⁷⁷ <http://www.rockhard.de/index.php?smod=p209MJ56rKOyMTyuWz1iMUIfo2qAo2D9pz9wn2uupzDhpzI2nJI3pl5xMKEunJkJnJI3Wzql03ljFHD9pzuspzI2nJI3WzAioaEyoaEWEQ0mZGxmZPL%3D>, Stand 10. März 2010.

Auf „metallicaworld.co.uk“ zeigt man sich begeistert: “[...] *the album is fucking aggressive and amazing. As an album full of inspiration aggression and feeling [...]*”¹⁷⁸

Etwas kritischer sieht man die Sache auf „metal1.info“:

*„Mit Sicherheit ist ‚St. Anger‘ ziemlich hart und nahezu unantastbar, was ‚Kommerz!‘- Unkenrufe betrifft. Zwischen ‚Load‘, ‚Reload‘ und dem aktuellen Werk liegen härte-technisch Welten - doch genauso große stilistische Welten liegen zwischen ‚St. Anger‘ und den vier Alben aus den Achtzigern. [...] Ganz unbestritten ist die Produktion unkonventionell. Der gewichtigste Punkt ist da, wie schon angesprochen, das Schlagzeug. Dieses tönt nicht nur ungewöhnlich laut und vordergründig aus den Boxen, es hört sich tatsächlich sehr merkwürdig und irgendwie...billig an. [...] Summa sumarum haben wir es bei ‚St. Anger‘ mit einem wirklich duften Album zu tun, [...] Auch wenn sich kein Metallica-Album wirklich angehört hat wie das vorhergegangene muss man allerdings sagen, dass die alten Alben einfach doch unschlagbar sind, weswegen eine Höchstwertung oder eine, die dran kratzt, ausgeschlossen ist. Es bleibt jedoch ein stattliches Ergebnis, [...]“*¹⁷⁹

Auch in der Rezension auf „allmusic.com“ wird ein paar Zeilen lang herum sinniert, bis man sich gegen Ende des Artikels zu dem Statement *„St. Anger isn't a comeback, and it's not a throwback.“*¹⁸⁰ durchringt. Eher negativ äußert man sich wieder einmal im „Metallica: The Essential Album-by-Album Guide“ auf „rollingstone.com“:

*„...a complex riff marathon once more, this time accompanied by cathartic lyrics from a newly sober, therapy-suffused Hetfield. But production oddities — such as a drum sound that makes Lars Ulrich sound like a two-year-old banging pots and pans with a spoon — are jarring. [...] Now there's something to be angry about.“*¹⁸¹

Im „Review“ auf „rollingstone.com“ gibt man sich schon etwas versöhnlicher, auch hier wird aber der Schlagzeug-Sound kritisiert:

*“Across seventy-five-plus minutes of savage but intricate structures that recall those pre-Black glory days, Metallica go back to their brutal essence. [...] as if the band members focused solely on playing off one another, not the mixing board, and were too busy to notice that the snare drum annoyingly goes ping instead of snap.“*¹⁸²

Eine regelrecht derbe Kritik findet man auf „powermetal.de“:

„...es ist in der Tat viel heavier als die drei Alben zuvor, und es ist lärmiger und aggressiver, aber es ist auf keinen Fall mehr Metal und schon gar nicht besser. Für diejenigen, welche immer nach einer traurigen Mischung aus verkümmerten Metal-Strukturen und weinerlichem Alternative gesucht haben, welche ein Tächtelmächtel mit einer Prise Stoner Rock und einem Spritzer Noise Core eingeht und daraus einen ärgerlichen Bastard aus totgenudelnder Einfallslosigkeit gebiert, ist ‚St. Anger‘

¹⁷⁸ <http://www.metallicaworld.co.uk/releases/stanger.htm>, Stand 10. März 2010.

¹⁷⁹ http://www.metal1.info/reviews/reviews.php?rev_id=296, Stand 10. März 2010.

¹⁸⁰ <http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=10:wzfyxqealhte~T1>, Stand 10. März 2010.

¹⁸¹ http://www.rollingstone.com/news/story/21089177/metallica_the_essential_albumbyalbum_guide/10, Stand 10. März 2010.

¹⁸² http://www.rollingstone.com/artists/metallica/albums/album/282685/review/6212581/st_anger, Stand 10. März 2010.

wahrlich der neue Messias. [...] ein absolut glanzloses Album ohne jedes Highlight [...] Metallica ist dazu verdammt, etwas Besseres abzuliefern als nur ein gutes Album: nämlich überragende Scheiben. Das ist ihr seit nunmehr siebzehn Jahren (manch böser Zeitgenosse wird sagen seit über zwanzig Jahren) nicht mal mehr im Ansatz gelungen. [...] Schlechter als ‚St. Anger‘ kann es - zumindest aus meiner Sicht - gar nicht werden.“¹⁸³

2.3.12 Death Magnetic (2008)

Neuntes Album, das erste mit dem neuen Bassisten Robert Trujillo, das Erste mit Produzent Rick Rubin.

Death Magnetic ist das erste Album seit *Metallica* (1991), das in den Kritiken wieder gut wegkommt – warum? Offenbar weil die Band wieder an ihren Stil der 1980er Jahre anknüpft. Der einzige Kritikpunkt der öfters auftaucht, ist wieder ein produktionstechnischer Aspekt: Vielen ist das Album zu stark komprimiert, in der Folge also „zu laut“ gemischt. Auf „rockhard.de“, „powermetal.de“ und „metall.info“ zeigt man sich freudig überrascht:

„Ich gebe zu, ich habe beim Hören dieser Scheibe geweint. Vor Freude. [...] ‚Death Magnetic‘ enthält mehr göttergesandte und perfekt aufeinander abgestimmte Gitarrenriffs als JEDES Metal-Album seit ‚...And Justice For All‘ [...] Können Metallica mit ihrem Todesmagneten an ‚Master Of Puppets‘ anknüpfen? Völlig wurscht! ‚Death Magnetic‘ ist Metallica 2008, ein im angenehmsten Sinne progressives Wunderwerk, das viel von ‚...And Justice For All‘ hat, [...] Abgesehen vom leider zu komprimierten Schnarr-Mix ist ‚Death Magnetic‘ ein lupenreines Zehn-Punkte-Album.“¹⁸⁴

„...bis auf die Tatsache, dass die CD sehr laut aus der Anlage dröhnt, hab ich am Sound nicht allzu viel auszusetzen. [...] Die Tracks sind komplex und erschließen sich dem geneigten Hörer nicht auf Anhieb, aber das taten Meisterwerke wie ‚Master Of Puppets‘ und ‚...And Justice For All‘ auch nicht. [...] Was die Texte angeht, so hat James mit die persönlichsten in seiner gesamten Karriere verfasst. [...] Kirks' Soli sind wieder eine richtige Ohrenweide. [...] das Drumming ist für seine Verhältnisse verdammt komplex und knüpft an seine Leistung bei ‚...And Justice For All‘ an, auch wenn sie nicht ganz heranreicht.“¹⁸⁵

„...so thrashig und trotz einiger Progressivitäten voll auf den Punkt hat man METALLICA seit Mitte der 80er nicht mehr erlebt. [...] Vielleicht ist dem einen oder anderen aufgefallen, dass ich sehr oft Vergleiche mit älteren Alben oder Songs

¹⁸³ http://powermetal.de/review/review-Metallica/St__Anger,2727.html, Stand 10. März 2010.

¹⁸⁴ <http://www.rockhard.de/index.php?smod=p209MJ56rKOyMTyuWz1iMUIfo2qAo2D9pz9wn2uupzDhpzI2nJI3pl5xMKEunJkInJI3Wzql03ljFHD9pzuspzI2nJI3WzAioaEyoaEWEQ00BGV0AIL%3D>, Stand 10. März 2010.

¹⁸⁵ http://powermetal.de/review/review-Metallica/Death_Magnetic,12674.html, Stand 10. März 2010.

gewählt habe. Dies ist natürlich absolut beabsichtigt, denn an nichts anderem kann und muss METALLICA sich anno 2008 messen.“¹⁸⁶

In die selbe Kerbe schlägt man auch auf „rollingstone.com“ und „allmusic.com“:

*„This album was Metallica becoming Metallica again — specifically, the epic, speed-obsessed version from the band's template-setting trilogy of mid-Eighties albums: Master of Puppets, Ride the Lightning and, especially, the progged-out ...And Justice for All.“*¹⁸⁷

*“That's the pleasure of Death Magnetic: hearing Metallica sound like Metallica again. [...] Metallica isn't replicating moves they made in the '80s, they're reinvigorated by the spirit of their early years, [...] a de facto comeback, even if they never really went away...”*¹⁸⁸

Die überschwängliche Begeisterung, die einem aus diesen Zeilen entgegenspringt, ist nicht zu übersehen. Ebenfalls deutlich erkennbar ist die wiederholte Bezugnahme auf die frühen Alben aus den 1980er Jahren. Ein weiterer auffälliger Punkt ist, dass der Begriff des „Thrash Metal“ wieder auftaucht. Die Rezensenten gehen dabei sogar soweit, zu behaupten, dass die Band nun wieder zu ihrer wahren Identität zurückgefunden habe – eine Identität, die offenbar in den 1980er Jahren entwickelt worden war.

¹⁸⁶ http://www.metall.info/reviews/reviews.php?rev_id=3068, Stand 10. März 2010.

¹⁸⁷ http://www.rollingstone.com/news/story/21089177/metallica_the_essential_albumbyalbum_guide/11, Stand 10. März 2010.

¹⁸⁸ <http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=10:gpfrxzqkldje>, Stand 10. März 2010.

3 „Thrash Metal“

3.1 Ein kurzer Überblick über die Entwicklung des „Heavy Metal“

Wenn man sich heute (im Jahr 2010) dem Thema „Heavy Metal“ nähert, stellt man rasch fest, dass man es mit einer Vielzahl an Subgenres zu tun hat, die sich in den ihnen zugeschriebenen Charakteristiken teilweise sehr unterscheiden aber auch stark überschneiden können. „Black Metal“, „Death Metal“, „Thrash Metal“, „Power Metal“, „Groove Metal“, „Progressive Metal“, „Metalcore“, „Grindcore“, „Goregrind“, „Deathgrind“, „Industrial Metal“, „Glam Metal“, „Doom Metal“, „Speed Metal“, „Symphonic Metal“, „Viking Metal“, „Christian Metal“, „Drone Metal“, „Folk Metal“ etc. sind Spielarten aus denen sich ein ganzer Stammbaum zeichnen ließe. Trotzdem sollte man vorsichtig sein. Nur weil die Entstehungszeiträume unterschiedlich sind, heißt das nicht, dass sich verschiedene Genres linear auseinander entwickeln. Der „Thrash Metal“ mag Elemente haben die an „Punk“ und an „Hardcore“ erinnern, das bedeutet aber nicht, dass der „Thrash Metal“ das Kind von Papa „Punk“ und Mama „Hardcore“ ist. Nichtsdestotrotz spricht man immer wieder davon, dass ein Genre dem Anderen verwandt sei – der Mensch neigt nun einmal dazu, sich ungreifbare Zusammenhänge mit greifbaren Bildern begreiflich zu machen.

Vielleicht ist es aber hilfreicher, weniger in Form von Verwandtschaft und Genealogie zu denken, sondern sich ein Genre eher als Konversation vorzustellen. Ein Song, oder ein Album, kurz, die Musik einer Band existiert im Kontinuum der Musiklandschaft. Sie wird rezipiert über die gespielten Konzerte, die verkauften, oder getauschten Tonträger, über das Fernsehen, das Radio, seit einiger Zeit auch in digitaler Form über das Internet. Vielleicht kann man sich einen veröffentlichten Song wie eine Aussage, oder ein Statement vorstellen, auf das sich später veröffentlichte Stücke beziehen können, so wie man sich in einem Gespräch auf etwas beziehen kann, was ein Anderer zuvor von sich gegeben hat. Und wenn es eine Reihe von neuen Äußerungen gibt, die sich auf dieselben älteren Äußerungen beziehen, oder diesen zu entsprechen scheinen, kann man vielleicht von geistiger, oder ästhetischer Verwandtschaft sprechen – womit inkonsequenterweise schon wieder ein greifbares Bild bemüht wäre. Zurück zum „Heavy Metal“.

Ein Großteil der vielen oben genannten Subgenres entstand in den 1980er und 1990er Jahren des vergangenen Jahrhunderts, wobei vor allem die 1980er Jahre als wichtigster

Zeitraum für die Diversifizierung des „Heavy Metal“ betrachtet werden können. Die Ursprünge des Genres reichen aber relativ weit zurück: gewisse Entwicklungen in der Populärmusik des 20. Jahrhunderts, kombiniert mit Elementen aus der europäischen Kunstmusik vergangener Jahrhunderte, sowie soziale, kulturelle, psychologische, politische, wirtschaftliche und geographische Faktoren sind gemeinsam für die Entstehung des „Heavy Metal“ verantwortlich.

Die Entstehung, die Blüte und der Verfall eines Genres gleichen in gewisser Weise einem zyklischen Ablauf. Am Beginn steht der Prozess der Formierung. Es entstehen gewisse, für das Genre typische Codes. Auf diese Phase der Formierung folgt eine Phase der Festigung, nach der ein Prozess der Diversifizierung einsetzt. Die im Zuge der Diversifizierung entstandenen Subgenres unterliegen ebenfalls diesem Kreislauf, und können durchaus von sehr unterschiedlicher Lebensdauer sein. Manche halten sich länger, Manche werden rasch wieder unbedeutend, Manche werden nach einiger Zeit wieder aufgegriffen und mit neuem Leben erfüllt.

Eine detaillierte Betrachtung und Analyse der Geschichte des „Heavy Metal“ und seiner Subgenres ist ein Großprojekt, kann von mir im Rahmen dieser Arbeit nicht geboten werden, und ist dafür auch gar nicht notwendig. Ich möchte trotzdem versuchen eine grobe Skizzierung vorzunehmen, damit ich das Subgenre „Thrash Metal“ in Beziehung zu den anderen Spielarten des „Heavy Metal“ setzen kann, und damit die Position von *Metallica* im Kosmos des „Heavy Metal“ andeutungsweise erkennbar wird.

3.1.1 Formierung

Als wichtig für die Entstehung des „Heavy Metal“ werden immer wieder eine Reihe von Bands genannt, die Mitte bis Ende der 1960er Jahre gegründet worden waren: *Black Sabbath*, *Led Zeppelin*, *Deep Purple*, *Blue Cheer*, *The Jimi Hendrix Experience*, *Steppenwolf*, *The Who*, *Cream* u.A.

Bei *Black Sabbath* entstand eine speziell düstere, sinistre und schwere Atmosphäre in der Musik, die Texte behandelten oft Inhalte okkulten Charakters. *Led Zeppelin* und *Deep Purple* brachten – beide ursprünglich stark vom Blues beeinflusst¹⁸⁹ – eine härtere Gangart in die „Rock“-Musik. Die Gruppe *Blue Cheer* galt als eine der lautesten Bands

¹⁸⁹ Der Einfluss des „Blues“ auf die „Rock“-Musik wird oft erwähnt – eine Sichtweise, die eigentlich einer sehr differenzierten Auseinandersetzung und Analyse bedürfte, allein schon was die Frage betrifft „Was ist der *Blues* überhaupt?“ ...einige Gedanken zum Thema „Blues“ und „Rock“-Musik macht sich Moore in seinem Buch *Rock: The Primary Text*, Seite 64ff.

ihrer Zeit, die außerdem stark verzerrt (Gitarre, Bass) spielte. Beides war auch bei der *Jimi Hendrix Experience* der Fall, auch *The Who* und *Cream* wären diesbezüglich zu erwähnen. In dem *Steppenwolf* Song „Born To Be Wild“ schließlich kommt die Textzeile „Heavy Metal Thunder“ vor - eine Metapher auf das Motorradfahren.

Die Begriffsherkunft der Bezeichnung „Heavy Metal“ ist generell umstritten. Es wird gerne auf zwei 1962 und 1964 erschienene Romane von William S. Burroughs verwiesen¹⁹⁰, in denen der Terminus auftaucht. Erste journalistische Verwendungen lassen sich angeblich für die Jahre 1968 bis 1970 belegen.¹⁹¹ Bei einigen Bands in diesem Zeitraum der späten 1960er und frühen 1970er Jahre finden sich bereits Elemente, die für den „Heavy Metal“ und seine Subgenres grundlegend und verbindend sind, wie zum Beispiel Kraft, Kontrolle, hohe Lautstärke, verzerrte Gitarren, „Powerchords“¹⁹², gewisse geschlechterspezifische Rollenmuster, gewisse Bekleidungs-codes, lange Haare usw. Auf demographischer Ebene bleibt zu ergänzen, dass die Musiker meist zwischen 15 und 40 Jahre alt sind, zu einem überwiegenden Teil männlichen Geschlechts und europäischer Abstammung, und dass die bekanntesten und erfolgreichsten Bands aus westlichen Industrieländern stammen, vornehmlich Großbritannien, den USA, Deutschland und Skandinavien. Gewisse germanische, angelsächsische und nordische Wurzeln spielen also wahrscheinlich auch eine Rolle.¹⁹³

Abgesehen von diesen Grundzügen wird es bereits schwierig, allgemeine Merkmale festzuhalten, da Parameter, wie z.B. musikalische Komplexität, Tonalität und Harmonik, Rhythmik und Tempi, textliche Inhalte und Themen, politische Einstellung, Details in Kleidung und Frisuren, „Artwork“ etc. für die Unterscheidung der verschiedenen Subgenres von zentraler Bedeutung sind.

Auf diese erste Phase der Formierung, folgte Mitte bis Ende der 1970er Jahre die Phase der Festigung.

¹⁹⁰ In *The Soft Machine* gibt es einen speziellen Protagonisten: „Uranian Willy, the Heavy Metal Kid“ (Burroughs, *The Soft Machine*, Grove Press, 1992, Seite 151.) und in *Nova Express* heißt es: „With their diseases and orgasm drugs and their sexless parasite life forms—Heavy Metal People of Uranus wrapped in cool blue mist of vaporized bank notes—And The Insect People of Minraud with metal music.“ (Burroughs, *Nova Express*, Grove Press, 1992, Seite 127.)

¹⁹¹ http://en.wikipedia.org/wiki/Heavy_metal_music#Etymology, Stand 16. Juni 2010.

¹⁹² „Powerchords“ sind Akkorde, die nur aus Grundton und Quint bestehen. Durch das Fehlen von Terzen (und Septen) werden das Tongeschlecht und der Charakter des Akkords offen gelassen. Der Terminus wird hauptsächlich im Kontext von E-Gitarren verwendet.

¹⁹³ Diese Anmerkung ist natürlich vielseitig interpretierbar. Eine schlampige und vereinfachende Bemerkung über die abendländische Kulturgeschichte, was Musik betrifft, soll damit nicht gemacht werden, eher eine Anspielung auf die bei „Heavy Metal“-Bands immer wieder vorkommende Bezugnahme auf nordische und germanische Mythologie.

3.1.2 Festigung

Generell ist in der „Rock“-Musik (die Formierung, Festigung und den Beginn ihrer Diversifizierung bereits in den 1960er Jahren erfuhr) der 1970er Jahre eine Phase großer Diversifizierung zu beobachten. „Stadionrock“, „Bluesrock“, „Progressive Rock“, „Hard Rock“, „Punk“, „Hardcore“, „New Wave“, „Postpunk“ etc. um nur Einige zu nennen.¹⁹⁴ Wichtig für die musikalische Entwicklung des „Heavy Metal“ war jedoch besonders die englische Gruppe *Judas Priest*, die in ihren Anfängen noch deutlich vom „Blues“ beeinflusst zu sein schien, aber diesen „Blues“-Einschlag im Lauf der 1970er Jahre sukzessive abbaute, immer „härter“ wurde und die durch Pentatoniken geprägte Tonalität um Kirchentonarten zu erweitern begann. Auch die – ebenfalls britische – Gruppe *Motörhead* sei hier extra erwähnt, die die Entwicklung des Genres in Punkto Geschwindigkeit, Verzerrung und Lautstärke vorantrieb. *Motörhead* wird auch manchmal dem „Punk“ zugerechnet, die Band spielte und spielt sowohl vor „Punk“- als auch vor „Metal“-Publikum, oder einer Mischung aus Beidem. Ein besonderes – und etwas diffuses - Phänomen war dann die so genannte „New Wave Of British Heavy Metal“ (kurz „NWOBHM“), Ende der 1970er Jahre. Dieser „Welle“ werden Bands wie *Iron Maiden*, *Diamond Head*, *Tygers of Pan Tang* usw. zugeordnet, die gewisse Ähnlichkeiten¹⁹⁵ untereinander aufwiesen, sich aber letztlich durch doch recht individuelle Stile auszeichneten. Dieses Phänomen der „NWOBHM“ in Kombination mit der damals entstehenden Tape Trading Szene, dem „Hard Rock“ und Ausnahmeerscheinungen wie *Judas Priest* oder *Motörhead* gelten als zentrale Momente für die Phase der Festigung des „Heavy Metal“ und deuten aber bereits die an der Schwelle zu den 1980er Jahren beginnende Diversifizierung an.

3.1.3 Diversifizierung

Im „Rock“-Mainstream der beginnenden 1980er Jahre war der so genannte „Glam Metal“ von allen „Metal“-Subgenres am stärksten vertreten. Bands wie *Mötley Crüe*, *Quiet Riot*, *Ratt*, *Poison*, *Dokken* usw. feierten in dieser Zeit große

¹⁹⁴ Entwicklungen und Tendenzen in der („Rock“-)Musik der 1970er Jahre sind ein weites und interessantes Feld. Technische Neuerungen, ideologische Grabenkämpfe, Retrotrends, Wirtschaftskrisen uvm. geben diesem neuen popkulturellen Diskurs namens „Rock“ äußerst effektive Impulse.

¹⁹⁵ Die Ähnlichkeiten halten sich in Grenzen. Zur selben Zeit auf derselben Insel eine Band zu gründen, die eher „harte“ und „wilde“ Musik spielt, mag eine grundsätzliche Gemeinsamkeit sein, abgesehen davon war die so genannte „NWOBHM“ eine doch recht heterogene Schwemme an neu gegründeten Gruppen.

Erfolge, erfuhren massives Airplay im Radio und dem neu entstandenen Musikfernsehen (MTV), und spielten große Tourneen, in denen sie Hallen und ganze Stadien füllten. Parallel dazu entstanden Anfang der 1980er Jahre im „Underground“ der „Thrash Metal“, aus dem sich Mitte bis Ende der 80er Jahre der „Death Metal“ (als berühmte Vertreter dieses Subgenres wären z.B. *Death*, *Morbid Angel*, *Cannibal Corpse* oder *Six Feet Under* zu nennen) und der „Black Metal“ (*Venom* – *Venom* wird oft auch als „Thrash Metal“-Band bezeichnet, Anm. – *Mayhem*, *Burzum*, etc.) entwickelten. Beides sind Subgenres die in den 1990er Jahren ihre Blüte erlebten. Als eine Verbindung von „Thrash Metal“ und „Hardcore“ entstand der so genannte „Metalcore“, als extremere Variante desselben der „Grindcore“. Eine besonders blutrünstige Ausprägung (textlich) und einen sehr außergewöhnlichen Gesangsstil weist der „Goregrind“ auf, während der „Deathgrind“ eine Verbindung von „Deathmetal“ und „Grindcore“ darstellt. Im „Industrial Metal“, der ebenfalls Ende der 1980er Jahre entstand, wurde das gängige Instrumentarium (Gitarre, Bass, Schlagzeug, Gesang) um Keyboards bzw. Synthesizer und Drumcomputer erweitert. Besonders Synthesizer wurden wiederum auch im „Black Metal“ gerne eingesetzt. Ebenfalls erwähnenswert sind Entwicklungen wie „Power Metal“ (*Manowar*, *Stratovarius*, *Blind Guardian*, *Helloween*, uvm) oder „Viking Metal“ (*Amon Amarth*, *Bathory*, etc.). Versucht man sich an einer vollständigen und vernünftigen Aufzählung und Beschreibung aller Subgenres, läuft man aber schnell Gefahr, sich im Dickicht der Vielzahl an Genres und Bands zu verirren. Was man an meiner groben Skizze jedoch erkennen kann, sind die Naheverhältnisse dieser verschiedenen Spielarten; was ebenfalls deutlich wird, ist die spezielle Rolle des „Thrash Metal“, da dieser für die Entstehung vieler nach ihm entstandener Subgenres von zentraler Bedeutung war.¹⁹⁶ An dieser Stelle möchte ich nun zur Kernfrage dieses Kapitels überleiten:

3.2 Was ist „Thrash Metal“?

Zur Beantwortung dieser Frage habe ich zunächst im Internet recherchiert um einen ersten Eindruck zu bekommen, und mir in weiterer Folge einige wissenschaftliche

¹⁹⁶ Bzw. fasst der Begriff „Thrash Metal“ diesbezüglich eine Reihe von Elementen zusammen, die zuvor in dieser Kombination noch nicht existierten und aber für die Entstehung von z.B. „Black Metal“ und „Death Metal“ eine wichtige Ausgangsbasis bildeten. Eine interessante Diskussionsgrundlage wäre z.B. die Musik von *Venom* - sollte man diese als „Thrash Metal“, „Death Metal“ oder „Black Metal“ bezeichnen?

Publikationen zur Hand genommen, etwa *Running with the devil* von Robert Walser, *Heavy Metal* von Deena Weinstein oder *Damage Inc.* von Glenn T. Pillsbury.

Im Internet fanden sich mittels Google-Suche (abgesehen von der „üblichen Verdächtigen“ Online-Enzyklopädie *Wikipedia*) unter Anderem die Seiten „heavymetal.about.com“, „hell-is-open.de“ und „laut.de“.¹⁹⁷ Die jeweiligen Genredefinitionen ähneln einander sehr stark und gleichen in ihren Inhalten der von mir verwendeten wissenschaftlichen Literatur zum Thema, wobei sich Letztere erwartungsgemäß als deutlich detaillierter und auch treffsicherer erwies.

Im Folgenden werde ich Ausschnitte aus den relevanten Passagen der einzelnen Quellen zitieren, die Ergebnisse zusammenfassen, interpretieren und diskutieren.

Beginnen werde ich mit den im Internet gefundenen Beiträgen.

3.2.1 Die Website „heavy-metal.about.com“

Auf „heavy-metal.about.com“ ist zu lesen:

*“Thrash metal is also known as speed metal, and since many of the early thrash bands were from San Francisco, it became known as Bay Area Thrash. It started in the early to mid '80s and was at its peak in the late '80s. Thrash bands were influenced by New Wave Of British Heavy Metal (NWOBHM) and hardcore punk. Thrash was also the inspiration for later extreme genres such as death and black metal. [...] Thrash is driven by the guitar. It's played at a furiously fast pace with a staccato, percussive guitar sound. It layers fast riffs with higher pitched solos. Many thrash bands use the double bass drum. [...] Thrash vocals are usually very aggressive and sometimes angry sounding, but unlike death or black metal, they are still understandable. [...] Although there were some artists that incorporated elements of thrash into their music, Metallica's 1983 release Kill 'Em All is generally considered to be one of the first thrash albums. Former member Dave Mustaine wrote some of the songs on that record and went on to form another seminal thrash band, Megadeth. Metallica went on to release several classic thrash albums, and although their style has evolved, they still hold on to their thrash roots.”*¹⁹⁸

Als für die Entstehung wichtiger geographischer und zeitlicher Raum wird hier also Kalifornien, insbesondere San Francisco, Anfang der 1980er Jahre, und als prägende Einflüsse die „NWOBHM“, „Hardcore“ und „Punk“ betrachtet. Die genreprägenden musikalischen Elemente werden zusammenfassend wie folgt beschrieben: Schnelle Tempi, perkussiver Gitarrensound, Soli in hoher Lage, häufiger Einsatz von

¹⁹⁷ Es wäre sicher möglich gewesen noch mehr Internetseiten als Quellen in diese Arbeit zu integrieren, was allerdings nicht unbedingt eine Bereicherung dargestellt hätte, da sich die Meisten inhaltlich doch sehr ähneln. Die von mir getroffene Auswahl soll in diesem Sinn einen stichprobenartigen Querschnitt darstellen.

¹⁹⁸ http://heavymetal.about.com/od/heavymetal101/a/101_thrash.htm, Stand 17. März 2010.

Double-Bassdrum, aggressiver, und oft auch zorniger Gesang. Die Inhalte der Songtexte werden in dieser Quelle nicht thematisiert. Die starke Verzerrung der Gitarren wird ebenfalls nicht erwähnt, möglicherweise weil diese vom Autor beim Verfassen seiner Genredefinition als im „Heavy Metal“ selbstverständlich erachtet wurde. Als wichtigste Bands werden schließlich *Metallica*, *Megadeth*, *Slayer*, *Anthrax*, *Exodus*, *Testament*, *Kreator* und *Sepultura* genannt. Weiters wird noch erwähnt, dass der „Thrash Metal“ eine wichtige Grundlage für die Entstehung von „Death Metal“ und „Black Metal“ gespielt hat.

3.2.2 Die Website „hell-is-open.de“

Auf der deutschsprachigen Seite „hell-is-open.de“ ist zu lesen:

“In der Bay Area liegt zweifellos die Wiege des Thrash Metal, aus dem sich Mitte/Ende der 80er auch der Deathmetal herausbilden sollte. Unter der Sonne Kaliforniens [frönten] Bands wie Exodus, Metallica, Megadeth und Testament einem beispiellosen Geschwindigkeitsrausch; gleichzeitig war Thrash aber auch eine unmittelbare Reaktion auf die Engstirnigkeit des straighten Speedmetal-Geprügels, mit dessen Weiterentwicklung sich einige Bands auch von ihren eigenen Ursprüngen distanzieren. Die erste Generation von Bay Area Thrash-Bands etablierte einen mächtigen Hybriden aus purer Geschwindigkeit, atemloser technischer Brillanz und der rohen DIY/Punk-Attitüde, wie sie zur selben Zeit in und um San Francisco herum gepflegt wurde. Die Songs wurden länger, bis hin zu 6-minütigen Epen, und komplexer. Die frühen Metallica-Alben z.B. hatten – gerade durch das Wechselspiel von schweren, atonalen Gitarren- und kurz aufblitzenden Melodie-Parts - fast progressive Momente, bei einem konstant irrsinigem Brutalitätslevel.“¹⁹⁹

Auch hier wird das Kalifornien Anfang der 1980er Jahre als Entstehungszeit und Ort erachtet. Die NWOBHM wird nicht erwähnt, lediglich dem „Punk“ wird mit seiner Do-it-yourself-Einstellung ein gewisser Einfluss nachgesagt. Die musikalischen Merkmale werden hier wie folgt beschrieben: Schnelle Tempi, technische Brillanz, lange Songs mit komplexem Aufbau. Sound, Gesang, Inhalte der Texte, Schlagzeug und Rhythmik werden auf dieser Seite nicht diskutiert. Als wichtige Vertreter des Genres werden dieselben Bands wie auf „heavymetal.about.com“ genannt, allerdings erweitert um *Sodom*, *Dark Angel* und *Nuclear Assault*. Nicht bestätigt wird durch diese Quelle die Vorreiterrolle des „Thrash Metal“ für den „Death Metal“ und den „Black Metal“.

¹⁹⁹ <http://www.hell-is-open.de/info/metal-info.php?showpage=thrash>, Stand 17. März 2010.

3.2.3 Die Website „laut.de“

Abgesehen von diesen beiden auf „Metal“ spezialisierten Internetseiten, konnte ich wie bereits oben erwähnt auch auf der Seite „laut.de“, ein deutsches Online-Magazin, eine Definition des Genres finden:

„Thrash Metal, Speed Metal, Death-Metal, Black Metal, - die Übergänge sind fließend und eine Kategorisierung der einzelnen Bands meist schwierig. Alle sind Spielarten des Heavy Metal, welcher sich in seiner Herkunft auf den Rock bezieht, der sich auch nur auf den Blues berufen kann. [...] Mitverantwortlich für den Begriff Thrash Metal sind Bands wie Slayer und, man sollte es heute beinahe nicht mehr glauben, Metallica. Die Bay Area war in den 80ern so etwas wie eine Brutstätte für schnelle, aggressive Sounds [...] Der Thrash Metal wird gemeinhin als die nächst härtere, aggressivere Stufe im Heavy Metal angesehen.“²⁰⁰

Leider zeigt sich dieser Beitrag als nicht besonders ergiebig. Als Entstehungszeit und -ort werden die 1980er Jahre in San Francisco erwähnt. Die Thematisierung der musikalischen Merkmale beschränkt sich auf die vagen Begriffe Schnelligkeit, Aggressivität und Härte, die Soli werden als „spektakulär“ umschrieben. Die Liste der Genregrößen liest sich dafür ähnlich wie auf „hell-is-open.de“ – *Anthrax* und *Nuclear Assault* fehlen, *Flotsam&Jetsam*, *Forbidden* und *Destruction* werden hinzugefügt. „Death Metal“ und „Black Metal“ finden eine Erwähnung, allerdings lediglich als mit dem „Thrash Metal“ verwandte Genres.

3.2.4 Der Eintrag in der deutschen Version der Online-Enzyklopädie Wikipedia

Der deutsche *Wikipedia*-Eintrag zeigt sich im Vergleich dazu wieder ein kleines Bisschen detaillierter:

„Thrash Metal [...] entstand Anfang der 1980er Jahre als schnellere und extreme Spielart des Metal. Oftmals wird Thrash Metal als Verschmelzung der Energie und Geschwindigkeit des Hardcore Punk mit den Techniken der NWOBHM bezeichnet. Der ursprüngliche Thrash Metal zeichnet sich vor allem durch schnelles und präzises Riffing aus. Häufig wurde nur die offene E-Saite in Verbindung mit Powerchords verwendet. Thrash Metal wird allgemein als Ausgangspunkt für die extremen Metalstile, besonders Death Metal, angesehen. [...] Die Vorgeschichte des Thrash reicht bis in die späten 1970er Jahre zurück. Besonders zwei Bands werden allgemein als größte Einflüsse betrachtet: Motörhead und Venom. Allgemein wird oft Kill 'Em All von Metallica aus dem Jahr 1983 als erstes richtiges Thrash-Metal-Album bezeichnet [...] Neben Metallica (die ursprünglich aus Los Angeles kamen und später nach San Francisco umzogen) stammen auch viele andere wichtige Thrash-Bands aus der San Francisco Bay Area, darunter Exodus, Testament und Death Angel. Grob

²⁰⁰ <http://www.laut.de/Thrash-Metal-%28Genre%29>, Stand 17. März 2010.

lässt sich sagen, dass Bands wie Exodus, Slayer oder Dark Angel einen eher brachialeren und weniger melodiosen Stil verfolgten, während Bands wie Metallica, Megadeth oder Death Angel vielfältiger, melodioser und etwas experimentierfreudiger waren. [...] Bezogen auf den US-Thrash werden die Bands Anthrax, Megadeth, Metallica und Slayer als „Big Four“ des Thrash bezeichnet. In Deutschland spricht man von Sodom, Kreator und Destruction als dem ‚Dreigestirn des Thrash‘. [...] Thrash Metal wird fälschlicherweise häufig als Trash Metal (englisch to trash: wegwerfen, trash: der Abfall/Müll, to thrash: verprügeln) ausgesprochen und sogar schriftlich verbreitet.“²⁰¹

Auch hier werden wieder Kalifornien und der Anfang der 1980er Jahre als Geburtsort und -zeit des „Thrash Metal“ bezeichnet. Die „NWOBHM“, „Hardcore“ und „Punk“ werden ebenfalls als Einflüsse gesehen, auffällt, dass die Bands *Motörhead* und *Venom* extra eine Erwähnung finden. Die Beschreibung der musikalischen Merkmale erschöpft sich dürtigerweise auf Schnelligkeit und Präzision, Energie und Technik werden als ebenfalls schwammige Begriffe in den Raum gestellt. In Punkto Gitarrenspiel werden die häufige Verwendung von „Powerchords“ und leerer E-Saite angeführt. Die Liste der wichtigen Bands nennt alle bisher Erwähnten und erweitert diese um *Voivod*, *Annihilator* und *Death Angel*.

3.2.5 Der Eintrag in der englischen Version der Online-Enzyklopädie *Wikipedia*

Im Vergleich dazu der englische *Wikipedia*-Eintrag:

*„Thrash metal is a subgenre of heavy metal that [...] generally features fast tempos, low-register, complex guitar riffs, high-register guitar solos, double bass drumming, and aggressive vocals. Most thrash guitar solos are played at high speed, as they are usually characterized by shredding, and use techniques such as sweep picking, legato phrasing, alternate picking, string skipping, and two-hand tapping. [...] Thrash guitar riffs often use chromatic scales and emphasize the tritone and diminished intervals, instead of using conventional single scale based riffing. [...] Rhythm guitar playing is characterized by extensive palm muting and down picking to give the riffs a chugging sound, along with extensive use of the pedal point technique (creating what can be considered a distinctive, 'thrashy' sound). Speed, pacing, and time-changes also define thrash metal. Thrash tends to have an accelerating feel which may be due in large part to its aggressive drumming style. For example, thrash drummers often use two bass drums, or a double-bass pedal, in order to create a relentless, driving beat. Cymbal stops/chokes are often used to transition from one riff to another or to precede an acceleration in tempo. [...] Lyrical themes in thrash metal include mainly every "violence issues", warfare (very common), annihilation, satanism, isolation, social alienation, corruption of actual government systems, injustice, addictions, murder, fighting and other maladies that afflict the individual or the society.“*²⁰²

²⁰¹ http://de.wikipedia.org/wiki/Thrash_Metal#Das_Problem_mit_der_Rechtschreibung:_Thrash_vs._Trash, Stand 17. März 2010.

²⁰² http://en.wikipedia.org/wiki/Thrash_metal, Stand 17. März 2010.

Der englische *Wikipedia*-Eintrag erweist sich im direkten Vergleich mit dem deutschen als wesentlich ergiebiger. Als Entstehungszeit werden auch hier die beginnenden 1980er Jahre genannt, allerdings wird deutlich auf die verschiedenen Szenen an der US-amerikanischen West- und Ost-Küste, in Deutschland, Kanada u.A. eingegangen. Die Musik wird bereits relativ genau beschrieben. Schnelle Tempi, komplexe Rhythmusgitarren-Riffs in tiefer Lage, mit perkussivem Klang durch Abdämpfen und Abwärtsschläge mit dem Plektrum, kombiniert mit schnellen Soli in hoher Lage, unter Verwendung ausgefeilter Spieltechniken. Mit der Erwähnung von chromatischen Skalen, Tritoni und verminderten Intervallen wird hier erstmals auch auf die Tonalität Bezug genommen. Auch auf die Rhythmik wird durch den Hinweis auf Tempo- und Rhythmuswechsel eingegangen. Das Schlagzeugspiel wird ebenfalls genauer beschrieben – nicht nur der häufige Einsatz von Double Bass Drum, sondern auch das plötzliche Abdämpfen von Beckenschlägen, besonders an Stellen an denen sich Tempo, Rhythmus oder Riffs ändern, wird betont. Schließlich werden das erste Mal auch die Songtexte behandelt, die sich meistens mit schwierigen, negativ besetzten Themen auseinandersetzen. Insbesondere Krieg, die Zerstörung der Umwelt, Korruption, Ungerechtigkeit, Isolation und Entfremdung des Individuums von der Außenwelt sowie gesellschaftliche Probleme werden in den Songtexten im „Thrash Metal“ gerne als Thema gewählt.

3.2.6 Zusammenfassung der im Internet gefundenen Beiträge

Vergleicht man nun zusammenfassend diese aus Beiträgen im Internet gesammelten Ergebnisse, so kommt man zu dem im Folgenden beschriebenen Bild:

Als Entstehungszeitraum des „Thrash Metal“ gilt die Zeit Anfang bis Mitte der 1980er Jahre. Die Entstehung verlief parallel an der West- und der Ostküste der USA, im Speziellen in den Großräumen um San Francisco und New York, sowie in Deutschland und Kanada. Als Pioniere gelten die Bands *Exodus* (*1980²⁰³), *Slayer* (*1981²⁰⁴), *Metallica* (*1981²⁰⁵), *Dark Angel* (*1981²⁰⁶), *Death Angel* (*1982²⁰⁷), *Megadeth*

²⁰³ http://en.wikipedia.org/wiki/Exodus_%28band%29, Stand 18. März 2010.

²⁰⁴ <http://en.wikipedia.org/wiki/Slayer>, Stand 18. März 2010.

²⁰⁵ <http://en.wikipedia.org/wiki/Metallica>, Stand 18. März 2010.

²⁰⁶ http://en.wikipedia.org/wiki/Dark_Angel_%28band%29, Stand 18. März 2010.

²⁰⁷ http://en.wikipedia.org/wiki/Death_Angel, Stand 18. März 2010.

(*1983²⁰⁸), *Testament* (*1983²⁰⁹) – alle Kalifornien; sowie *Anthrax* (*1981²¹⁰) aus New York, *Anvil* (*Mitte der 1970er Jahre in Toronto²¹¹) und *Voivod* (*1982²¹² in Quebec) aus Kanada, und *Sodom*, *Destruction* und *Kreator* aus Deutschland, letztere Drei alle im Jahr 1982 gegründet.²¹³ Als weiters wichtige Szenegrößen der ersten Jahre gelten die 1984 gegründeten Bands *Sepultura* (Belo Horizonte, Brasilien²¹⁴), *Annihilator* (Ottawa, Kanada²¹⁵) und *Nuclear Assault* (New York, USA²¹⁶).

Als beeinflussend werden die Genres „Punk“ und „Hardcore“, sowie im Einzelnen die Gruppen *Judas Priest* (*1969²¹⁷), *Motörhead* (*1975²¹⁸), *Venom* (*1979²¹⁹) und die der „NWOBHM“ zugeordneten Bands *Iron Maiden* (*1975²²⁰), *Raven* (*1975²²¹), *Diamond Head* (*1976²²²), *Angel Witch* (*1977²²³) und *Tygers Of Pan Tang* (*1978²²⁴) genannt.

Die Musik wird mit den Begriffen „schnell“, „aggressiv“, „hart“, „roh“ und „extrem“ beschrieben. Die Songs werden als lang und komplex wahrgenommen, der Gesang als aggressiv und zornig. Es wird weiters der häufige Einsatz von Double-Bassdrum-Spiel, sowie das Abstoppen von Beckenschlägen beim Schlagzeug erwähnt, zur Rhythmusgitarre wird gesagt, dass sie viel auf „Powerchords“ zurückgreift, extensiv die leere tiefe E-Saite verwendet und bevorzugt mit Downstrokes²²⁵ und auch viel mit Palm-Muting²²⁶ arbeitet, wodurch ein Perkussiver Klang erzeugt wird. Die Soli werden als schnell, spektakulär und in hoher Lage gespielt beschrieben. Der englische *Wikipedia*-Eintrag geht sogar so weit, verschiedene Zupf-, Schlag- und Griff-Techniken aufzuzählen. In punkto Tonalität wird auf Chromatik, Tritoni und kleine Sekunden hingewiesen. Bei den Texten wird die Auseinandersetzung mit schwierigen Themen wie Krieg, Gewalt, Sucht, Umweltzerstörung, Wahnsinn, Entfremdung usw. beobachtet.

²⁰⁸ <http://en.wikipedia.org/wiki/Megadeth>, Stand 18. März 2010.

²⁰⁹ http://en.wikipedia.org/wiki/Testament_%28band%29, Stand 18. März 2010.

²¹⁰ http://en.wikipedia.org/wiki/Anthrax_%28band%29, Stand 18. März 2010.

²¹¹ http://en.wikipedia.org/wiki/Anvil_%28band%29, Stand 18. März 2010.

²¹² http://en.wikipedia.org/wiki/Voivod_%28band%29, Stand 18. März 2010.

²¹³ <http://en.wikipedia.org/wiki/Kreator>, http://en.wikipedia.org/wiki/Destruction_%28band%29, http://en.wikipedia.org/wiki/Sodom_%28band%29, Stand 18. März 2010.

²¹⁴ <http://en.wikipedia.org/wiki/Sepultura>, Stand 18. März 2010.

²¹⁵ http://en.wikipedia.org/wiki/Annihilator_%28band%29, Stand 18. März 2010.

²¹⁶ http://en.wikipedia.org/wiki/Nuclear_Assault, Stand 18. März 2010.

²¹⁷ http://en.wikipedia.org/wiki/Judas_priest, Stand 18. März 2010.

²¹⁸ <http://en.wikipedia.org/wiki/Mot%C3%B6rhead>, Stand 18. März 2010.

²¹⁹ http://en.wikipedia.org/wiki/Venom_%28band%29, Stand 18. März 2010.

²²⁰ http://en.wikipedia.org/wiki/Iron_Maiden, Stand 18. März 2010.

²²¹ http://en.wikipedia.org/wiki/Raven_%28band%29, Stand 18. März 2010.

²²² http://en.wikipedia.org/wiki/Diamond_Head_%28band%29, Stand 18. März 2010.

²²³ http://en.wikipedia.org/wiki/Angel_Witch, Stand 18. März 2010.

²²⁴ http://en.wikipedia.org/wiki/Tygers_of_Pan_Tang, Stand 18. März 2010.

²²⁵ Abwärtsschläge mit dem Plektrum.

²²⁶ Leichtes Dämpfen der gespielten Seiten mit dem Handballen der Schlaghand.

Das sich somit vorerst ergebende Bild ist bereits recht umfangreich, ein Blick in die wissenschaftliche Literatur fügt dem Ganzen jedoch einige hochinteressante und aufschlussreiche Gedanken hinzu, wie ich auf den folgenden Seiten näher ausführen möchte.

3.2.7 Allan F. Moore

Allan F. Moore hat sich in seinem Buch *Rock: The Primary Text* mit musikwissenschaftlichen Herangehensweisen an das Feld der „Rock“-Musik beschäftigt, unter dem Plädoyer, sich in der Auseinandersetzung mit der („Rock-)Musik nicht nur mit dem Drumherum sondern insbesondere mit der Musik selbst auseinanderzusetzen. Viele Biographien wurden bereits veröffentlicht, viel wurde geschrieben über die Musikindustrie und über Subkulturen. Die Soziologie und die Kulturwissenschaft haben manch Interessantes über populäre Musik zur Sprache gebracht, aber viel zu wenig wurde bislang ausgesagt über die Musik an sich. Moore befasst sich in diesem Buch auch kurz mit dem Thema „Heavy Metal“/„Hard Rock“, wobei er auch über den „Thrash Metal“ ein paar Worte verliert. Er beginnt das entsprechende Kapitel mit einem Verweis auf Ian Chambers, der 1985 in seinem Buch *Urban Rhythms* (London, Macmillan) den weit gefassten Sammelbegriff „Heavy Metal“ als das wahre Zentrum, bzw. den Mainstream jüngerer „Rock“-Musik wahrnimmt.²²⁷ Wenn man das so sehen könne, müsse das sowohl Raum schaffen, als auch einen guten Grund bieten, sich wissenschaftlich näher mit dieser Musik und ihren Feinheiten zu befassen:

„Two particular Questions would seem worthy of further exploration. Firstly, to what extent do the subtle differences between different brands of ‚metal‘ (about which fanatics make great play) equate to differences of musical style; and secondly, to what extent are such differences accompanied by similar differences in the use to which the music is put, and hence its significance for the styles’ respective audiences?“²²⁸

Dementsprechend macht er sich Gedanken, worin die Grundzüge des Genres liegen. Dabei nennt er gleich als Zweites das gehäufte Auftreten drei verschiedener Grundtempi, nämlich 80 „beats per minute“ (bpm) bei Balladen, 120bpm bei etwas schnelleren Songs und 160bpm bei Songs mit frenetischem Charakter, wobei er bezüglich Letzterem anfügt:

²²⁷ Moore, *Rock: The Primary Text*, Seite 129.

²²⁸ Ebda., Seite 133.

*„Frenetic speeds may seem to have developed from punk (where this speed is common), especially in thrash metal from Motörhead on, where an aesthetic of rejection of established social standards is frequently explicit.“*²²⁹

Als an diese Grundtempi gekoppelt erachtet er gewisse Artikulationsarten an der E-Gitarre, nämlich das Arpeggieren von Akkorden (ohne Verzerrungseffekte) bei langsamen Tempi (bzw. Balladen), und die Verwendung von „Powerchords“ und Verzerrung bei schnelleren Songs. Besonders im „Heavy Metal“ nimmt dies häufig die Form der Abwechslung von „Powerchords“ und wiederholt gezupfter leerer E-Saite an, eine Beobachtung die er mit einem Songbeispiel vom vierten Album von *Metallica* unterlegt, und die auch Pillsbury in seiner Auseinandersetzung mit *Metallica* und dem „Thrash Metal“ als Genre teilt.

Weiters erkennt er generelle Tendenzen der Texte hin zum Aufgreifen von Themen wie Wahnsinn, Gewalt oder dem Okkulten, und er betont die Vorhersehbarkeit typischer Songstrukturen in „Hard Rock“ und „Heavy Metal“, wobei er hierin ein Merkmal sieht, in dem sich *Metallica* und andere „Heavy Metal“-Bands klar vom „Hard Rock“ unterscheiden:

*„The constant semiquaver plucking [...] that became a basic feature of thrash guitar in the wake of Iron Maiden’s Killers of 1980, is not found among hard rock guitarists. Likewise, the lengthy structures of Metallica, which consist of a series of (melodically unrelated) riffs, are far distant from the chord sequences of hard rock refrains.“*²³⁰

Auch Moore sieht also in der Musik der ersten Alben *Iron Maidens*, sowie der Musik *Motörheads* einen wichtigen Input für den „Thrash Metal“, und er stellt fest, dass bei *Metallica* längere Songstrukturen auftreten, als im „Rock“ allgemein üblich.

3.2.8 Harris M. Berger

Einen eher soziologischen Zugang zum Thema „Metal“ hat Harris M. Berger in seinem Buch *Metal, Rock and Jazz: Perception and the Phenomenology of Musical Experience* gewählt. Auch er sieht die Ursprünge des „Thrash Metal“ im „Punk“ und der „NWOBHM“:

„...the 1980s saw metal reach ever new heights of emotional intensity by borrowing the raw energy of punk. While the punk and metal scenes were quite distinct in the 1970s, some 1980s bands moved back and forth across the border and many listeners kept in touch with both scenes. [...] the early thrash bands were the first products of

²²⁹ Moore, *Rock: The Primary Text*, Seite 130.

²³⁰ Ebd., Seite 132.

such interactions, combining metal guitar sounds with low, gruff vocals to bring a raw new aggression to metal. Speed metal followed quickly on its heels;” ²³¹

Berger stellt also weiters fest, dass besonders die Aggressivität im Gesang ein wichtiges Merkmal im „Thrash Metal“ ist (eine Beobachtung, die Pillsbury teilt), das vom „Punk“ übernommen wurde. ²³²

3.2.9 Robert Walser

Als sehr aufschlussreich erweist sich das Buch *Running With The Devil: Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music* von Robert Walser. Er schreibt über die Phase der Diversifizierung des „Heavy Metal“ in den 1980er Jahren:

„The expansion of the metal scene during the 1980s, however, was accompanied by its fragmentation. Genres proliferated: magazine writers and record marketers began referring to thrash metal, commercial metal, lite metal, power metal, American metal, black (satanic) metal, white (Christian) metal, death metal, speed metal, glam metal – each of which bears a particular relationship to that older, vaguer, more prestigious term ‘heavy metal’.” ²³³

Walser verortet ebenfalls Einflüsse britischer Bands und auch er sieht die Gegend um San Francisco und Los Angeles Anfang der 1980er Jahre als Geburtsort und -zeit des „Thrash Metal“:

“The thrash metal style coalesced in the San Francisco Bay area and Los Angeles in the early 1980s, with groups like Metallica, Slayer, Testament, Exodus, Megadeth and Possessed. The musicians who created thrash were influenced by both heavy metal and punk; Motörhead, an important pioneer of speed metal, has played for both punk and metal audiences since the 1970s. The punk influence shows up in the music’s fast tempos and frenetic aggressiveness and in critical or sarcastic lyrics delivered in a menacing growl. From heavy metal, thrash musicians took an emphasis on guitar virtuosity, which is usually applied more generally to the whole band. Thrash bands negotiate fast tempos, meter changes, and complicated arrangements with precise ensemble coordination. [...] thrash bands appealed to “a new generation for whom Zeppelin and Sabbath were granddads but Quiet Riot and Mötley Crüe were too glam.” ²³⁴

Bei Walser bestätigt sich also Bergers Beobachtung, dass die Aggressivität im Gesang vom „Punk“ und gewisse Elemente des Gitarrenspiels (z.B. Virtuosität) vom „Heavy Metal“ im „Thrash Metal“ übernommen wurden. Allerdings bemerkt Walser, dass

²³¹ Berger, *Metal, Rock and Jazz*, Seite 57.

²³² Meiner persönlichen Beobachtung nach, ist Aggressivität im Gesang (abgesehen von z. B. komplexerer Rhythmik) ein wichtiges Moment für die Distinktion zwischen „Thrash Metal“ und „Speed Metal“.

²³³ Walser, *Running with the devil*, Seite 13.

²³⁴ Ebda., Seite 14.

gerade die Virtuosität beim „Thrash Metal“ zu einer Virtuosität des gesamten Ensembles wurde. So wie Walser hier sehr schön auf den Punkt gebracht beschreibt, was der „Thrash Metal“ vom „Punk“ übernommen hat, so führt er auch aus warum sich der „Thrash Metal“ vom „Punk“ unterscheidet, nämlich aufgrund einer etwas anderen ideologischen Grundhaltung, die sich in der Musik manifestiert:

„[...] thrash metal contrasts with punk’s simplicity and nihilism, both lyrically and musically. The Ramones and the Sex Pistols placed musical amateurism at the aesthetic core of punk rock; but to be considered metal, bands must demonstrate some amount of virtuosity and control.“ ²³⁵

Auch fasst Walser die wichtigen Parameter wie Songstruktur, Tempi, Tempowechsel, Gitarrensound, Tonalität, Virtuosität (auch des gesamten Ensembles), Gesang und Themen der Songtexte noch einmal zusammen:

“Thrash Metal Bands like Metallica and Megadeth have developed a musical discourse based on a similar agenda. Their songs are formally complex, filled with abrupt changes of meter and tempo that model a complex, disjointed world and displaying a formidable ensemble precision that enacts collective survival. Thrash guitar is even more distorted than in other kinds of heavy metal, and sonic energy is further shifted to high and low frequencies, yielding a crunchy, percussive sound. While usually less mystical than Iron Maiden, thrash bands very often address violence, death and madness in their lyrics. Frequent use of the Phrygian Mode; faster, sometimes frantic tempos; and a vocal style that is rough, percussive, and nonvirtuosic make thrash metal darker than other metal – angrier, more critical and apocalyptic.“ ²³⁶

Sehr wichtig ist in dieser Zusammenfassung auch der Hinweis, dass sich die klangliche Energie auf die Randbereiche der tiefen und hohen Frequenzen verlagert, weil dadurch auf technischer Ebene erklärt wird, warum die Gitarren so perkussiv klingen. Eine stark verzerrte E-Gitarre, mit einer Equalizereinstellung am Verstärker, die Höhen und Bässe anhebt und die Mitten absenkt, auf der man in tiefer Lage „Powerchords“ spielt und dabei noch die Saiten mit der Handfläche der Schlaghand abdämpft, erzeugt einen extrem perkussiven Charakter. Dies lässt sich vor allem bei Live-Konzerten von „Thrash Metal“-Bands sehr schön beobachten, ist aber auch auf den Studioaufnahmen gut hörbar.

²³⁵ Walser, *Running with the devil*, Seite 14.

²³⁶ Ebda., Seite 157.

3.2.10 Glenn T. Pillsbury

Glenn T. Pillsbury – der bei Robert Walser studiert hat - hat sich in seinem Buch *Damage Incorporated: Metallica and the production of musical identity* sehr umfassend mit *Metallica* auseinandergesetzt. Er nimmt darin eine Charakterisierung der Musik der Band vor und versucht diese gleichzeitig in einem größeren poplarmusikalischen Kontext zu verorten. Dabei beschäftigt er sich einleitend natürlich auch mit dem Genre „Thrash Metal“:

Pillsbury stellt fest, dass generell das Jahr 1983 als das Geburtsjahr des „Thrash Metal“ gilt. Er weist jedoch darauf hin, dass der Terminus erst auftaucht, nachdem die einschlägigen Bands Plattenverträge hatten. Davor wurde die Bezeichnung „Thrash Metal“ von den Bands nicht verwendet, erst in den entsprechenden Artikeln in Magazinen und Fanzines beginnt der Begriff vorzukommen.²³⁷ Auf die Frage nach den typischen Merkmalen des „Thrash Metal“ wird oft an erster Stelle Geschwindigkeit, also die schnellen Tempi, betont. Was aber unterscheidet den „Thrash Metal“ von anderen schnellen Subgenres des „Heavy Metal“, etwa der späten 1970er Jahre oder der 1990er Jahre? Pillsbury meint hierzu, der springende Punkt sei „*the consistent treatment of tempo in a rhythmically intense manner and [...] a distinctly aggressive musical element*“²³⁸, also schnelles Tempo aber in Verbindung mit heftiger Rhythmik und einem merklich aggressiven Element in der Musik. Wichtig ist hier auch Pillsbury's Hinweis auf die Bedeutung des Gesangs für die Wahrnehmung von Aggressivität beim „Thrash Metal“. Als Beispiel führt er den Beginn des ersten Songs von *Metallica*, „Hit The Lights“, an:

*„Hetfield's short opening shriek that coincides with the introduction of the full band texture is also crucial for making the fast tempo sound aggressive: his short, high-pitched, distorted vocalization coming across as a blast of transgressive energy.“*²³⁹

Ein weiteres Merkmal abgesehen von schnellem Tempo, intensiver Rhythmik und Aggressivität, ist der Songaufbau, der beim „Thrash Metal“ ebenfalls etwas komplexer ausfällt, als bei durchschnittlichen „Rock“-Songs. Pillsbury hierzu:

„...Metallica drew on the multisectional song structures of New Wave of British Heavy Metal (NWOBHM) groups such as Diamond Head and Venom, foregrounding the speed, the particular harmonic language emphasizing tritones and flatted seconds,

²³⁷ Pillsbury, *Damage Inc.*, Seite 5.

²³⁸ Ebda.

²³⁹ Ebda., Seite 9.

dark fantastic lyrical imagery, and the celebration of a metal musical-cultural identity quite opposed to the glam metal scene in Los Angeles.”²⁴⁰

Bemerkenswert ist, dass Pillsbury die Herkunft der langen und aufwendigen Songstrukturen im „Thrash Metal“ bei Bands der „NWOBHM“ sieht – eine Behauptung die sehr plausibel klingt, und die ich so konkret in bisher keiner „Thrash Metal“-Genredefinition finden konnte. Sehr interessant ist auch Pillsburys Hinweis auf die Bedeutung von Energiekreisläufen im „Thrash Metal“, im Speziellen die periodische Abwechslung von schneller, und langsamer wirkenden Songteilen bei im Prinzip gleich bleibendem Tempo, bzw. Tempohalbierung und -verdopplung bei gleich bleibendem Metrum:

„Finally, speed and timbre combine to produce the extra heavy sound of what are often called the ‘mosh parts’ of thrash metal songs, those sections that either cut sixteenth-note intensities into eighth-note intensities; or maintain a sense of continuous rhythm in the guitars but do so accompanied by a halftime drum pattern. It is in the organization of these combinations that I find the idea of cycles of energy to be particularly fitting.”²⁴¹

Eine weitere Gemeinsamkeit mit „Hardcore“ und „Punk“ weist der „Thrash Metal“ (abgesehen von der Aggressivität) auf, was das Vorhandensein politischer Momente in den Inhalten der Songtexte und eine gewisse Do-it-yourself-Attitüde betrifft. Allerdings zeigt sich der „Thrash Metal“ weitaus weniger leidenschaftlich was die Politik angeht, Pillsbury hierzu:

*„To thrash fans and musicians, hardcore seemed too preachy, too concerned about getting a „message“ across (and usually a Leftist one at that), and perhaps too real.“*²⁴²

Auch scheint man sich im „Thrash Metal“ weniger auf politischen Klassenkampf zu konzentrieren, als vielmehr auf den Kampf des Einzelnen mit seiner Umwelt und sich selbst, wobei zusätzlich Bilder aus dem Bereich der Fantasy und dem Okkulten gezeichnet werden, was sich so weder im „Punk“ noch im „Hardcore“ findet.

Auch zum Thema Sound im „Thrash Metal“ finden sich einige Bemerkungen bei Pillsbury, etwa zum Gitarrenspiel, speziell der Schlaghand, die beim Rhythmusgitarrenspiel gerne die so genannte „palm-muting“-Technik verwendet, also das Anschlagen und aber gleichzeitige leichte Abdämpfen der Seiten mit dem Handballen der Schlaghand., wodurch ein besonders perkussiver Klang erzeugt wird – eine Beobachtung die auch bei Walser vorkommt:

²⁴⁰ Pillsbury, *Damage inc.*, Seite 4.

²⁴¹ Ebda., Seite 10.

²⁴² Ebda., Seite 6.

*„[...] playing riffs with a heavy amount of palm-muting, a guitaristic technique that offers a great amount of timbral shading and control based on slight alterations of the guitarist's right hand during performance [...].“*²⁴³

Bereichernd ist Pillsburys Aussage zum Klang des Schlagzeugs, speziell dem der Bassdrum, der den schwierigen Balanceakt zu bestehen hat, sowohl sauber zu sein - was die gute Hör- und Unterscheidbarkeit der einzelnen Trommeln und Becken betrifft - als auch druckvoll und mächtig zu klingen:

*„As was the case of in the early 1980s for metal guitarists, the increasingly virtuosic abilities of metal drummers in the late 1980s and early 1990s benefited from a focused attention to technology and a careful development of recording techniques. In particular, thrash metal recordings from this time demonstrate that the initial production idea of highlighting the double-kick style so crucial to the genre had been fine-tuned such that the drummer's double-kick work could be heard and emphasized but also produced with a full sound.“*²⁴⁴

An dieser Stelle schließt sich ein kleiner Kreis, denn was Pillsbury als im „Thrash Metal“ hervorstechendes Merkmal betont, ist Ensemble-Virtuosität. Gitarrenvirtuosen, bzw. generell einzelne Instrumental-Virtuosen finden sich im „Rock“-Bereich recht häufig. Beim „Thrash Metal“ ist allerdings auffallend, dass virtuoses Spiel bei allen Musikern der Band, und besonders im Zusammenspiel der Musiker untereinander, ein wichtiges Moment darstellt.

3.2.11 Deena Weinstein

Ebenfalls aus einer soziologischen Perspektive (wie Berger) beschäftigt sich Deena Weinstein in ihrem Buch *Heavy Metal* mit dem Phänomen des „Heavy Metal“, seinen Subgenres und seiner (Jugend-)Kultur.

Sie nennt eine Reihe von Elementen die so etwas wie einen Kern der „Heavy Metal“-Kultur bilden und sieht „Thrash Metal“ und „Lite Metal“ (synonym mit „Glam Metal“) als Antipoden, bzw. als die zwei Hauptströme im „Heavy Metal“, die sich in der Phase der Diversifizierung Anfang der 1980er Jahre bildeten:

*„The two main subgenres, thrash metal and lite metal, are treated in the following study in terms of their similarities to and differences from the core of heavy metal. Each of these offshoots changes or even breaks the heavy metal code in some ways, but still retains enough of this code to be placed in the same 'family' with it.“*²⁴⁵

²⁴³ Pillsbury, *Damage inc.*, Seite 10.

²⁴⁴ Ebda., Seite 76.

²⁴⁵ Weinstein, *Heavy Metal*, Seite 7.

Der „Thrash Metal“ entstand allerdings eine Spur später als der „Glam Metal“ und war vor allem im „Underground“ existent, während der „Glam Metal“ massiv den „Rock“-Mainstream dominierte. Weinstein sieht gewisse fundamentalistische Züge im „Thrash Metal“ und vergleicht diesen mit der Position des Protestantismus, wobei sie „Speed Metal“ und „Thrash Metal“ synonym verwendet und kaum zwischen beiden differenziert:

*„If lite metal results from the latitudinarian movement in metal, speed/thrash is its fundamentalist strain. [...] Speed metal represents a fundamentalist return to the standards of the heavy metal subculture.“*²⁴⁶

*“There is an obvious similarity between speed/thrash’s challenge to heavy metal and the contestation, initiated by Martin Luther and John Calvin, against the Catholic Church. Both movements charged that the established form had become corrupt through extravagance and both supported a return to the essential message, stripped bare of all adornment.”*²⁴⁷

Auch sie sieht die Ursprünge im Kalifornien der Jahre 1981-1983, und den Haupteinfluss in der „NWOBHM“, dem „Punk“ und dem „Hardcore“. Dementsprechend betont sie, dass die typische Kleidung der „Thrash Metal“-Bands dieselbe war, wie die der Fans, wodurch ein Image mit aufgebaut wurde, das quasi „down to earth“ war und nicht so abgehoben, wie das der „Glam Metal“-Stars:

*„In the case of speed/thrash, fancy stage wear and elaborate props that set performers apart from their audience are replaced by street clothes (the original heavy metal uniform) and a simple stage.“*²⁴⁸

Hierin macht Weinstein einen weiteren Hinweis für Parallelen zum Protestantismus aus:

*„Similarly, the Protestant ministers exchanged the ornate clothing of church notables for a simple uniform and huge, ornate cathedrals for smallscale, simple churches. The distance between the artists and their fans was physically, emotionally, and attitudinally erased, just as the Protestants narrowed the distance between the minister and the communicants. Speed/Thrash is a movement to go back to the basics, just as Protestantism stressed a return to biblical essentials.“*²⁴⁹

Nicht zuletzt stellen die Inhalte der Texte im „Thrash Metal“ ein wichtiges, distinktives Merkmal für Weinstein dar. Sie ist der Meinung, dass die Songtexte im „Thrash Metal“ und im „Glam Metal“ im Allgemeinen durch die Auseinandersetzung mit dem Chaotischen und dem Dionysischen hervorstechen:

„By 1983-84 two major subgenres were in place. Each emphasized a different feature of traditional heavy metal. One of them privileged the melody and the other stressed

²⁴⁶ Weinstein, *Heavy Metal*, Seite 48.

²⁴⁷ Ebda., Seite 49.

²⁴⁸ Ebda., Seite 49.

²⁴⁹ Ebda., Seite 50.

*the rhythm. [...] the melodic specialization took up the Dionysian legacy whereas the more rhythmically oriented level closed ranks around the legacy of Chaos.”*²⁵⁰

*“Speed/Thrash bends the discourse on chaos into specific images and cultivates an explicit rather than allusive lyrical style. [...] lyrics focus on the bleak but concrete horrors of the real or possibly real world: the isolation and alienation of individuals, the corruption of those in power, and the horrors done by people to one another and to the environment.”*²⁵¹

Diese Ausführungen Weinsteins wirken recht plausibel und erfahren auch eine Bestätigung, wenn man Videoaufnahmen von Konzerten von „Thrash Metal“ und „Glam Metal“-Bands aus den 1980er Jahren vergleicht. Während „Glam Metal“-Bands übermäßig „herausgeputzt“ auftreten und in ihren Songs Themen wie Frauen, Autos, Sex und Alkohol feiern, hat man bei den „Thrash Metal“-Bands eher das Gefühl einem wild und chaotisch wirkenden (aber bewusst so inszenierten und letztlich kontrolliert ablaufenden) Event beizuwohnen. Dementsprechend setzten sich auch die Rezipienten zusammen:

*„The audience for thrash/speed metal, particularly those examples of it that integrated many punk elements, became exclusively male and concentrated at the lower end of the age group. Lite Metal audiences became almost undistinguishable demographically from pop-rock audiences: they were teenaged, middle class, and included significant percentages of females. Indeed males were in the minority of the audiences for some groups, such as Ratt, Poison, and White Lion.”*²⁵²

Letzteres wiederum sieht Weinstein als unterstützendes Moment für die Ausbildung der „Thrash Metal“-Subkultur - eine Mutmaßung, die plausibel ist, wenn man entsprechende Interview-Aussagen von „Thrash Metal“-Musikern und Fans über „Glam Metal“-Bands vergleicht:

*„The appearance of thrash metal and lite metal at approximately the same time is not a coincidence. The integration of females into the metal subculture through the lite subgenre aided the rise of thrash. Although gender issues do not account for the existence of thrash, the subgenre did spawn a basically male subculture at a time when not only metal, but other traditional male bastions, such as football and stock car racing, were being de-gendered. That is, thrash is a dialectical negation of the de-gendering tendency, attempting to restore the maleness of the traditional metal subculture.”*²⁵³

Bei Weinstein kommt also auch noch ein Gender-Aspekt dazu – sie weist darauf hin, dass das „Thrash Metal“-Publikum in den 1980er Jahren ein fast rein Männliches war, während vor allem bei „Glam Metal“-Bands die Zuhörerschaft in zunehmenden, bis hin

²⁵⁰ Weinstein, *Heavy Metal*, Seite 45.

²⁵¹ Ebda., Seite 50.

²⁵² Ebda., Seite 116.

²⁵³ Ebda.

zu überwiegendem Maße weiblich geprägt war, und dass in einer Zeit in der immer mehr „Männerbastionen“ von Frauen erobert wurden, viele männliche Jugendliche das Entstehen einer „reinen Männerkultur“ begrüßten.

3.3 Zusammenfassung der wichtigsten Merkmale des „Thrash Metal“

3.3.1 Entstehungszeit und -ort

Als Entstehungszeit des „Thrash Metal“ können die Jahre 1980-1984 betrachtet werden, in diesem Zeitraum gründeten sich die berühmtesten und prägendsten Bands des Genres und veröffentlichten ihre Debütalben. Geographisch kann die Entstehung allerdings nicht auf ein Gebiet wie San Francisco oder Kalifornien beschränkt werden, denn an der Ostküste der USA und in Deutschland, sowie auch in Kanada bildeten sich zur gleichen Zeit „Thrash Metal“-Szenen mit einer Vielzahl an Bands. Dieses gleichzeitige Entstehen an verschiedenen Orten wirft einige Fragen auf, bzw. fühlt man sich provoziert, daraus einige Theorien abzuleiten. Zum einen spricht es dafür, dass es grundsätzliche Voraussetzungen in der Musik- und Kulturlandschaft dieser Zeit gegeben haben muss, die zur Entstehung des Genres führten, was weiters dafür sprechen würde, dass es zu dieser Zeit grundsätzliche Gemeinsamkeiten in der Musik- und Kulturlandschaft (zumindest im „Rock“- und „Metal“-Bereich) der westlichen, und der östlichen USA, sowie Deutschlands und Kanadas gegeben haben muss. Zum Anderen spricht es dagegen, dass es nur eine Einzige oder eine Handvoll Bands gegeben hat, die dem Rest der Szene als „Vorlage“ zum Nachmachen diene(n).

Abgesehen davon hat die damals existierende Tape-Trading-Szene und die Vielzahl an entstehenden Fanzines zu einer Vernetzung dieser jungen, im Musik-Mainstream noch nicht existenten „Heavy Metal“-Szene beigetragen. Aus der Perspektive der Distributoren betrachtet, war es natürlich erwünscht, ein neues, Aufsehen erregendes Genre-Label wie „Thrash Metal“ als Marketing- und Promotion-Instrument zur Verfügung zu haben, was die Entstehung und Verbreitung solcher Genre-Bezeichnungen zumindest begünstigt.

3.3.2 Position als Subgenre

Im „Thrash Metal“ findet sich natürlich eine Reihe von Elementen und Stilmitteln, die zuvor bereits in anderen Musikrichtungen existierten. Geht man auf die Suche, erweisen sich z.B. „Punk“, „Hardcore“, der „Heavy Metal“ der späten 1970er Jahre, sowie die Musik der Bands der „NWOBHM“ als Genres, in denen man fündig wird. Ebenfalls eine wichtige Rolle dürften die Gruppen *Judas Priest*, *Motörhead* und *Venom* gespielt haben, die in Punkto Tonalität, Geschwindigkeit und Aggressivität neue Maßstäbe im „Metal“ setzten. Die sich Ende der 1980er Jahre entwickelnden Subgenres des „Death Metal“ und des „Black Metal“, waren durchaus eigenständige Phänomene, die sich gerade in ihrer ideologischen Ausrichtung, aber auch musikalisch voneinander unterscheiden. Wenn man gewisse Tendenzen wie z.B. immer „härter“, oder immer „dunkler“, oder immer „aggressiver“ klingen zu wollen, als lineare Entwicklungen sieht, wird man die Anfang der 1980er Jahre entstandenen, und als „Thrash Metal“ subsumierten Bands vielleicht als Zwischenschritt auf dem Weg „Heavy Metal“ der späten 1970er Jahre hin zum „Black Metal“ oder „Death Metal“ der 1990er Jahre verstehen wollen. Dies ginge aber wieder Hand in Hand mit der Vorstellung, dass sich einzelne Genres linear auseinander heraus entwickeln. Ich halte es für besser, die verschiedenen Subgenres als Positionen zu begreifen, die Gemeinsamkeiten haben können, einander ähneln können, aber deren Kristallisationspunkte für sich stehen, sowie sich deren Ränder natürlich überlappen, überschneiden oder vermischen können. Ich will damit nicht abstreiten, dass man als Musiker und als Komponist Vorbilder hat, an denen man sich orientiert, und es lässt sich auch nicht ignorieren, dass es eine zeitliche Abfolge von Entstehungszeiträumen gibt (eben z.B. „Thrash Metal“ Anfang 1980er, „Death Metal“ Ende 1980er usw.), aber ich glaube, dass es ein Fehlschluss wäre, daraus strikt lineare Entwicklungen abzuleiten.

3.3.3 Beobachtungen zu Musikern und Fans auf demographischer Ebene

In demographischer Hinsicht ist festzuhalten, dass es sich ursprünglich um eine Musik von und für junge weiße Männer aus eher niedrigeren Einkommensklassen bzw. der so genannten, „working class“ gehandelt haben dürfte – mit entsprechenden Kleidungs-codes, wie z.B. Jeans, T-Shirts und Turnschuhe. Mit dem zunehmenden Bekanntheitsgrad einzelner Gruppen erweiterte sich aber auch das Publikum. Die

Männer sind heute zwar wahrscheinlich immer noch in der Überzahl, jedoch wirkt das Bild von der „working class“ als adressiertes Publikum etwas überholt. Ich kann diesbezüglich momentan leider auf keine Studien verweisen, sondern nur auf meine persönlichen Erfahrungen zurückgreifen. Nachdem diese eher soziologische Fragen aber keine wirkliche Rolle für die Beantwortung meiner Fragestellungen spielt, erlaube ich mir, dieses Thema derart knapp behandelt zu belassen.

3.3.4 Gesang und Texte

Der Gesang im „Thrash Metal“ gilt als geprägt durch einen aggressiven Tonfall, eine raue, schreiende Stimmgebung, wenig Melodie, oftmals zornig oder wütend klingend, aber trotzdem noch so artikuliert, dass die Texte verständlich bleiben. Damit unterscheidet sich der Gesang im „Thrash Metal“ deutlich vom klassischen „Heavy Metal“ und auch vom „Glam Metal“, da in letzteren Beiden ein viel größerer Tonumfang ausgeschöpft wird, und lang gehaltene, mit Vibrato artikuliert Töne (vor allem am Ende von Melodiephrasen), als wichtiges Ausdrucksmittel regelmäßig zum Einsatz kommen. Der Gesang im „Thrash Metal“ wirkt vergleichsweise „gerotzt“, „gekreischt“ und „gebellt“.²⁵⁴ Inhaltlich beschäftigen sich die Songtexte im „Thrash Metal“ mit Themen wie Krieg, Umweltzerstörung, Entfremdung, Isolation, Ungerechtigkeit, Korruption, Verfall der Gesellschaft - kurz gesagt: den Abgründen menschlicher Existenz. Der Charakter der Texte ist dabei aber eher deskriptiv, meist ohne klare politische Botschaften, ohne zu bewerten oder gar predigen zu wollen. Der Gesangsstil und die Inhalte der Texte im „Thrash Metal“, dürften eine gute Ausgangsbasis für die Entstehung des „Death Metal“ geboten haben. Letzterer ist in seinen textlichen Inhalten auch eher deskriptiv und relativ objektiv, konzentriert sich aber noch mehr auf die Abgründe der (menschlichen) Existenz. Was den Gesang betrifft, so befindet man sich im „Death Metal“ vollends in der Welt der gutturalen Laute, man spricht von „Growling“ und „Screaming“, also Knurren, Grunzen, Krächzen, Kreischen usw. Alle diese charakteristischen Stimmklänge finden sich auch (und teilweise erstmals) im „Thrash Metal“, allerdings wurden sie in Subgenres wie

²⁵⁴ Jede Regel hat ihre Ausnahmen, man beachte diesbezüglich den Gesang bei *Anthrax*, die immer wieder als wichtige Vertreter des „Thrash Metal“ genannt werden, deren Sänger regelmäßig lang gezogene Töne mit Vibrato einsetzt. Der Gesang von *Slayer*-Sänger Tom Araya wiederum wäre ein gutes Beispiel für die Charakteristika, die als typisch für den Gesang im „Thrash Metal“ beschrieben werden.

dem „Death Metal“ (eher tiefe Stimmlagen) und im „Black Metal“ (eher höhere Stimmlagen) perfektioniert oder ins Extrem getrieben.

Die für den „Thrash Metal“ als typisch erachtete Art zu singen sowie die Inhalte der Texte, sind wahrscheinlich einer der Hauptgründe, warum Manche etwa „Death Metal“ oder „Black Metal“ als Subgenres, die sich aus dem Vorreiter „Thrash Metal“ entwickelt haben, sehen wollen.

3.3.5 E-Gitarren (Rhythmus und Lead), E-Bass

Instrumental setzen sich die meisten „Thrash Metal“-Bands aus einem Schlagzeug, einem E-Bass und einer- bis zwei (häufiger zwei) E-Gitarren zusammen. Die E-Gitarren sind stark verzerrt, und teilen sich meist auf eine Rhythmus- und eine Melodie(Lead)-Funktion auf. Die Rhythmusgitarre wird vor allem in tiefer (bzw. tiefstmöglicher) Lage gespielt, dabei wird bevorzugt auf „Powerchords“ und die leere tiefe E-Saite zurückgegriffen. Beim Sound werden Bässe und Höhen angehoben, Erstere für einen druckvollen Klang, Letztere für die Verzerrung, die Mitten werden eher abgesenkt. Diese Frequenzeinstellungen in Kombination mit Abwärtsschlägen (mit Plektrum) und häufigem Abdämpfen der Saiten durch den Handballen der Schlaghand, führt zu einem charakteristischen, sehr perkussiven Klangcharakter. Dieser wiederum ist gut geeignet um erstens Aggressivität zu versprühen und zweitens um der rhythmischen Komplexität der Riffs noch mehr Wirkung zu verleihen. Die Lead-Gitarre spielt mindestens ein Solo pro Song, die Soli schöpfen gerne den gesamten Tonumfang des Griffbretts aus und wirken fast immer sehr virtuos. Tapping oder Shredding wären nur zwei von Einigen zu erwähnenden Techniken. Der E-Bass funktioniert meist als das das untere Ende des Klangspektrums auffüllende Instrument, und wird auch gerne ver- oder angezerrt. Trotz der im Arrangement etwas untergeordneten Stellung sind die meisten Bassisten im „Thrash Metal“ sehr gute Musiker, und zeigen ihre versierten Fähigkeiten am Instrument einerseits über das Ensemblespiel gelegentlich aber auch über exponierte Solostellen – siehe z.B. Cliff Burton bei *Metallica*.²⁵⁵

²⁵⁵ „Anaesthesia (Pulling Teeth)“, Intro bei „For Whom The Bell Tolls“, Mittelteil in „Orion“.

3.3.6 Schlagzeug

Das Schlagzeug verwendet gerne eine Double-Bassdrum - also zwei Bassdrums, oder eine Bassdrum mit zwei Fußpedalen, die in Achtel-, oder Sechzehntel-Ketten gespielt wird. Zudem kommen meist eine Vielzahl and Toms und Becken verschiedener Tonhöhen zum Einsatz. Besonders die Becken werden bei so genannten „Breaks“ gerne gleichzeitig mit der Bassdrum geschlagen und unmittelbar nach dem Anschlagen mit der Hand abgedämpft, was im Englischen als „Cymbal Choke“²⁵⁶ bezeichnet wird – eine Möglichkeit zur Akzentuierung, die besonders gern an Übergängen zwischen verschiedenen Formteilen oder zur Unterstützung einer ein Riff allein vorstellenden Gitarre genutzt wird. Darüber hinaus wird in der Literatur über „Thrash Metal“ nicht viel zum Schlagzeug erwähnt.

3.3.7 Tonalität und Harmonik

Als bevorzugte Modi gelten die Kirchentonarten, insbesondere die phrygische, die lokrische und die dorische Tonleiter. Betont wird auch gerne die häufige Verwendung von Tritonus und kleiner Sekunde, sowie dem „e“ als tonalem Zentrum, bedingt durch den tiefsten Ton auf einer (normal gestimmten) E-Gitarre, der leeren E-Saite, die ein großes „E“ erklingen lässt. Entsprechend dieser modal geprägten Grundtonalität ist die Harmonik meist modal zu interpretieren. Klassische Funktionsharmonik wird man kaum bis gar nicht finden. Eine Interpretation im Sinne der Stufenharmonik kann stellenweise sinnvoll sein. Generell jedoch ist die Harmonik ein Bereich, der in der Literatur über „Thrash Metal“ kaum behandelt wird.

3.3.8 Tempo, Rhythmus und Takt

Die Songs stehen meist in schnellen, bis sehr schnellen Tempi, wobei innerhalb eines Songs auch gerne zwischen Half-Time und Double-Time gewechselt wird. Dies kann vonstatten gehen indem z.B. das Schlagzeug einen „Beat“ beibehält und Gitarren und Bass ihr Tempo verdoppeln oder halbieren, oder aber umgekehrt, indem Gitarren und Bass ein Riff beibehalten und das Schlagzeug das Tempo verdoppelt oder halbiert. Selbstverständlich wird so ein Tempowechsel auch oft von der ganzen Band vollzogen.

²⁵⁶ http://en.wikipedia.org/wiki/Cymbal_choke, Stand 9.April 2010.

Mittels dieser Wechsel wiederum entstehen Energiekreisläufe im Spannungsbogen der Musik, durch die langsame Teile besonders schwer, und schnelle Teile besonders aggressiv wirken können. Die Rhythmik ist häufig komplex - die einschlägigen Riffs erstrecken sich fast immer über einen, zwei oder vier Takte (am häufigsten zwei Takte) und bedienen sich einer Kombination aus Viertel-, Achtel- und Sechzehntelnoten, (punktiert und/oder gerade). Häufigste Taktart bleibt der Viervierteltakt, wobei ungerade Takte (insbesondere Dreier-Takte) auch immer wieder anzutreffen sind.

3.3.9 Songaufbau/Form

Die Songs sind meist doppelt bis dreimal so lang wie durchschnittliche „Pop“- oder „Rock“-Songs und erreichen diese Länge jedoch nicht durch Improvisation über einen Formteil wie im „Blues“, „Jazz“ oder „Psychedelic Rock“, sondern eher wie z.B. auch im „Progressive Rock“ oder teilweise bei Bands der „NWOBHM“ durch einen komplexeren, bzw. multi-sektionalen Formaufbau. Trotzdem sind sich wiederholende Formteile wie Strophen oder Refrains fast immer vorhanden. Abgesehen davon wird in der Literatur über „Thrash Metal“ nicht viel zum Thema Songform geschrieben.

4 Analyse der ersten vier Alben von *Metallica*

4.1 Zur Methodik der Analyse

Im Zuge des vorangegangenen Kapitels ergab sich so etwas wie ein Kriterienkatalog, der erfüllt sein soll, damit von „Thrash Metal“ gesprochen werden kann. Umgekehrt, und wahrscheinlich treffender formuliert, ergab sich eine Sammlung von Merkmalen, die benutzt wird um zu beschreiben, was (in musikalischer Hinsicht) unter dem Begriff „Thrash Metal“ verstanden wird.

Im nun folgenden vierten Kapitel möchte ich mich explizit den ersten vier Alben von *Metallica* zuwenden - von denen behauptet wird, sie seien „Thrash Metal“ – und feststellen, inwiefern denn diese Merkmale tatsächlich in der Musik dieser ersten vier Alben vorhanden sind.

Dabei habe ich mich immer einem bestimmten Parameter gewidmet, und die einzelnen Songs dann Stück für Stück entsprechend untersucht. Bei manchen Parametern wie z.B. der Songform, den Tempi oder den verwendeten Modi, war die Sache für mich klar; ich habe Verlaufstabellen angelegt, deren genauen Aufbau ich (in Kapitel 4.2 Aufbau der Verlaufstabellen) noch eingehend beschreiben werde, und die allesamt in Kapitel 4.3 zu finden sind.

Bei manchen Parametern wie dem Gesang oder dem Sound, erschien mir die Sache schon etwas uneindeutiger. Ich habe mich dafür entschieden, Beides so gut es geht mit Worten zu beschreiben, und mit den in Kapitel 3 zusammengefassten Merkmalen des Gesangs und des Sounds im „Thrash Metal“ zu vergleichen. Dem Gesang wurde dabei ein eigenes Kapitel gewidmet, den Sound habe ich in Kapiteln zu den jeweiligen einzelnen Instrumente zu bearbeiten versucht.

Etwas leichter von der Hand ging es dann wieder bei den Texten. Texte können ja durchaus sehr offen und vielfältig interpretierbar sein, nichtsdestotrotz lässt sich bei den Texten von *Metallica* meist recht gut erkennen, was denn nun das „Grundthema“ eines jeweiligen Songtextes ist. Dies gelang mir recht gut, und mehr wollte ich auch gar nicht erreichen, ging es doch letztlich darum, auch auf dieser Ebene einfach einen Vergleich mit den in Kapitel 3 über „Thrash Metal“ gesammelten Informationen herzustellen.

Zur Terminologie: Bei einer Musik, die nicht am Notenblatt entsteht, sondern aktiv am Instrument und im Zusammenspiel mehrerer Musiker, sollte natürlich hinterfragt werden, ob Begriffe die aus der Analyse schriftlich festgehaltener Musik stammen,

sinnvollerweise verwendet werden können. Wenngleich Manches in der „Rock“-Musik (und damit auch im „Heavy Metal“) seine Wurzeln vielleicht in afrikanischen, oder afroamerikanischen Musikkulturen hat, so fußt der „Rock“ im Großen und Ganzen doch auf abendländischen, europäischen Traditionen.²⁵⁷ Nicht zuletzt stammen auch die meisten Bands und Musiker im „Heavy Metal“- und „Rock“-Bereich aus westlich geprägten Ländern, und sind mit entsprechenden Musikkulturen und Traditionen aufgewachsen und sozialisiert worden. Abgesehen davon verfügt gerade im „Heavy Metal“ eine nicht zu unterschätzende Zahl an Musikern, insbesondere Gitarristen, über eine fundierte Instrumental- und Theorie-Ausbildung im Sinne der Kunstmusik- und/oder „Jazz“-Tradition.²⁵⁸

Somit lässt sich die Verwendung von Begriffen wie Takt, Taktart, Accelerando, Ritardando, Crescendo, Decrescendo usw. durchaus in gewissem Rahmen rechtfertigen. Zudem macht es aber auch Sinn, modernere Begriffe wie „fade out“ (ausklingen, ausblenden), „fade in“ (einblenden), „crossfade“ (überblenden), „Distortion“ (Verzerrung), „WahWah“, zu gebrauchen, die zum Beispiel aus dem Bereich der Tontechnik (insbesondere Tonaufnahme, Gitarreneffekte, usw.) stammen können, meist englisch sind, und auch im deutschen Sprachraum in der Alltagspraxis in ihrer englischen Form gebräuchlich sind.

4.2 Aufbau der Verlaufstabellen

In der ersten Spalte wurden von mir die Zeitangaben eingetragen, und zwar immer an den Stellen wo sich etwas grundlegend ändert; z.B. Wechsel von Riff „x“ zu Riff „y“; Wechsel von arpeggierter Teil „m“ zu arpeggiertem Teil „n“; längere Generalpause (für Saiteninstrumente und Stimme) mit größerem Schlagzeugfill; Einstieg der restlichen Band hinzu zur Rhythmusgitarre etc.

In der zweiten Spalte wurden die Riffs und arpeggierten Teile eingetragen (Riff 1, Riff 2, Riff 3, ... Riff n; Arp. 1, Arp 2, ... Arp n); bzw. Bezeichnungen wie „Break“, „Übergang“ oder „Lauf“, welche Momente beschreiben, an denen die Folge von Riffs durch größere Pausen, Solo-„Fills“, im Song einzigartige Ton- oder Akkord-Folgen (nicht wie Riffs vielfach repetiert), die eine spezielle Überleitung bilden, oder Stellen,

²⁵⁷ Moore, *Rock: The Primary Text*, Seiten 62ff.

²⁵⁸ Siehe z.B. Walser, *Running With The Devil*, Introduction (insbesondere S.X), oder das gesamte Kapitel 3.

an denen Bass und Gitarren unisono eine gern vom Schlagzeug mit akzentuierte, kurze, meist schnelle, melodische Wendung spielen, die ebenfalls den Charakter einer Überleitung oder eines kurzen Einwurfs haben können.

In der dritten Spalte stehen die jeweils ersten Worte eines Abschnitts des jeweiligen Songtexts, also die ersten Worte von z.B. Strophe 1, oder Refrain 3 etc.

In der vierten Spalte stehen Begriffe wie „Intro“, „Outro“, „Strophe“, „Refrain“, „Bridge“, „Mittelteil“, „Solo“, „Melodie“, „Schluss“ usw. Diese entsprechen meiner Interpretation der Funktion des jeweiligen Songabschnitts und stehen manchmal relativ außer Frage (z.B. Refrains von „Seek And Destroy“), können manchmal aber auch recht fraglich sein (z.B. „No Remorse“ ab 4:50 - = Mittelteil 2 oder Outro oder Bridge oder xyz ?). Dennoch musste ich mich für gewisse Versionen entscheiden, ich denke es ist nicht sinnvoll auf jede dieser insgesamt sehr überschaubaren Zahl an fragwürdigen Stellen detailliert einzugehen, da es ja mehr um die Fragestellung geht: Wie komplex sind die Songformen auf den ersten vier Alben? Diesbezüglich ist es ausreichend festzuhalten, dass z.B. bei „No Remorse“ ab 4:50 ein neuer Teil mit zwei neuen Riffs (in diesem Fall Riff 6 und Riff 7) kommt.

In den nächsten beiden Spalten, die mit „Db. Bd.“ (Double-Bassdrum) und „Cym. Cho.“ (Cymbal Chokes) betitelt sind, habe ich die Stellen eingetragen, an denen vom Schlagzeug Double-Bassdrum und Cymbalchokes verwendet wurden²⁵⁹.

In den letzten vier Spalten sind die Anzahl der bpm²⁶⁰, die Snare-Muster²⁶¹ und die Taktarten²⁶², sowie teilweise die den Riffs zugrunde liegenden Modi vermerkt.

Die in den Spalten „Riff“ und „Formteil“ verwendeten Farben sollen dem Betrachter helfen, sich einen schnellen Überblick über gleiche Riffs und gleiche Formteile innerhalb des jeweiligen Songs verschaffen zu können.

Die folgenden Seiten enthalten alle von mir angelegten Tabellen in der Reihenfolge, in der die Songs auf den vier Alben stehen.²⁶³

²⁵⁹ siehe auch Kapitel 4.4.5 Schlagzeug.

²⁶⁰ siehe Kapitel 4.4.8 Tempi

²⁶¹ siehe Kapitel 4.4.5 Schlagzeug und Kapitel 4.4.8 Tempi

²⁶² siehe Kapitel 4.4.7 Taktarten

²⁶³ siehe auch Literaturverzeichnis – Tonträger.

4.3 Die Verlaufstabellen der einzelnen Songs auf den ersten vier Alben von *Metallica*

„Hit The Lights“

HIT THE LIGHTS										Kill 'Em All, Track #1
Zeit	Riff	Text	Formteil	Db. Bd.	Cym. Cho.	bpm	Snare	Taktart	Modi	
00:00	bash 2 Akk.		intro	ja						
00:34	1					160		Vierviertel	a Moll Pent	
00:40	1				ja	160		Vierviertel		
00:47	1					160	1+2+3+4+	Vierviertel		
00:53	2 / 1 ..	no life till...	vers 1			160	1+2+3+4+	Vierviertel	a Moll Pent	
01:08	lauf		übergang			160		Vierviertel		
01:11	3	hit the lights	ref 1			-162	2 4	Vierviertel Siebenachtel	a Moll Pent	
01:20	break					162		Vierviertel		
01:22	1		solo 1			162	1+2+3+4+	Vierviertel		
01:28	2 / 1 ..	you know our...	vers 2			161	1+2+3+4+	Vierviertel		
01:43	lauf		übergang			161		Vierviertel		
01:46	3	hit the lights	ref 2			161	2 4	Vierviertel Siebenachtel		
01:56	break					161		Vierviertel		
01:57	1		solo 2			161	1+2+3+4+	Vierviertel		
02:03	2 / 1 ..	with all our...	vers 3			161	1+2+3+4+	Vierviertel		
02:18	lauf		übergang			161		Vierviertel		
02:21	3	hit the lights	ref 3			161	2 4	Vierviertel Siebenachtel		
02:34	4				ja	168		3 Vierviertel 1 Siebenachtel	a Moll Pent + chrom. Durchgang b5	
02:57	4 transp		solo 3			-160	1+2+3+4+	3 Vierviertel 1 Siebenachtel	h Moll Pent + chrom. Durchgang b5	
03:44	4				ja	-159	1+2+3+4+	3 Vierviertel 1 Siebenachtel	a Moll Pent + chrom. Durchgang b5	
03:59	bashing		ende	ja	ja			Vierviertel		
04:17										

„The Four Horsemen“

THE FOUR HORSEMEN

Kill 'Em All, Track #2

Zeit	Riff	Text	Formteil	Db. Bd.	Cym. Cho.	bpm	Snare	Taktart	Modi
00:00	1		intro		ja	210		Vierviertel	e phrygisch
00:17	2			ja		204	2 4	Vierviertel	e phrygisch
00:25	2	by the last...	vers 1	ja		204	2 4	Vierviertel	
00:42	3	horsemen are...	ref 1			200	2 4	Vierviertel	e phrygisch
00:58	1		zwischen			214	3	Vierviertel	
01:14	2	you have been	vers 2	ja		204	2 4	Vierviertel	
01:31	3	horsemen are...	ref 2			202	2 4	Vierviertel	
01:48	1		zwischen			216	3	Vierviertel	
02:04	4				ja	202	offen	Vierviertel	e phrygisch
02:13	4					202	2 4	Vierviertel	
02:34	lauf		übergang			rit.	Akzente		e-Moll Pent + chrom. Durchgang b5
02:38	5					170	2 4	Vierviertel	e Phrygisch + chrom Durchgang b6 b7
03:01	lauf	time - has taken	mitteilteil 1			171	2 4	Vierviertel	
03:23	lauf		übergang			rit.			e-Moll Pent + b5
03:28	6		mitteilteil 2			90	2 4	Vierviertel	e Phrygisch
03:49	6		solo 1			91	2 4	Vierviertel	
04:30	chords		break			acc.	2 4	Vierviertel	
04:35	2					198	2 4	Vierviertel	
04:54	lauf		übergang			198	2 4	Vierviertel	
04:59	1		zwischen			211		Vierviertel	
05:02					ja	208		Vierviertel	
05:15	2	so gather round	vers 3	ja		204	2 4	Vierviertel	
05:31	3	horsemen are...	ref 3			200	2 4	Vierviertel	
05:48	1		zwischen			216	3	Vierviertel	
06:05	2		outro			206	2 4	Vierviertel	
06:23	2		solo 2			206	2 4	Vierviertel	
07:01	1				ja	206	2 4	Vierviertel	
07:08									

„Motorbreath“

MOTORBREATH

Kill 'Em All, Track #3

Zeit	Riff	Text	Formteil	Db. Bd.	Cym. Cho.	bpm	Snare	Taktart	Modi
00:00			auftakt						
00:05	1		intro			183		Vierviertel	
00:15	1'					178	1+2+3+4+	Vierviertel	
00:26	1'	living and dying	vers 1			176	1+2+3+4+	Vierviertel	
00:39	2	motorbreath...	ref 1			174	1+2+3+4+	Vierviertel	
00:51	3		zwischen			173		Vierviertel	
01:02	1'	don't stop for...	vers 2			175	1+2+3+4+	Vierviertel	
01:15	2	motorbreath...	ref 2			175	1+2+3+4+	Vierviertel	
01:27	3		zwischen			176		Vierviertel	
01:39	4		solo 1			173	1+2+3+4+	Vierviertel	
01:51	1'					173	1+2+3+4+	Vierviertel	
02:02	1'	those people...	vers 3			173	1+2+3+4+	Vierviertel	
02:15	2	motorbreath...	ref 3			172	1+2+3+4+	Vierviertel	
02:27	4		solo 2			172	1+2+3+4+	Vierviertel	
02:53	4					171	1+2+3+4+	Vierviertel	
03:00	stops		ende						
03:03									

„Jump In The Fire“

JUMP IN THE FIRE

Kill 'Em All, Track #4

Zeit	Riff	Text	Formteil	Db. Bd.	Cym. Cho.	bpm	Snare	Taktart	Modi
00:00	1		intro			173	2 4	Vierviertel	g-Moll Pent
00:22	2					178	2 4	Vierviertel	g lokrisch (g-Moll Pent + b5)
00:32	2	down in the...	vers 1			178	2 4	Vierviertel	
00:54	1	so come on...	ref 1			179	2 4	Vierviertel	
01:16	2	with hell in my	vers 2			180	2 4	Vierviertel	
01:37	1	so come on...	ref 2			177	2 4	Vierviertel	
01:59	3		zwischen			181	2 4	Vierviertel	g lokr./g phryg. (g-Moll Pent + b2)
02:20	3		solo 1			182	2 4	Vierviertel	
02:41	2	jump by your...	vers 3			183	2 4	Vierviertel	
03:02	1	so come on...	ref 3			177	2 4	Vierviertel	
03:46	2		solo 2			181	2 4	Vierviertel	
04:08	2		fade out			179	1 2 3 4	Vierviertel	
04:50									

„Whiplash“

WHIPLASH

Kill 'Em All; Track #6

Zeit	Riff	Text	Formteil	Db. Bd.	Cym. Cho.	bpm	Snare	Taktart	Modi
00:00	breaks/chord		intro					Vierviertel	
00:30	1					159		Vierviertel	
00:42	1					159	1+2+3+4+	Vierviertel	
00:55	1'					158	1+2+3+4+	Vierviertel	
01:06	1'	late at night...	vers 1			158	1+2+3+4+	Vierviertel	
01:18	2	adrenaline...	ref 1			158	1+2+3+4+ 2 4	Vierviertel	
01:26	break	whiplash						Vierviertel	
01:28	1					159	1+2+3+4+	Vierviertel	
01:41	1'	bang your head	vers 2			158	1+2+3+4+	Vierviertel	
01:53	2	adrenaline...	ref 2			159	1+2+3+4+ 2 4	Vierviertel	
02:02	break							Vierviertel	
02:04	1					159	1+2+3+4+	Vierviertel	
02:16	1'	here on the...	vers 3			159	1+2+3+4+	Vierviertel	
02:28	2	adrenaline...	ref 3			159	1+2+3+4+ 2 4	Vierviertel	
02:36	break', lauf		übergang					Vierviertel	
02:42	3					154	2 4	Vierviertel	
02:54	3		solo 1			158	1+2+3+4+	Vierviertel	
03:19	stop	whiplash						Vierviertel	
03:21	1		solo 2			161	1+2+3+4+	Vierviertel	
03:33	1'	the show is...	vers 4			159	1+2+3+4+	Vierviertel	
03:44	2	adrenaline...	ref 4			159	1+2+3+4+ 2 4	Vierviertel	
03:56	4		outro			156	2 4	Vierviertel	
04:06									

„Phantom Lord“

PHANTOM LORD

Kill 'Em All, Track #7

Zeit	Riff	Text	Formteil	Db.Bd.	Cym. Cho.	bpm	Snare	Taktart	Modi
00:00			intro						
00:10	chords 1					109		Vierviertel	
00:32	1					156		Vierviertel	
00:38	1					156	1+2+3+4+	Vierviertel	
00:50	1'	sound is ripping	vers 1			159	1+2+3+4+	Vierviertel	
01:10	2	hear the cry...	ref 1			159	1+2+3+4+	Vierviertel	
01:20	stop							Vierviertel	
01:23	1							Vierviertel	
01:28	1					158	1+2+3+4+	Vierviertel	
01:34	1'	victims falling...	vers 2			159	1+2+3+4+	Vierviertel	
01:52	2	hear the cry...	ref 2			159	1+2+3+4+	Vierviertel	
02:04	stop							Vierviertel	
02:06	3		solo 1			159	1+2+3+4+	Vierviertel	
02:12	3'					159	2+ 4+	Vierviertel	
02:18	3					159	1+2+3+	Vierviertel	
02:24	3'					159	2+ 4+	Vierviertel	
02:30	chords 2		übergang 1			rit.		Vierviertel	
02:34	4		mittelteil			132	3	Vierviertel	
03:03	4'					137		Vierviertel	
03:17	chords 3		übergang 2					Vierviertel	
03:22	5		solo 2			157	1+2+3+4+	Vierviertel	
03:46	stop							Vierviertel	
03:49	1					157	1+2+3+4+	Vierviertel	
03:55	1'	the leather arm	vers 3			157	1+2+3+4+	Vierviertel	
04:14	2	hear the cry...	ref 3			157	1+2+3+4+	Vierviertel	
04:32	chords 4	fall to your...	outro			rit.	2 4	Vierviertel	
04:42	bashing			ja				Vierviertel	
04:52									

„No Remorse“

NO REMORSE

Kill 'Em All, Track #8

Zeit	Riff	Text	Formteil	Db. Bd.	Cym. Cho.	bpm	Snare	Taktart	Modi
00:00	1		intro			184	3	Vierviertel	
00:11	1		solo 1			186	2 4	Vierviertel	
00:42	1					188		Vierviertel	
00:52	2					188		Vierviertel	
01:02	2					191	2 4	Vierviertel	
01:12	2	no mercy...	vers 1			191	2 4	Vierviertel	
01:22	stop	war without end						Vierviertel	
01:23	3		zwischen			208	3	Vierviertel	
01:33	4	no remorse...	ref 1			197	2 4	Vierviertel	
01:52	2					193		Vierviertel	
02:02	2					192	2 4	Vierviertel	
02:12	2	blood feeds the	vers 2			192	2 4	Vierviertel	
02:22	stop	war without end						Vierviertel	
02:23	3		zwischen			209	3	Vierviertel	
02:32	4	no remorse...	ref 2			197	2 4	Vierviertel	
02:52			übergang			rit.		Vierviertel	
02:57	5		mittelteil 1			187		Vierviertel	
03:08	5					191	2 4	Vierviertel	
03:18	5		solo 2			192	2 4	Vierviertel	
03:38	5					190	4	Vierviertel	
03:49	lauf							Vierviertel	
03:54	2					187	2 4	Vierviertel	
04:05	2	only the strong	vers 3			187	2 4	Vierviertel	
04:14	stop	war without end						Vierviertel	
04:16	3		zwischen			208	3	Vierviertel	
04:25	4	no remorse...	ref 3			200	2 4	Vierviertel	
04:44	break							Vierviertel	
04:50	6					167	1+2+3+4+	Vierviertel	
05:13	7	bullets are flying	bridge 1			159	1+2+3+4+	Vierviertel	
05:25	6					166	1+2+3+4+	Vierviertel	
05:36	7	with war machi	bridge 2			158	1+2+3+4+	Vierviertel	
05:48	6					166	1+2+3+4+	Vierviertel	
06:00	chords	no remorse...	ende					Vierviertel	
06:24									

„Seek And Destroy“

SEEK AND DESTROY

Kill 'Em All, Track #9

Zeit	Riff	Text	Formteil	Db. Bd.	Cym. Cho.	bpm	Snare	Taktart	Modi
00:00	1		intro			139		Vierviertel	a phrygisch + b5
00:14	1					142	2 4	Vierviertel	
00:27	lauf 1					142		Vierviertel	e-Moll Pent + b5
00:29	2				ja	142		Vierviertel	e-Moll Pent + b5
00:42	2					140	2 4	Vierviertel	
00:56	3					140	2 4	Vierviertel	e-Moll Pent + b5
01:10	3	scanning the...	vers 1			140	2 4	Vierviertel	
01:24	4	running...	bridge 1			143	2 (4)toms	Vierviertel	a -Moll pent +chrom. Durchg.
01:36	lauf 1					142		Vierviertel	e-Moll Pent + b5
01:39	5	searching...	ref 1			141	2 4	Vierviertel	chrom g #f f e
02:03	2					140	2 4	Vierviertel	
02:16	3	there is no...	vers 2			140	2 4	Vierviertel	
02:30	4	running...	bridge 2			143	2 (4)toms	Vierviertel	
02:42	lauf 1					142		Vierviertel	
02:45	5	searching...	ref 2			141	2 4	Vierviertel	
03:09	break							Vierviertel	
03:15	6		mittelteil			205	2 4	Vierviertel	a aeolisch
03:34	5		solo			199	2 4	Vierviertel	
03:51	6					201	2 4	Vierviertel	
04:08	lauf 2					201		Vierviertel	
04:13	1				ja	145		Vierviertel	
04:26	1					142	2 4	Vierviertel	
04:40	lauf 1					142		Vierviertel	
04:41	2					143	2 4	Vierviertel	
04:55	3	our brains are..	vers 3			142	2 4	Vierviertel	
05:08	4	running...	bridge			144	2 (4)toms	Vierviertel	
05:20	lauf 1					146		Vierviertel	
05:23	5	searching...	ref 3			142	2 4	Vierviertel	
05:50	7		outro			142	3	Vierviertel	e chrom. g #f f e d
06:04	7					143	2 4	Vierviertel	
06:17	8					145	3	Vierviertel	e aeolisch
06:30	8					145	2 4	Vierviertel	
06:44	lauf 1		ende		ja	145		Vierviertel	
06:50									

„Metal Militia“

METAL MILITIA

Kill 'Em All, Track #10

Zeit	Riff	Text	Formteil	Db. Bd.	Cym. Cho.	bpm	Snare	Taktart	Modi
00:00	chord		intro						
00:04	1' (transp)				ja	180		Vierviertel	
00:15	1' (transp)					180	1+2+3+4+	Vierviertel	
00:38	2					174		Vierviertel	
00:50	2					174	1+2+3+4+	Vierviertel	
01:00	2	thunder and...	vers 1			174	1+2+3+4+	Vierviertel	
01:23	3	on through...	bridge 1			174	1+2+3+4+	Vierviertel	
01:29	1	metal militia...	ref 1			176	1+2+3+4+	Vierviertel	
01:52	2					176	1+2+3+4+	Vierviertel	
02:03	2	chained and...	vers 2			174	1+2+3+4+	Vierviertel	
02:25	3	on through...	bridge 2			174	1+2+3+4+	Vierviertel	
02:31	1	metal militia...	ref 2			175	1+2+3+4+	Vierviertel	
02:42	stop							Vierviertel	
02:44	1		solo 1			181	1+2+3+4+	Vierviertel	
03:08	sequenz		übergang		ja	180		Vierviertel	
03:33	2					174	1+2+3+4+	Vierviertel	
03:44	2	we are as one	vers 3			175	1+2+3+4+	Vierviertel	
04:07	3	on through...	bridge 3			176	1+2+3+4+	Vierviertel	
04:12	1	metal militia...	ref 3			179	1+2+3+4+	Vierviertel	
04:40	1					179	1+2+3+4+	Vierviertel	
05:11									

„Fight Fire With Fire“

FIGHT FIRE WITH FIRE						Ride The Lightning, Track #1			
Zeit	Riff	Text	Formteil	Db. Bd.	Cym. Cho.	bpm	Snare	Taktart	Modi
00:00			intro						
00:42	1				ja	194		Vierviertel	
00:51	1					194	1 2 3 4	Vierviertel	
01:01	2				ja	~194	1+2+3+4+	Vierviertel	
01:12	1	do unto others	vers 1			192	1 2 3 4	Vierviertel	
01:22	2				ja	~192	1+2+3+4+	Vierviertel	
01:27	1	blow the univer				189	1 2 3 4	Vierviertel	
01:37	2				ja	~189	1+2+3+4+	Vierviertel	
01:42	3	fight fire with fir	ref 1			184	. 3 1 2 3 4	Vierviertel	
01:53	1					188	1 2 3 4	Vierviertel	
02:04	1	time is like a fu	vers 2			189	1 2 3 4	Vierviertel	
02:14	2				ja	189	1+2+3+4+	Vierviertel	
02:19	3	fight fire with fir	ref 2			185	. 3 1 2 3 4	Vierviertel	
02:29	chords					171	. 3	Vierviertel	
02:35	4		solo 1			180	1+2+3+4+	Vierviertel	
02:57	5			ja		176	1 2 3 4	Vierviertel	
03:02	4		solo 2			180	1 2 3 4	Vierviertel	
03:23	5			ja		173	1 2 3 4	Vierviertel	
03:29	chord			ja		176		Vierviertel	
03:34	1			ja		182	1 2 3 4	Vierviertel	
03:45	1	soon to fill our l	vers 3	ja		184	1 2 3 4	Vierviertel	
03:56	2				ja	186	1+2+3+4+	Vierviertel	
04:01	3	fight fire with fir	ref 3	ja		181	. 3 1 2 3 4	Vierviertel	
04:11	6		outro			181	. 3	Vierviertel	
04:22	6			ja		179	1+2+3+4+	Vierviertel	
04:28	6			ja		179	1 2 3 4	Vierviertel	
04:33	chordstop		schluss			179		Vierviertel	
04:44									

„Ride The Lightning“

RIDE THE LIGHTNING

Ride The Lightning, Track #2

Zeit	Riff	Text	Formteil	Db. Bd.	Cym. Cho.	bpm	Snare	Taktart	Modi
00:00	in/out riff		intro			155		Vierviertel	e aeolisch
00:12	1					151		Vierviertel	e b5 chrom. Durchgang c h b
00:19	1					151	2 4	Vierviertel	
00:31	2				ja	151	2 (4)toms	Vierviertel	e aeolisch
00:39	1	guilty as charge	vers 1			151	2 4	Vierviertel	
00:52	1' (transp)					150	2 4	Vierviertel	fis
00:58	3 und 1	flash before my	ref 1			151	2 4	Vierviertel	e Dor. mit chrom. Durchg. cis c h
01:14	2					149	2 (4)toms	Vierviertel	
01:21	1	wait for the sign	vers 2			148	2 4	Vierviertel	
01:34	1' (transp)					149	2 4	Vierviertel	
01:40	3 und 1	flash before my	ref 1			150	2 4	Vierviertel	
01:56	4		übergang zur		ja	151	2 4	Vierviertel	e phrygisch mit Durchgang e dis d
02:09	5	someone help	bridge	ja		149	1+2+3+4+	Vierviertel	chrom. 3x c h b a; f g b (e lokr.?)
02:19	4		übergang			148	2 4	Vierviertel	
02:29	chords		zum				3	Vierviertel	
02:35	6		mitteilteil			153	3	Vierviertel	e aeolisch
02:48	6		solo 1			154	3	Vierviertel	
03:13	6'					-156	3	Vierviertel	
03:37	break				ja		break	Vierviertel	
03:43	7					152	1+2+3+4+	Vierviertel	e aeolisch
03:55	5'			ja		148	1+2+3+4+	Vierviertel	
04:21	4		übergang zur			146	1+2+3+4+	Vierviertel	
04:34	5	someone help	bridge	ja		146	1+2+3+4+	Vierviertel	
04:44	4		übergang			148	2 4	Vierviertel	
04:55	chord		zurück zum			146		Vierviertel	
05:01	1					148		Vierviertel	
05:08	1				ja	150	2 4	Vierviertel	
05:22	1	time moving slow	vers 3			150	2 4	Vierviertel	
05:35	2					150	2 4	Vierviertel	
05:41	3 und 1	flash before my	ref 3			151	2 4	Vierviertel	
05:57	2		outro			149	2 4	Vierviertel	
06:19	2'					148	2 4	Vierviertel	
06:32	in/out riff		schluss		ja	150		Vierviertel	
06:36									

„For Whom The Bell Tolls“

FOR WHOM THE BELL TOLLS

Ride The Lightning, Track #3

Zeit	Riff	Text	Formteil	Db. Bd.	Cym. Cho.	bpm	Snare	Taktart	Modi
00:00			intro					Vierviertel	
00:08	1					118		Vierviertel	e aeolisch
00:24	1					118	2 4	Vierviertel	
00:41	1 / 2 (bass)					119	2 4	Vierviertel	
00:57	2					118	2 4	Vierviertel	chrom.
01:13	chord					118	2 4	Vierviertel	
01:17	3		arpeggien			118	2 4	Vierviertel	e aeolisch
01:50	4					118	2 4	Vierviertel	e aeolisch +b5 +Durchgang b2
02:06	3	make his fight	vers 1			118	2 4	Vierviertel	
02:39	4	for whom the...	ref 1			118	2 4	Vierviertel	
02:56	5 (3')		melodie			118	2 4	Vierviertel	e aeolisch
03:20	3	take a look to...	vers 2			118	2 4	Vierviertel	
03:52	4	for whom the...	ref 2			118	2 4	Vierviertel	
04:08	6		outro/solo			113 rit.		2 Vierviertel 1 Zweiviertel	e aeolisch
05:10									

„Fade To Black”

FADE TO BLACK						Ride The Lightning, Track #4			
Zeit	Riff	Text	Formteil	Db. Bd.	Cym. Cho.	bpm	Snare	Taktart	Modi
00:00			intro						
00:07	Arp 1		solo/melodie			112		Vierviertel	h aeolisch
00:16	Arp 1		melodie			112		Vierviertel	
00:51	übergang					112		Vierviertel	
00:55	Arp 2					112		Vierviertel	a aeolisch
01:12	Arp 2					113	3	Vierviertel	
01:29	Arp 2	life it seems...	vers 1			113 acc.	3	Vierviertel	
02:03	Riff 1		refriff			119	3	Vierviertel	a dorisch
02:35	Arp 2		melodie			114	3	Vierviertel	
02:52	Arp 2	things are not..	vers 2			~114	3	Vierviertel	
03:25	Riff 1		refriff			119-120	3	Vierviertel	
03:55	Riff 2					133		Vierviertel	e aeolisch
04:10	Riff 2	noone but me..	bridge			138	3	Vierviertel	
04:24	Riff 2'		melodie			137	3	Vierviertel	
04:38	Riff 2	yesterday seem	bridge			138	3	Vierviertel	
04:52	Riff 2					141	2 4	Vierviertel	
05:05	Riff 3		melodie			143	2 4	Vierviertel	h aeolisch
05:23	Riff 3		solo 2			142	2 4	Vierviertel	
05:47	Riff 3			ja		142	2 4	Vierviertel	
06:13	Riff 3			ja		142	1 2 3 4	Vierviertel	
06:42	Riff 3		fade out	ja		142	1 2 3 4	Vierviertel	
06:56									

„Trapped Under Ice“

TRAPPED UNDER ICE

Ride The Lightning, Track #5

Zeit	Riff	Text	Formteil	Db. Bd.	Cym. Cho.	bpm	Snare	Taktart	Modi
00:00	1		intro					Vierviertel	
00:10	1			ja		161	1+2+3+4+	Vierviertel	
00:21	1		melodie	ja		161	1+2+3+4+	Vierviertel	
00:33	2		solo 1	ja		162	1+2+3+4+	Vierviertel	
00:45	2	I don't know...	vers 1	ja		162	1+2+3+4+	Vierviertel	
00:57	3	freezing...	ref 1	ja		161	1+2+3+4+	Vierviertel	
01:09	2		solo 2	ja		161	1+2+3+4+	Vierviertel	
01:20	2	crystallized...	vers 2	ja		161	1+2+3+4+	Vierviertel	
01:32	3	freezing...	ref 2	ja		161	1+2+3+4+	Vierviertel	
01:44	chords		übergang			acc.		Vierviertel	
01:50	4		mittelteil			165		Vierviertel	
02:01	5					164	2 4	Vierviertel	
02:12	5	scream from...	bridge 1			164	2 4	Vierviertel	
02:24	4'		.			165	2 4	Vierviertel	
02:55	2		solo 3	ja		164	1+2+3+4+	Vierviertel	
03:07	2	no release...	vers 3	ja		163	1+2+3+4+	Vierviertel	
03:18	3	freezing...	ref 3	ja		163	1+2+3+4+	Vierviertel	
03:30	3	freezing...	ref 4	ja		163	1+2+3+4+	Vierviertel	
03:42	6		outro	ja		162	1+2+3+4+	Vierviertel	
03:49	2			ja		165	1+2+3+4+	Vierviertel	
04:03									

„Escape”

ESCAPE

Ride The Lightning, Track #6

Zeit	Riff	Text	Formteil	Db. Bd.	Cym. Cho.	bpm	Snare	Taktart	Modi
00:00	1		intro			138	3	Vierviertel	
00:14	2					143	2 4	Vierviertel	
00:28	3	feel no pain	vers 1			~141	2 4	Vierviertel	
00:55	4	out of my own	ref 1			143	2 4	Vierviertel	
01:22	2					144	2 4	Vierviertel	
01:28	3	rape my mind	vers 2			144	2 4	Vierviertel	
01:55	4	out of my own	ref 2			144	2 4	Vierviertel	
02:22	5					145	3	Vierviertel	
02:28	6	see them try	bridge			145	3	Vierviertel	
02:42	5'					145	2 (4)toms	Vierviertel	
02:47	2' (transp)		solo 1			146	2 4	Vierviertel	
03:02	7					147	2 4	Vierviertel	
03:13	2' (transp)				ja	149		Vierviertel	
03:25	2' (transp)		siren			148	2 4	Vierviertel	
03:39	2' (transp)	life's for my own	outro			147	2 4	Vierviertel	
03:58	2' (transp)	.				147	2 4	Vierviertel	
04:23									

„Creeping Death“

CREEPING DEATH

Ride The Lightning, Track #7

Zeit	Riff	Text	Formteil	Db. Bd.	Cym. Cho.	bpm	Snare	Taktart	Modi
00:00	in/out riff		intro		ja				e d (e aeolisch?)
00:19	1					205		Vierviertel	e f (e phrygisch?)
00:28	1					205	2 4	Vierviertel	
00:37	2					204	2 4	Vierviertel	e g fis
00:47	1					203	2 4	Vierviertel	
00:52	chords					203	2 4	Vierviertel	g a d (e penta/phryg)
00:57	1	slaves hebrews	vers 1			201	2 4	Vierviertel	
01:16	2					201	2 4	Vierviertel	
01:25	3	so let it be writt	ref 1			202	2 4	Vierviertel	e phrygisch
01:44	1					202	2 4	Vierviertel	
01:49	chords					202	2 4	Vierviertel	
01:54	1	now let my peo	vers 2			201	2 4	Vierviertel	
02:12	2					202	2 4	Vierviertel	
02:22	3	so let it be writt	ref 2			203	2 4	Vierviertel	
02:41	1					203	2 4	Vierviertel	
02:46	chords					201	2 4	Vierviertel	
02:51	1'		solo 1			201	2 4	Vierviertel	
03:10	2					201	2 4	Vierviertel	
03:19	3					204	2 4	Vierviertel	
03:39	4		mittelteil			190(95)	3 (toms)	Vierviertel	e phrygisch
03:59	4	die by my hand				190(95)	3 (toms)	Vierviertel	
04:19	1					200	2 4	Vierviertel	
04:24	break							Vierviertel	
04:27	1	I rule the midnig	vers 3			200	2 4	Vierviertel	
04:46	2					200	2 4	Vierviertel	
04:56	3	so let it be writt	ref 3			200	2 4	Vierviertel	
05:15	5		outro			200	2 4	Vierviertel	e f (e phrygisch?)
05:24	5		melodie			199	2 4	Vierviertel	
05:44	5'					198		Vierviertel	
05:55	5'					198		Vierviertel	
06:03	in/out riff				ja				
06:36						rit.			

„The Call Of Ktulu”

THE CALL OF KTULU

Ride The Lightning, Track #8

Zeit	Riff	Text	Formteil	Db. Bd.	Cym. Cho.	bpm	Snare	Taktart	Modi
00:04	arp 1	kein	Intro			137		Vierviertel	
00:32	arp 2		Teil 1			137		Vierviertel	
00:47	arp 3					137		Vierviertel	
01:01	arp 2					137		Vierviertel	
01:15	arp 3					137		Vierviertel	
01:25	arp 3					137		Vierviertel	
01:29	riff 2					138	3	Vierviertel	
01:42	riff 3					140	3	Vierviertel	
01:56	riff 2					140	3	Vierviertel	
02:10	riff 3					140	3	Vierviertel	
02:24	riff 2					140	3	Vierviertel	
02:37	riff 3					140	3	Vierviertel	
02:51	riff 2					140	3	Vierviertel	
03:05	riff 3					140	3	Vierviertel	
03:19	riff 4		Teil 2			140	3	Vierviertel	
03:32	riff 4		melodie			140	3	Vierviertel	
03:46	riff 4		melodie			140	3	Vierviertel	
04:00	riff 2		solo 1			140	3	Vierviertel	
04:14	riff 3		.			140	3	Vierviertel	
04:28	riff 2		.			140	3	Vierviertel	
04:41	riff 3		.			140	3	Vierviertel	
04:55	riff 2					138	2 4	Vierviertel	
05:09	riff 3					138	2 4	Vierviertel	
05:22	riff 4					142	2 3 4	Vierviertel	
05:36	riff 4'					142	2 3 4	Vierviertel	
05:50	riff 4"					142	1 2 3 4	Vierviertel	
06:10	chords x					rit.		Vierviertel	
06:24	riff 2					136	akzente	Vierviertel	
06:38	riff 3					137	...	Vierviertel	
06:52	übergang		Teil 3			~137	...	Vierviertel	
06:55	chords y					141	...	Vierviertel	
07:22	chords y		melodie			141	...	Vierviertel	
07:35	chords y					141	...	Vierviertel	
07:48	chords y					141	...	Vierviertel	
07:55	arp 1		Outro			rit.		Vierviertel	
08:30	chords					90	...	Vierviertel	
08:52									

„Battery“

BATTERY

Master Of Puppets, Track #1

Zeit	Riff	Text	Formteil	Db. Bd.	Cym. Cho.	bpm	Snare	Taktart	Modi
00:00	akkorde		intro			~153			
00:38	& melodie					~153			
01:01	chords x					acc.			
01:05	1					194		Vierviertel	
01:16	1					194	1+2+3+4	Vierviertel	
01:26	chords y					194	2 4	Vierviertel	
01:30	1	lashing out...	vers 1			196	1+2+3+4	Vierviertel	
01:39	chords y	smashing...	ref 1			196	2 4	Vierviertel	
01:42	1					196	1+2+3+4	Vierviertel	
01:48	chords y	pounding out...				196	2 4	Vierviertel	
01:52	1					197	1+2+3+4	Vierviertel	
01:54	chords y	cannot kill...				197	2 4(toms)	Vierviertel	
01:56	1					196	1+2+3+4	Vierviertel	
02:05	1					194	2 4	Vierviertel	
02:09	1	crushing all...	vers 2			194	1+2+3+4	Vierviertel	
02:19	chords y	smashing...	ref 2			196	2 4	Vierviertel	
02:22	1					196	1+2+3+4	Vierviertel	
02:27	chords y	pounding out...				197	2 4	Vierviertel	
02:31	1					198	1+2+3+4	Vierviertel	
02:33	chords y	cannot kill...				198	2 4(toms)	Vierviertel	
02:36	1					198	1+2+3+4	Vierviertel	
02:45	chord		mittelteil					Vierviertel	
02:47	chords					192	3	Vierviertel	
02:57	chords		melodie			192	3	Vierviertel	
03:14	break					acc.		Vierviertel	
03:18	3		solo 1			198	1+2+3+4+	Vierviertel	
03:38	chords y'					198	2 4	Vierviertel	
03:46	2			ja		194	1 2 3 4	Vierviertel	
03:58	break			ja		194		Vierviertel	
04:00	1		vers 3			194	1+2+3+4	Vierviertel	
04:10	chords y	smashing...	ref 1			196	2 4	Vierviertel	
04:14	1					196	1+2+3+4	Vierviertel	
04:19	chords y	pounding out...				197	2 4	Vierviertel	
04:23	1					197	1+2+3+4	Vierviertel	
04:25	chords y	cannot kill...				197	2 4(toms)	Vierviertel	
04:29	1					~194	1+2+3+4	Vierviertel	
04:45	2		Outro	ja		192	1 2 3 4	Vierviertel	
04:55	2			ja		192	1+2+3+4+	Vierviertel	
05:04	chord							Vierviertel	
05:10									

„Master Of Puppets”

MASTER OF PUPPETS

Master Of Puppets, Track #2

Zeit	Riff	Text	Formteil	Db. Bd.	Cym. Cho.	bpm	Snare	Taktart	Modi
00:00	auftakt 1		intro			212		Vierviertel	chrom.
00:03	1				ja	212		Vierviertel	
00:21	2					212		Vierviertel	chrom.
00:30	2					212	2 4	Vierviertel	
00:50	stop					212	2 4	Vierviertel	
00:52	3					213	2 4	3 Vierviertel 1 Dreiviertel	e moll pent + b5
01:01	3	end of passion	vers 1			213	2 4	3 Vierviertel 1 Dreiviertel	
01:17	3' (transp)	taste me you	bridge 1			213	2 4	3 Vierviertel 1 Dreiviertel	fis moll pent +b5
01:27	4	come crawling	ref 1			209	3 4	Vierviertel	phryg
01:47	5	master of pupp	refext 1			215	2 4	Vierviertel Zweiviertel 2 Vierviertel	e aeolisch
02:10	3					212	2 4	3 Vierviertel 1 Dreiviertel	
02:21	3	needlework the	vers 2			211	2 4	3 Vierviertel 1 Dreiviertel	
02:38	3' (transp)	taste me you...	bridge 2			212	2 4	3 Vierviertel 1 Dreiviertel	
02:47	4	come crawling	ref 2			208	3 4	Vierviertel	
03:08	5	master of pupp	refext 2			212	2 4	Vierviertel Zweiviertel 2 Vierviertel	
03:33	arp 1		mittelteil			104	3	Zweiviertel	e aeolisch
03:51	arp 1		melodie			104	3	Zweiviertel	
04:10	arp 1		solo 1			104	2 4	Zweiviertel	
04:29	arp 1		melodie			104	3	Zweiviertel	
04:47	6					104	tomachtel	Zweiviertel	e aeolisch
05:06	steigerung		steigerung			104	tomachtel	Zweiviertel	e
05:10	7					104	4+	Vierviertel	fis g
05:19	7	master master				104 acc.	4+	Vierviertel	g fis
05:38	chords					213	2 4	Vierviertel	
05:42	3		solo 2			213	2 4	3 Vierviertel 1 Dreiviertel	
05:59	3' (transp)					213	2 4	3 Vierviertel 1 Dreiviertel	
06:09	8					212	2 4	Vierviertel	e aeolisch
06:18	9					212	2 4	Vierviertel	e aeolisch
06:38	2'				ja	215	2 4	Vierviertel	
06:49	3	hell is worth all	vers 3			215	2 4	3 Vierviertel 1 Dreiviertel	
07:06	3' (transp)	I will occupy...	bridge 3			213	2 4	3 Vierviertel 1 Dreiviertel	
07:15	4	come crawling	ref 3			~212	3 4	Vierviertel	
07:35	5	master of pupp	refext 3			214	2 4	Vierviertel Zweiviertel 2 Vierviertel	
07:57	3		Outro			212	1 3	3 Vierviertel 1 Dreiviertel	
08:14	schluss								
08:38									

„The Thing That Should Not Be“

THE THING THAT SHOULD NOT BE

Master Of Puppets, Track #3

Zeit	Riff	Text	Formteil	Db. Bd.	Cym. Cho.	bpm	Snare	Taktart	Modi
00:00			intro			110		Vierviertel	
00:18	1					111	2 4	Vierviertel	e chrom.
00:35	1'					112	2 4	Vierviertel	
00:43	2					112	. 3	Vierviertel	chrom.
00:52	chord					112	bassdrum beat	Vierviertel	
01:00	chord	messenger of..	vers 1			112	bassdrum beat	Vierviertel	
01:09	1					112	2 4	Vierviertel	
01:18	chord	hybrid children	.			112	bassdrum beat	Vierviertel	
01:26	1					112	2 4	Vierviertel	
01:31	2	fearless wretch	ref 1			112	. 3	Vierviertel	
01:50	3	immortal...				112	. 3 (zweite hälfte 2 4)	Vierviertel	a chrom.
02:05	1					112	2 4	Vierviertel	
02:16	1'					112	2 4	Vierviertel	
02:24	chord					112	bassdrum beat	Vierviertel	
02:33	chord	crawling chaos	vers 2			112	bassdrum beat	Vierviertel	
02:41	1					112	2 4	Vierviertel	
02:50	chord	out from ruins..	.			112	bassdrum beat	Vierviertel	
02:59	1					112	2 4	Vierviertel	
03:03	2	fearless wretch	ref 2			112	. 3	Vierviertel	
03:22	3	immortal...				112	. 3 (zweite hälfte 2 4)	Vierviertel	
03:42	4		solo 1			112	2 4	Vierviertel	d 1 4 b5
04:03	3'					112	akzente	Vierviertel	
04:07	3	in madness...				112	akzente	Vierviertel	
04:11	1					112	tombeat, betonung auf 3	Vierviertel	
04:29	chord					112	bassdrum beat	Vierviertel	
04:37	chord	not dead which	vers 3			112	bassdrum beat	Vierviertel	
04:46	1					112	2 4	Vierviertel	
04:55	chord	drain you of...	.			112	bassdrum beat	Vierviertel	
05:03	1					112	2 4	Vierviertel	
05:07	2	fearless wretch	ref 3			112	. 3	Vierviertel	
05:27	3	immortal...				112	. 3 (zweite hälfte 2 4)	Vierviertel	
05:47	4		outro			113	2 4 (viele snarefills)	Vierviertel	
06:32									

„Welcome Home (Sanitarium)“

WELCOME HOME (SANITARIUM)				Master Of Puppets, Track #4					
Zeit	riff 1	Text	Formteil	Db. Bd.	Cym. Cho.	bpm	Snare	Taktart	Modi
00:00			intro						
00:20	arp 1					94			e aeolisch
00:33	arp 1					94	3	2 viertel 1 zweiertel	
00:45	arp 1		solo 1			94	3	2 viertel 1 zweiertel	
01:11	arp 1	welcome to	vers 1			94	3	2 viertel 1 zweiertel	
01:37	arp 1					acc.	3	2 viertel 1 zweiertel	
01:49	riff 1	sanitarium	ref 1			102 rit.	2 4	viertel	e aeolisch
02:11	arp 1		solo 2			94	3	2 viertel 1 zweiertel	
02:36	arp 1	build my fear	vers 2			94	3	2 viertel 1 zweiertel	
03:02	arp 1					acc.	3	2 viertel 1 zweiertel	
03:14	riff 1	sanitarium	ref 2			102	2 4	viertel	
03:34	riff 1					102	2 4	viertel	
03:41	chord		übergang zum			218(109)	2 4	viertel	
03:44	2		mittelteil			218(109)	2 4	viertel	e 1 4 b5
04:07	3	fear of living	bridge			218(109)	3	viertel	e phrygisch
04:26	2		solo 3			218(109)	2 4	viertel	
04:45	breaks					218(109)			
04:49	3'		melodie			218(109)	3	viertel	
05:07	3'					218(109)	2 4	viertel	
05:24	3'		solo 4			218(109)	2 4	viertel	
05:42	3"		outro						
05:51	3"						akzente		
06:02	chords						akzente		
06:10							akzente		
06:28							bash ending		

„Disposable Heroes“

DISPOSABLE HEROES

Master Of Puppets, Track #5

Zeit	Riff	Text	Formteil	Db. Bd.	Cym. Cho.	bpm	Snare	Taktart	Modi
00:00	1		intro			205	akzente	Sechsviertel	
00:14	1					205	akzente	Sechsviertel	
00:27	chord					205			
00:32	2					178		Vierviertel	
00:42	2					178	. 3	Vierviertel	
00:53	2					178	. 3	Vierviertel	
01:15	3					178	1+2+3+4+	Vierviertel	
01:23	lauf					178		Vierviertel	
01:25	2					178	2 4	Vierviertel	
01:36	2		vers 1			179	2 4	Vierviertel	
01:58	3	soldier boy...	bridge 1			177	1+2+3+4+	3 Vierviertel 1 Zweiviertel	
02:17	3		melodie			175	1+2+3+4+	3 Vierviertel 1 Zweiviertel	
02:29	4	back to the front	ref 1			187	2 4	Vierviertel	
02:50	2	barking gun...	vers 2			180	2 4	Vierviertel	
03:11	3	soldier boy...	bridge 2			176	1+2+3+4+	3 Vierviertel 1 Zweiviertel	
03:31	3		melodie			176	1+2+3+4+	3 Vierviertel 1 Zweiviertel	
03:43	4	back to the front	ref 2			187	2 4	Vierviertel	
04:04	5		mittelteil			191	. 3 (snarefills)	Vierviertel	
04:15	5	lie...				191	. 3 (snarefills)	Vierviertel	
04:26	5'		solo 1			198	2 4	Vierviertel	
04:44	6					199	. 3	Vierviertel	
04:49	5'					198	2 4	Vierviertel	
04:54	6					199	. 3	Vierviertel	
04:59	5'					198	2 4	Vierviertel	
05:04	6					199	1 3	Vierviertel	
05:09	5'					198	2 4	Vierviertel	
05:14	6					199	1 3	Vierviertel	
05:19	5'					198	2 4	Vierviertel	
05:23	5					197	. 3 (snarefills)	Vierviertel	
05:33	5	lie...				rit.	. 3 (snarefills)	Vierviertel	
05:49	3					177	1+2+3+4+	Vierviertel	
05:57	lauf							Vierviertel	
06:00	2		vers 3			177	2 4	Vierviertel	
06:22	3	soldier boy...	bridge 3			173	1+2+3+4+	3 Vierviertel 1 Zweiviertel	
06:41	3'		melodie			169	1+2+3+4+	3 Vierviertel 1 Zweiviertel	
06:55	4	back to the front	ref 3			184	2 4	Vierviertel	
07:17	4	back to the front	ref			184	2 4	Vierviertel	
07:37	3					179	1+2+3+4+	Vierviertel	
07:49	3''					179	1+2+3+4+	Vierviertel	
07:54	übergang						akzente	Vierviertel	
08:00	chords						akzente	Vierviertel	
08:06	riff/lauf					180	1+2+3+4+ akzente	Vierviertel	
08:14									

„Leper Messiah“

LEPER MESSIAH

Master Of Puppets, Track #6

Zeit	Riff	Text	Formteil	Db. Bd.	Cym. Cho.	bpm	Snare	Taktart	Modi
00:00			intro			136		Vierviertel	
00:18	1					138	2 4	Vierviertel	
00:32	chord					138	2 4	Vierviertel	
00:39	2					138	2 4	Vierviertel	
00:53	3					138	2 4	Vierviertel	
01:02	3	spineless...	vers 1			139	2 4	Vierviertel	
01:28	4			ja		139	2 4	Vierviertel	
01:35	4'	time for lust...	ref 1			140-141	2 4	Vierviertel	
01:49	1					138	2 4	Vierviertel	
02:06	3	marvel at his...	vers 2			139	2 4	Vierviertel	
02:34	4			ja		140	2 4	Vierviertel	
02:40	4'	time for lust...	ref 2			141-142	2 4	Vierviertel	
02:57	1					140	2 4	Vierviertel	
03:11	chord		übergang			140		Vierviertel	
03:15	5		mitteilteil		ja	181	akzente	Vierviertel	
03:36	6			ja		183	2 4	Vierviertel	
03:46	6	witchery...	bridge 1	ja		183	2 4	Vierviertel	
03:57	6		solo 1	ja		179	2 4	Vierviertel	
04:19	7		melodie	ja		179	2 4	Vierviertel	
04:40	übergang			ja		179	1 2 3 4	Vierviertel	
04:46	4"	time for lust...	ref erweitert	ja		179	2 4	Vierviertel	
05:20	1					133	2 4	Vierviertel	
05:38									

„Orion“

ORION Master Of Puppets, Track #7

Zeit	Riff	Text	Formteil	Db. Bd.	Cym. Cho.	bpm	Snare	Takt	Modi
00:00	proto 1	kein	intro			128	2 4	Vierviertel	
00:57	1		teil 1			128,5	2 4	Vierviertel	e aeolisch
01:42	2					129			e phrygisch
02:12	2'					130	2 4		
02:42	1					130	2 4	Vierviertel	
02:57	1		melodie 1			128	2 4	Vierviertel	
03:12	1		solo 1			128	2 4	Vierviertel	
03:28	3					127	2 4	Vierviertel	e aeolisch
03:44	3					127		Vierviertel	
03:50	chords							Vierviertel	
03:59	4		teil 2			~52 (157)		Sechsachtel	fis aeolisch
04:17	4		melodie 2			52 (156)	4	Sechsachtel	
04:54	4		melodie 2'			52 (156)	4	Sechsachtel	
05:13	4		melodie 3			52 (156)	4	Sechsachtel	
05:32	4					52 (156)	4	Sechsachtel	
05:40	4		melodie 4, 4'			52 (156)	4	Sechsachtel	
06:17	4'		solo 2			~52 (157)	4	Sechsachtel	
06:36	5		melodie 5			~52 (157)	4	Sechsachtel	e aeolisch
06:54	übergang		zu teil 3					Vierviertel	
07:01	6		solo 3			128	1 2 3 4	Vierviertel	e aeolisch
07:32	2'					128	1 2 3 4	Vierviertel	
08:12			fade out						

„Damage Inc.“

DAMAGE INC.						Master Of Puppets, Track #8			
Zeit	Riff	Text	Formteil	Db. Bd.	Cym. Cho.	bpm	Snare	Taktart	Modi
00:00			intro						
01:19	chordstops					90 acc.		Vierviertel	
01:29	1			ja		185	1+2+3+4+	Vierviertel	e lokrisch
01:50	chords					185		Vierviertel	
01:56	2					186	1+2+3+4+	Vierviertel	e lokrisch
02:06	2	dealing out...	vers 1			188-187	1+2+3+4+	Vierviertel	
02:27	3	blood will follow	ref 1			187	1 3 1+2+3+4+	Vierviertel	e aeolisch
02:37	chordstops					188	1 3 1 2 3 4	Vierviertel	
02:42	2	slamming thro	vers 2			186	1+2+3+4+	Vierviertel	
03:03	3	blood will follow	ref 2			187	1 3 1+2+3+4+	Vierviertel	
03:14	4		mittelteil			183		Vierviertel	e phrygisch
03:24	4					183	. 3	Vierviertel	
03:35	4	we chew and	bridge 1			182	. 3	Vierviertel	
03:48	1'		solo 1			190	1+2+3+4+	Vierviertel	
04:10	5					190	1+2+3+4+	Vierviertel	e aeolisch?
04:29	3'		übergang			192	akzente	Vierviertel	
04:39	2					186	1+2+3+4+	Vierviertel	
04:54	2	damage jackals	vers 2	ja		184	1+2+3+4+	Vierviertel	
05:14	3	blood will follow	ref 3			184	1 3 1+2+3+4+	Vierviertel	
05:24	chordstops					184	1 3	Vierviertel	
05:32									

„Blackened”

BLACKENED ...And Justice For All, Track #1

Zeit	Riff	Text	Formteil	Db. Bd.	Cym. Cho.	bpm	Snare	Taktart	Modi
00:00			intro			196		3 Vierviertel 1 Zweiviertel	
00:37	1					196	1+2+3+4+	3 Vierviertel 1 Zweiviertel	e lokrisch
00:47	1					195	1+2+3+4+	3 Vierviertel 1 Zweiviertel	
00:56	1					189	2 4	Vierviertel Zweiviertel	e lokrisch
01:13	2	blackened is...	vers 1			189	2 4	Vierviertel Zweiviertel	
01:21	2					192	1+2+3+4+	3 Vierviertel 1 Zweiviertel	
01:36	1					182	2 4	Vierviertel	e aeolisch
01:43	3	fire to begin...	ref 1	ja		192	1+2+3+4+	3 Vierviertel 1 Zweiviertel	
01:54	1					189	2 4	Vierviertel Zweiviertel	
01:59	2	bustering of...	vers 2	ja		192	1+2+3+4+	3 Vierviertel 1 Zweiviertel	
02:14	1					189	2 4	Vierviertel Zweiviertel	
02:21	3	fire to begin...	ref 2	ja		192	1+2+3+4+	3 Vierviertel 1 Zweiviertel	
02:34			übergang			126	2 4	Vierviertel	
02:38	4		chord			128		Vierviertel	lokr. + gr.7
02:52	4					129	2 4	Vierviertel	
03:08	4	opposition...	bridge 1			129	2 4	Vierviertel	
03:23	5	darkest color...				129	2 4	Vierviertel	fis f (chrom.) fis phryg.?
03:30	4					129	2 4	Vierviertel	
03:45	4	termination...	bridge 2			129	2 4	Vierviertel	
04:00	5	see our mother				129	2 4	Vierviertel	
04:07	6		melodie			129	2 4	Vierv. Zweiv. Vierv. Zweiv. Einv.	e aeolisch
04:31	7		solo			129	2 4	Vierviertel	e aeolisch
05:01	8					192	1+2+3+4+	Vierviertel	e aeolisch
05:14	3					182	2 4	Vierviertel	
05:24	9					193	1+2+3+4+	Vierviertel	e aeolisch
05:33	1					189	1+2+3+4+	3 Vierviertel 1 Zweiviertel	
05:51	2	smouldering...	vers 3			188	2 4	Vierviertel Zweiviertel	
06:06	1					192	1+2+3+4+	3 Vierviertel 1 Zweiviertel	
06:13	3	fire to begin...	ref 3	ja		182	2 4	Vierviertel	
06:24	3	fire is the outco	ref 4	ja		180	2 4	Vierviertel	
06:36	1					192	1+2+3+4+	3 Vierviertel 1 Zweiviertel	
06:40									

„...And Justice For All”

...AND JUSTICE FOR ALL						...And Justice For All, Track #2			
Zeit	Riff	Text	Formteil	Db. Bd.	Cym. Cho.	bpm	Snare	Taktart	Modi
00:00	6		intro			96		Dreiviertel	
00:28	6					97		Dreiviertel	
00:34	6					96		Dreiviertel	
00:39	6					97		Dreiviertel	
00:56	übergang 1					acc.			
01:21	1					174	. 6 6 8	1 Vierviertel Zweiviertel 2 Vierviertel	chrom. Phryg./aeolisch
01:41	1		melodie			173	. 6 6 8	1 Vierviertel Zweiviertel 2 Vierviertel	e moll pent +b5
01:51	1					173	. 6 6 8	1 Vierviertel Zweiviertel 2 Vierviertel	
02:01	2					173	. 6 6 8	1 Vierviertel Zweiviertel 2 Vierviertel	e lokrisch
02:10	2	halls of justice	vers 1			172	2 4	1 Vierviertel Zweiviertel 2 Vierviertel	
02:32	3	the ultimate...		ja		175	2 4 (snarefills)	Vierviertel	e aeolisch / fis phrygisch
02:52	einwurf					175	akzente	Vierviertel	e aeolisch / e moll pent +c
02:55	4	justice is lost	ref 3			178	. 3 4 2 4 fills	Vierviertel	e phrygisch
03:09	5	seeking no truth				178	. 3 4 tomfills	Vierviertel	e phrygisch + b5 einmal am ende
03:17	1					174	. 6 6 8	1 Vierviertel Zweiviertel 2 Vierviertel	
03:27	2	apathy their...	vers 2	ja		173	. 6 6 8	1 Vierviertel Zweiviertel 2 Vierviertel	
03:37	2					172	2 4	1 Vierviertel Zweiviertel 2 Vierviertel	
03:58	3	the ultimate...		ja		175	2 4 (snarefills)	Vierviertel	
04:19	einwurf					175	akzente	Vierviertel	
04:21	4	justice is lost...	ref 2			178	. 3 4 2 4 fills	Vierviertel	
04:35	5	seeking no truth				179	. 3 4 tomfills	Vierviertel	
04:44	1					174	. 6 6 8	1 Vierviertel Zweiviertel 2 Vierviertel	
04:52	übergang 1					-175	akzente und snarerolls		
05:06	3'		solo 1			176	2 4	Vierviertel	
05:26	einwurf					176	fillcharakter	Vierviertel	
05:29	2'		solo 2	ja		172	2 4	3 Vierviertel Zweiviertel 2 Vierviertel	
05:48	übergang 2					172	fillcharakter	Vierviertel	
05:55	2					169	2 4	1 Vierviertel Zweiviertel 2 Vierviertel	
06:14	übergang 3					rit.	2 4		
06:23	6'		melodie			-103	. 3	Dreiviertel	
07:04	6''					-103	1 2 3	Dreiviertel	
07:16	übergang 4					103	1 2 3	Dreiviertel	
07:27	drum übergang					173	2 4		
07:36	1					173	. 6 6 8	1 Vierviertel Zweiviertel 2 Vierviertel	
07:47	2	lady justice...	vers 3			173	2 4	1 Vierviertel Zweiviertel 2 Vierviertel	
08:09	3	the ultimate...		ja		175	2 4 (snarefills)	Vierviertel	
08:29	einwurf					175	akzente	Vierviertel	
08:33	4	justice is lost...	ref 3			178	. 3 4 2 4 fills	Vierviertel	
08:47	5	seeking no truth				179	. 3 4 tomfills	Vierviertel	
08:54	1		melodie			174	. 6 6 8	1 Vierviertel Zweiviertel 2 Vierviertel	
09:08	5	seeking no truth				179	1 fill 1 fill	Vierviertel	
09:14	7		outro			176	2 4	1 Vierviertel Zweiviertel	
09:44									

„Eye Of The Beholder“

EYE OF THE BEHOLDER

...And Justice For All, Track #3

Zeit	Riff	Text	Formteil	Db.Bd.	Cym. Cho.	bpm	Snare	Taktart	Modi
00:00	proto 1		intro			120		Vierviertel	
00:29	1					120	3	Vierviertel	
00:45	proto 2					122	2 4	Vierviertel	
00:53	2					122	2 4	Vierviertel	
01:11	1	do you see wha	vers 1			123	2 4	Vierviertel	
01:27	proto 1					123	2 4	Vierviertel	
01:31	1	do you feel wha	vers 2	ja		124	2 4	Vierviertel	
01:47	3					117	2 4	Vierviertel	
01:51	3	doesn't matter	brigde 1			117	2 4	Vierviertel	
01:59	übergang 1					acc.	2 4	Vierviertel	
02:08	4	independance	ref 1	ja		123	2 4	Vierviertel	
02:27	2					123	2 4	Vierviertel	
02:38	1	do you fear	vers 3			123	2 4	Vierviertel	
02:53	proto 1					123	2 4	Vierviertel	
02:57	1	do you need	vers 4	ja		123	2 4	Vierviertel	
03:12	3					117	2 4	Vierviertel	
03:17	3	doesn't matter	bridge 2			117	2 4	Vierviertel	
03:25	übergang 1					acc.	2 4	Vierviertel	
03:31	4	independance	ref 2	ja		123	2 4	Vierviertel	
03:51	2					123	2 4	Vierviertel	
04:01	5		mittelteil			122	2 4	Vierviertel	
04:16	5' (transp)					123	2 4	Vierviertel	
04:25	5		melodie			123	2 4	Vierviertel	
04:33	5' (transp)					123	2 4	Vierviertel	
04:41	5					122	2 4	Vierviertel	
04:49	übergang 2			ja		122	1 2 3 4	Vierviertel	
04:57	4'		solo 1			123	2 4	Vierviertel	
05:13	1	do you know	vers 5	ja		123	2 4	Vierviertel	
06:28	3	doesn't matter	bridge 3			117	2 4	Vierviertel	
05:40	übergang 1					acc.	2 4	Vierviertel	
05:46	4	independance	ref 3	ja		123	2 4	Vierviertel	
06:05	3'					117	2 4	Vierviertel	
06:14	3''	doesn't matter	bridge 4			117	2 4	Vierviertel	
06:25									

„One“

ONE										..And Justice For All, Track #4
Zeit	Riff	Text	Formteil	Db. Bd.	Cym. Cho.	bpm	Snare	Taktart	Modi	
00:00										
00:18	arp 1					99		Vierviertel	h aeolisch	
00:36	arp 1		solo/melodie			99		Vierviertel		
00:54	arp 1					101		Vierviertel		
01:13	arp 2					101	3	Dreiviertel	h aeolisch	
01:29	arp 3		melodie			101	3	Dreiviertel	d dorisch	
01:43	arp 2	I can't rememb	vers 1			101	3	Dreiviertel		
02:11	riff 1	hold my breath	bridge 1			103	2 4	Vierviertel Zweiviertel	d ionisch / g lydisch	
02:18	arp 3		melodie			101	3	Dreiviertel		
02:32	arp 2	back in the wor	vers 2			101	3	Dreiviertel		
02:59	riff 1	hold my breath	bridge 2			103	2 4	Vierviertel Zweiviertel		
03:07	arp 3					102	3	Dreiviertel		
03:13	arp 3		solo 1			102	3	Dreiviertel		
03:35	riff 1		bridge 3			105	2 4	Vierviertel Zweiviertel		
03:49	übergang 1					105	2 4	Vierviertel Zweiviertel		
03:52	riff 2		melodie			109	2 4 6	Vierviertel Zweiviertel	g ionisch?	
04:18	übergang 2			ja		109	2 4 6	Vierviertel Zweiviertel		
04:31	chord			ja		111	2 4	Vierviertel Zweiviertel		
04:35	riff 3			ja		111	2 4	Vierviertel	e phrygisch	
04:53	riff 3	darkness impris	vox	ja		111	2 4	Vierviertel		
05:02	riff 3		melodie	ja		111	2 4	Vierviertel		
05:10	riff 3	landmine has	vox	ja		111	2 4	Vierviertel		
05:19	riff 3					111	1+2+3+4+	Vierviertel		
05:27	zwischen					111	unisono mit gits			
05:32	riff 3					111	1+2+3+4+	Vierviertel		
05:40	zwischen					111	1+2+3+4+	Vierviertel		
05:45	riff 3		solo 2			111	1+2+3+4+	Vierviertel		
05:55	riff 3'					111	1+2+3+4+	Vierviertel		
06:12	riff 4					112	1+2+3+4+	Vierviertel		
06:24	riff 3					113	1+2+3+4+	Vierviertel		
06:32	zwischen					113	unisono mit gits			
06:34	riff 3''		melodie			112	1+2+3+4+	Vierviertel		
06:54	riff 3					112	1+2+3+4+	Vierviertel		
07:02	riff 3'''					112	1+2+3+4+	Vierviertel		
07:24										

„The Shortest Straw”

THE SHORTEST STRAW

...And Justice For All, Track #5

Zeit	Riff	Text	Formteil	Db. Bd.	Cym. Cho.	bpm	Snare	Taktart	Modi
00:00	chordstops		intro						
00:14	1				ja	139	1 2 3 4	Vierviertel	e lokrisch
00:29	1					139	2 4	Vierviertel	
00:46	2					146	1+2+3+4+	Vierviertel	e lokrisch
01:06	3	suspicion is...	vers 1			147	1+2+3+4+	Vierviertel	e phryg. + chrom. Durchgänge
01:19	3' (transp)	the public eye's	.	ja		147	1+2+3+4+	Vierviertel	fis phryg. + chrom. Durchgänge
01:32	2					147	1+2+3+4+	Vierviertel	
01:40	4					139	1 2 3 4	Vierviertel	e phrygisch
01:47	1	shortest straw	ref 1		ja	138	1 2 3 4	Vierviertel	
02:02	1	pulled for you				139	2 4	Vierviertel	
02:16	2'			ja		146	1+2+3+4+	Vierviertel	
02:29	3	the accusations	vers 2			147	1+2+3+4+	Vierviertel	
02:43	3' (transp)	a mass hysteria	.	ja		147	1+2+3+4+	Vierviertel	
02:55	2					147	1+2+3+4+	Vierviertel	
03:04	4					139	1 2 3 4	Vierviertel	
03:11	1	shortest straw	ref 2		ja	138	1 2 3 4	Vierviertel	
03:25	1	pulled for you				138	2 4	Vierviertel	
03:40	2					147	1+2+3+4+	Vierviertel	
03:48	5		melodie	ja		148	1+2+3+4+	Vierviertel	e f fis g
04:01	3		solo 1			147	1+2+3+4+	Vierviertel	
04:14	6		.	ja		147	1+2+3+4+	Vierviertel	e f
04:27	7		.	ja		147	1+2+3+4+	Vierviertel	f fis g gis
04:41	1	pulled for you	ref 3		ja	139	1 2 3 4	Vierviertel	
04:56	1		solo 2			139	2 4	Vierviertel	
05:12	3	behind you han	vers 3			147	1+2+3+4+	Vierviertel	
05:25	3' (transp)	you're reaching	.	ja		147	1+2+3+4+	Vierviertel	
05:38	2			ja		147	1+2+3+4+	Vierviertel	
05:46	4					139	1 2 3 4	Vierviertel	
05:53	1	shortest straw	ref 4		ja	139	1 2 3 4	Vierviertel	
06:08	1					139	2 4	Vierviertel	
06:11	3		outro			147	1+2+3+4+	Vierviertel	
06:16	5			ja	ja	147	1+2+3+4+	Vierviertel	
06:28	3'			ja		147	1+2+3+4+	Vierviertel	
06:35									

„Harvester Of Sorrow“

HARVESTER OF SORROW

...And Justice For All, Track #6

Zeit	Riff	Text	Formteil	Db. Bd.	Cym. Cho.	bpm	Snare	Taktart	Modi
00:00			intro			94		Vierviertel	
00:04	arp 1					94		Vierviertel	
00:14	arp 1/chord					94		Vierviertel	
00:25	riff 1					93		Vierviertel	e phrygisch
00:45	riff 2					93		Vierviertel	e phryg. + durchg. b5 2 ...chrom.
01:00	chord		melodie			93		Vierviertel	
01:16	riff 3					93	2 4	Vierviertel	e f fis b chrom. + b5
01:34	riff 3	my life suffocat	vers 1			93	2 4	Vierviertel	
01:55	riff 1					93	fill	Vierviertel	
02:00	riff 3'	anger misery...				93	2 4	Vierviertel	
02:06	riff 1					93	2 4	Vierviertel	
02:11	riff 2	harvester of so	ref 1			93	2 4	Vierviertel	
02:26	rif 1					93	fill	Vierviertel	
02:31	riff 3					93	2 4	Vierviertel	
02:42	riff 3	pure black...	vers 2			93	2 4	Vierviertel	
03:02	riff 1					93	fill	Vierviertel	
03:07	riff 3'	anger misery...				93	2 4	Vierviertel	
03:12	riff 1					93	fill	Vierviertel	
03:17	riff 2	harvester of so	ref 2			93	2 4	Vierviertel	
03:33	riff 1					93	fills	Vierviertel	
03:43	riff 4		solo 1			93	2 4	Vierviertel	e chrom.
03:59	chord		melodie			93		Vierviertel	
04:07	3 schnipsel					93	2 4	Vierviertel	
04:09	riff 5					93	2 4	Vierviertel	e lokrisch
04:19	riff 6					93	2 4	Vierviertel	e lokrisch
04:35	riff 1					93	fill	Vierviertel	
04:40	einwurf					93	akzente	Vierviertel	
04:44	riff 3	all have said...	vers 3			93	2 4	Vierviertel	
04:54	riff1					93	fill	Vierviertel	
04:59	riff 2	harvester of so	ref 3			93	2 4	Vierviertel	
05:14	riff 2'/arp 1	harvester of sorrow	row			-93	2 4	Vierviertel	
05:42									

„The Frayed Ends Of Sanity”

THE FRAYED ENDS OF SANITY

...And Justice For All, Track #7

Zeit	Riff	Text	Formteil	Db. Bd.	Cym. Cho.	bpm	Snare	Taktart	Modi
00:00	chords		intro			116	akzente	Vierviertel	
00:09	introriff					116	akzente	Vierviertel	
00:32	1					190		Vierviertel	
00:43	1					190	3	Vierviertel	
01:01	2	never hunger...	vers 1			190	2 4	Vierviertel	
01:06	1					190	3	Vierviertel	
01:11	2	struggle within				190	2 4	Vierviertel	
01:16	1					190	3	Vierviertel	
01:19	3	twisting under	bridge 1	ja		190	2 4	Vierviertel	
01:21	1					190	3	Vierviertel	
01:24	3	falling deep...		ja		190	2 4	Vierviertel	
01:26	1					190	3	Vierviertel	
01:31	4					190	2 4	Vierviertel	
01:42	5	old habits...	ref 1			190	2 4	Vierviertel	
02:01	1					190	3	Vierviertel	
02:11	2	birth of terror...	vers 2			190	2 4	Vierviertel	
02:16	1					190	3	Vierviertel	
02:21	2	never warnings				190	2 4	Vierviertel	
02:26	1					190	3	Vierviertel	
02:28	3	loss of interest	bridge 2	ja		190	2 4	Vierviertel	
02:31	1					190	3	Vierviertel	
02:34	3	waves of fear...		ja		190	2 4	Vierviertel	
02:36	1					190	3	Vierviertel	
02:41	4					190	2 4	Vierviertel	
02:52	5	old habits...	ref 2			190	2 4	Vierviertel	
03:11	1					189	3	Vierviertel	
03:21	6		mittelteil			186	2 4	Vierviertel	
03:32	6' (transp)					186	2 4	Vierviertel	
03:36	6					186	2 4	Vierviertel	
03:43	6					186	2 4	Vierviertel	
03:48	6' (transp)					186	2 4	Vierviertel	
03:52	6"					186	2 4	Vierviertel	
04:05	7					182	2 4	Vierviertel	
04:26	8		solo 1			183	2 4	Vierviertel	
05:08	9					183	2 4	Vierviertel	
05:19	6'		melodie			183	2 4	Vierviertel	
05:26	9'					183	2 4	Vierviertel	
05:38	6"		melodie			183	2 4	Vierviertel	
05:51	1					192	3	Vierviertel	
06:02	2	into ruin...	vers 3			190	2 4	Vierviertel	
06:07	1					190	3	Vierviertel	
06:12	2	hell is set free...				190	2 4	Vierviertel	
06:17	1					190	3	Vierviertel	
06:19	3	height, hell...	bridge 3	ja		189	2 4	Vierviertel	
06:22	1					189	3	Vierviertel	
06:25	3	life, death...		ja		189	2 4	Vierviertel	
06:27	1					189	3	Vierviertel	
06:32	4					190	2 4	Vierviertel	
06:43	5	old habits...	ref 3			190	2 4	Vierviertel	
06:59	5'	frayed ends...	ref 4			190	2 4	Vierviertel	
07:05	1'					190	2 4	Vierviertel	
07:25	9"					183	2 4	Vierviertel	
07:40									

„To Live Is To Die“

TO LIVE IS TO DIE

...And Justice For All, Track #8

Zeit	Riff	Text	Formteil	Db. Bd.	Cym. Cho.	bpm	Snare	Taktart	Modi
00:00	chords 1		intro			~108	3	Vierviertel	
00:56	übergang		übergang 1					Vierviertel	
01:08	1		teil 1			101	3	Vierviertel	
01:36	2			ja		102	2 4	Vierviertel	
01:45	1					102	3	Vierviertel	
02:04	2			ja		102	2 4	Vierviertel	
02:14	1		melodie 1			102	3	Vierviertel	
02:33	3					104	2 4	Vierviertel	
02:47	1		melodie 2			101	3	Vierviertel	
03:06	2			ja		102	2 4	Vierviertel	
03:15	1		solo 1			~102	3	Vierviertel	
03:53	2					102	2 4	Vierviertel	
04:02	1		melodie 2			101	3	Vierviertel	
04:21	übergang		übergang 2						
04:31	4		melodie 3			104	3	Dreiviertel	
04:58	4'					104		Dreiviertel	
05:11	4'					104		Dreiviertel	
05:26	4'					104	3	Dreiviertel	
05:53	4'		solo 2			105	3	Dreiviertel	
06:21	4''		melodie 3			107	3	Dreiviertel	
06:48	5		übergang 3			~113	2 4	Vierv. über Dreiv.	
06:56	5'			ja		rit.	2 4		
07:12	übergang		melodie						
07:33	1	when a man lie	coda			101	3	Vierviertel	
07:52	1		melodie 1			105	2 4	Vierviertel	
08:10	3					105	2 4	Vierviertel	
08:24	1'		melodie 2			106	2 4	Vierviertel	
08:39	1					106	2 4	Vierviertel	
08:56	chordstops		übergang 1'		ja	106		Vierviertel	
09:09	übergang		crossfade					Vierviertel	
09:18	chords 1		outro			108		Vierviertel	
09:48									

„Dyers Eve“

DYERS EVE

...And Justice For All, Track #9

Zeit	Riff	Text	Formteil	Db. Bd.	Cym. Cho.	bpm	Snare	Taktart	Modi
00:00	stopriff		intro		ja	199	akzente	Vierviertel Dreiviertel	e phrygisch
00:29	chord								e phrygisch
00:36	1				ja	194	1+2+3+4+	Vierviertel	e aeolisch
01:13	2	dear mother de	vers 1	ja		194	1+2+3+4+	Vierviertel	e aeolisch
01:27	1					194	1+2+3+4+	Vierviertel	
01:31	2	dear mother de	vers 2	ja		193	1+2+3+4+	Vierviertel	
01:47	1				ja	195	1+2+3+4+	Vierviertel	
01:56	3	innocence torn	bridge 1			184	2 4	Vierviertel	e aeolisch
02:07	1					191	1+2+3+4+	Vierviertel	
02:18	2	dear mother de	vers 3	ja		194	1+2+3+4+	Vierviertel	
02:33	1					194	1+2+3+4+	Vierviertel	
02:36	2	dear mother de	vers 4	ja		193	1+2+3+4+	Vierviertel	
02:53	1				ja	195	1+2+3+4+	Vierviertel	
03:03	3	innocence torn	bridge 2			182	2 4	Vierviertel	
03:13	1					193	1+2+3+4+	Vierviertel	
03:24	stopriff					196	akzente	Vierviertel Dreiviertel	
03:37	4		solo 1			194	1+2+3+4+	Vierviertel	
03:47	4' (transp)					193	1+2+3+4+	Vierviertel	
03:58	2'			ja		193	1+2+3+4+	Vierviertel	
04:09	1'			ja		194	1+2+3+4+	Vierviertel	
04:14	2'			ja		194	1+2+3+4+	Vierviertel	
04:20	übergang 1					194	akzente	Vierviertel	
04:24	5		mitteilteil			183	2 4	Vierviertel	e phrygisch
04:34	5	I'm in hell witho	extra			183	2 4	Vierviertel	
04:44	übergang 2			ja	ja	~183	akzente	Vierviertel	
04:51	2	dear mother de	vers 5	ja		193	1+2+3+4+	Vierviertel	
05:06	übergang 3					acc.		Vierviertel	
05:09	stopriff				ja	196	akzente	Vierviertel Dreiviertel	
05:12									

4.4 Besprechung der einzelnen Parameter

4.4.1 Gesang

Gesang ist bei *Metallica* praktisch gleichbedeutend mit dem Gesang James Hetfields. Mehrstimmigkeit gibt es keine, lediglich einzelne Wörter werden manchmal gedoppelt²⁶⁴ um ihnen mehr Nachdruck zu verleihen, was live dann vom Bassisten gesungen (geschrien) wird. Rhythmisch orientiert sich der Gesang stark an der Rhythmusgitarre, was auch nahe liegend ist, da beides in Personalunion von James Hetfield übernommen wird. Melodisch bewegen sich die Melodien in mittlerer bis hoher männlicher Stimmlage, mit relativ überschaubarem Ambitus.

Die Klangfarbe der Stimme ändert sich im Lauf der Jahre, gerade beim Debutalbum *Kill 'Em All* wirkt die Stimme noch sehr gekreischt und jugendlich, während sie Mitte der 1990er Jahre bereits deutlich gereift wirkt, und eher etwas Heulendes (Heulen hier im Sinne von Heulen wie ein Wolf, nicht Heulen wie Weinen) hat. Hetfield singt sehr laut, so dass seine Stimme oft auch rau und kratzig erscheint. Dies in Kombination mit seiner Körperhaltung beim Singen auf der Bühne²⁶⁵, und der kraftvollen Intensität, mit der er seine Phrasen ins Mikrofon „schleudert“ - während seine Hände seine Gitarre (in oft frenetischem Tempo) bearbeiten – bewirkt, dass sein Gesang stellenweise etwas geradezu Bellendes bekommt. Dies geht konform mit der Beobachtung, der Gesang im „Thrash Metal“ sei generell aggressiv.

Hetfields Art zu Singen hat aggressive Züge, jedoch ist mehr dahinter. Je nach Song, und Songtext (!) paart sich diese Aggressivität mit anderen Emotionen. Diese Nuancen sind zwar etwas subtil, aber dennoch deutlich hörbar. Die Palette reicht dabei von Aufgeregtheit, über Verachtung, spöttische Ironie bis hin zu resignierendem Fatalismus. Klar, Hetfield ist kein „Crooner“, der einem etwas über die ewige Liebe ins Ohr säuselt, aber er ist auch kein „Wachhund“ der außer Bellen nichts von sich gibt. Zudem gibt es bei *Metallica* einige Stücke mit balladeskem Charakter, in denen teilweise überhaupt keine Aggression spürbar ist, sondern eher Resignation (wie z.B. in den Strophen von „Fade To Black“) oder einfach eine unerträglich triste Situation beschrieben bzw. stimmlich ausgedrückt wird (Strophen bei „One“).

²⁶⁴ z.B. „Creeping Death“, Strophen.

²⁶⁵ Breitbeiniger Stand mit leicht nach vorne gebeugtem Oberkörper. Das linke Bein ist etwas weiter vorne und der Kopf ist eher abwärts geneigt, wodurch die Augen nach oben schielen, wenn Hetfield singt und gleichzeitig ins Publikum blickt, was insgesamt einen bedrohlich-aggressiven Eindruck erzeugt. (Noch etwas weiterführender analysiert bei Pillsbury, *Damage Incorporated*, Seite 14-17.)

4.4.2 Texte

Was die Songtexte betrifft, geht es in dieser Arbeit weniger um eine detaillierte Analyse, als vielmehr um eine Interpretation der thematischen Inhalte. In der Literatur über „Thrash Metal“ wird beschrieben, dass sich die Songtexte mit Themen wie Krieg, Umweltzerstörung, Entfremdung, Isolation, Ungerechtigkeit, Korruption, Verfall der Gesellschaft, und Ähnlichem beschäftigen - also quasi schwierigen Themen, die wenig Anlass für Freude oder Optimismus bieten. Beim Interpretieren der Songtexte von *Metallica* bin ich deshalb so vorgegangen, dass ich die Inhalte der einzelnen Songtexte stichwortartig zusammengefasst habe, um einen Überblick über die behandelten Themen zu gewinnen. Dabei zeigte sich, dass die in der Literatur beschriebenen Themenschwerpunkte im Großen und Ganzen zutreffen. Eine Ausnahme bildet dabei das erste Album, *Kill 'Em All*, auf dem sich lediglich ein Song findet, der eine Art Beschreibung von Kriegsschrecken bietet („No Remorse“). In dem Text dieses Songs ist die Rede von „Krieg ohne Ende, die Kriegsmaschinerie wird mit Blut gefüttert, es gibt keine Reue, die Kugeln fliegen, Menschen sterben, die Leichen stapeln sich, von Wahnsinn umgeben bricht die Hölle los usw.“. Die restlichen Songs des Albums befassen sich entweder mit phantastisch, apokalyptischen Themen („The Four Horsemen“, „Jump In The Fire“, „Phantom Lord“), sind selbstreflektiv auf den „Heavy Metal“ bezogen („Hit The Lights“, „Whiplash“, „Metal Militia“) oder beschreiben aus der Ich- bzw. Wir-Perspektive den bevorzugten Lebensstil („Motorbreath“) oder etwa eine spezielle, von Aggression und Macht geprägte Szenerie („Seek And Destroy“). All dies geschieht deskriptiv und wird im Text selbst kaum bewertet, eine Bewertung der beschriebenen Momente geschieht über die Musik, hier insbesondere über den emotionalen Ausdruck in der Stimme, die verwendeten Modi, Rhythmik und Tempo, sowie dem Sound. Zieht man all dies in Betracht, so bleibt beim ersten Album ein wilder und ungestümer Eindruck. Stimme und Texte wirken in erster Linie aufgeregt und energetisch, und entsprechen noch nicht der dem „Thrash Metal“ als typisch attestierten Qualität.

Beim zweiten Album *Ride The Lightning*, sieht die Sache bereits deutlich anders aus. Der erste Song („Fight Fire With Fire“) beschäftigt sich mit den Schrecken eines nuklearen Holocausts. Der zweite Song („Ride The Lightning“) thematisiert die Todesstrafe, im dritten Song („For Whom The Bell Tolls“) geht es um Krieg, im Vierten („Fade To Black“) um Selbstmord, im Fünften („Trapped Under Ice“) um

Isolation und im Sechsten („Escape“) um gesellschaftliche Zwänge. Der siebte Song („Creeping Death“) sticht etwas heraus, er beschreibt die Geschehnisse um den in der Bibel berichteten Auszug des israelischen Volkes aus Ägypten, und zwar aus der Sicht der zehn Plagen. Der achte Song („The Call Of Ktulu“) ist instrumental, es sei aber darauf hingewiesen, dass der Titel auf den „Cthulhu“-Mythos von H.P.Lovecraft verweist, womit hier wieder ein phantastischer Rahmen gegeben ist. Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass beim zweiten Album sechs von acht Songs in ihren Texten den „Thrash Metal“-Kriterien inhaltlich entsprechen, lediglich die letzten Beiden setzen sich mit biblischen und phantastischen Inhalten auseinander.

Ein ähnliches Bild zeigt sich beim dritten Album, *Master Of Puppets*. Hier gibt es wieder einen Song über Krieg („Disposable Heroes“), Einen über die zerstörerische Wirkung von Drogen („Master Of Puppets“) und zwei Weitere behandeln Gefühle von Isolation, Unterdrückung oder kontrolliert werden, („Welcome Home (Sanitarium)“, „Damage Inc.“). In Song Nummer Sechs („Leper Messiah“) geht es um (falsche?) Religion – eine eindeutiger Interpretation bzw. eine besser zusammenfassende Beschreibung fällt mir bei diesem Song schwer. Im Zuge meiner Recherche im Internet konnte ich allerdings feststellen, dass Einige in diesem Song eine Kritik an (in den USA weit verbreiteten) „Fernsehpredigern“ sehen. Abgesehen davon gibt es auch auf diesem Album wieder einen Instrumental-Track, dessen Titel („Orion“) eher in Richtung Mythologie, Weltraum, Science Fiction (?) weist. Auch beim dritten Album, entsprechen also sechs von acht Songs textlich den Merkmalen des „Thrash Metal“.

Das vierte Album beginnt mit einem Song („Blackened“), der ein apokalyptisches Ende der Erde (womöglich durch Krieg oder eine Umweltkatastrophe?) skizziert. Auf diesen folgt der Titelsong des Albums („...And Justice For All“) der sich mit Ungerechtigkeit und Korruption in der Justiz befasst. Im dritten und im neunten Song („Eye Of The Beholder“, „Dyers Eve“) geht es um Kontrolle, Einschränkungen, Machtlosigkeit, und die daraus resultierenden negativen Gefühle, wobei Ersterer sich eher gegen die Gesellschaft und Letzterer eher gegen die eigene Kindheit und die Eltern, also die Erziehung richtet. Ebenfalls um die Jugend in Verbindung mit negativen Gefühlen geht es in Song Nummer Sechs („Harvester Of Sorrow“). Einen Schritt weiter geht der siebte Song („The Frayed Ends Of Sanity“). Er beschreibt, wie man sich durch diese negative Gefühlswelt bereits an den Rand des Wahnsinns gedrängt fühlt. Etwas diffus gestaltet sich die Interpretation von Song Nummer Fünf („The Shortest Straw“), in diesem scheint es um das Dasein als Sündenbock zu gehen. Beschrieben wird dies aus der

Du-Perspektive („The Shortest Straw has been pulled for you“). Weiters gibt es auch auf diesem Album wieder einen Song der sich mit Krieg, spezieller mit der Gefühlswelt eines Landminenopfers befasst. Der achte Song ist wieder instrumental, bis auf eine Art Kurzgedicht, das im hinteren Drittel des Songs gesprochen wird, in dem es darum geht, dass eine Welt in der das Leben zur Lüge wird unerträglich ist. Das vierte Album entspricht textlich somit vollständig den „Thrash Metal“-Merkmale, wobei hier interessanterweise eine Verlagerung der Aufmerksamkeit auf die Gefühlsebene stattfindet. Zwar werden auch bei den ersten drei Alben Gefühle beschrieben bzw. thematisiert, aber erst beim vierten Album scheinen diese in den Fokus des Interesses verlagert.

Nachdem ich mir also einen Überblick über die behandelten Themen verschaffen konnte, habe ich noch versucht, zusammenfassend einige Kategorien aufzustellen, die Themen benennen, die in den Songtexten dieser ersten vier Alben besonders häufig auftauchen. Die insgesamt 34 Songs habe ich dann diesen Kategorien entsprechend zugeordnet, wobei sich auch Überschneidungen ergaben, weil teilweise mehrere Kategorien auf denselben Song zutreffen:

„Krieg“ (8 Songs), „Umweltzerstörung“ (2 Songs), „kontrolliert werden/unter Zwang stehen“ (16 Songs), „Kontrollverlust/Chaos“ (5 Songs), „Wahnsinn“ (8 Songs), „kein Entrinnen“ (7 Songs), „das Individuum im Kampf mit der Gesellschaft“ (4 Songs), „Isolation“ (7 Songs), „mystisch/phantastisch/biblisch“ (6 Songs), „Jugend/Kindheit“ (2 Songs), „Schrecken beschreibend“ (19 Songs), „Tod/Sterben“ (23 Songs), „über ‚Heavy Metal‘“ (3 Songs) und „Zeitdruck, die Zeit ist abgelaufen, Zeit zu..., das Ende naht“ (11 Songs).

Absolute Spitzenreiter sind also die Themenkomplexe „Tod/Sterben“ (23 von 34 Songs), „irgendwelche Schrecken beschreibend“ (19/34) und „Kontrolle, Autorität, kontrolliert werden, unter Zwang stehen“ (16/34). Themen wie „Krieg“, „Wahnsinn“, „kein Entrinnen, kein Ausweg“, „Isolation“ und „Zeit, Zeitdruck, usw.“ halten sich in ihrem Erscheinen die Waage, und werden jeweils von 7, bzw. 8 Songs thematisiert, während Themen wie „Umweltzerstörung“ und „Jugend/Kindheit“ mit nur je zwei von 34 Songs unter „ferner liefen“ rangieren. Damit entsprechen die Songtexte der ersten vier Alben von *Metallica* inhaltlich den „Thrash Metal“-Merkmale, wobei „Umweltzerstörung“ überraschend selten und der „Tod“ im Allgemeinen überraschend häufig angesprochen werden. Bezüglich einer Bewertung der behandelten Themen durch die Texte sieht es so aus, dass in unserer Gesellschaft generell negativ besetzte

Dinge wie der Tod oder die Hölle z.B. als ultimatives Schreckmoment benützt werden. Die Haltung gegenüber Krieg, der Justiz, der Zerstörung der Umwelt entspricht der eines durchschnittlichen, im Westen lebenden Menschen, wobei hier weder eindeutig von Arbeitermentalität noch von Bildungsbürgertum die Rede sein kann. Vielmehr hat es den Anschein, dass viele Texte aus einer jugendlichen Perspektive geschrieben sind, da Autorität und Kontrolle als auf einen einwirkende negative Kräfte gesehen werden, was mehr einer jugendlich Haltung entspricht, als der eines (älteren) Erwachsenen, der sich gesellschaftlich eher in der Position der Machtausübung befindet, sei es z.B. als Eltern, oder als Vorgesetzter usw. Für eine „working class“-Perspektive spricht der Skeptizismus gegenüber einer Justiz, die als „käuflich“ empfunden wird, sowie die Tatsache, dass die meisten Arbeiter sich nicht in Führungspositionen befinden und somit Kontrolle und Autoritäten (bis hin zu als Kanonenfutter in den Krieg geschickt werden) häufiger ausgesetzt sind, als Menschen aus gehobenen Schichten. Für eine bürgerliche Perspektive spricht die wiederholte Bezugnahme auf Biblisches und das Phantastische, da vor allem das Kleinbürgertum in westlichen Ländern meist stark christlich geprägt ist und ein gewisser Eskapismus (seit der Romantik) ebenfalls bevorzugt im Bürgertum eine Rolle spielt. Insgesamt jedoch entziehen sich die Songtexte einer eindeutigen Zuordnung zur Perspektive einer bestimmten Bevölkerungsgruppe, auch eine klare politische Positionierung a lá „links“, „rechts“, „reaktionär“ usw. lässt sich nicht festmachen. In dieser Hinsicht entsprechen die Songtexte der ersten vier Alben von *Metallica* ebenfalls den „Thrash Metal“-Merkmale, die die Songtexte im „Thrash Metal“ allgemein als wenig, bis gar nicht politisch (im Gegensatz z.B. zum „Punk“) beschreiben.

4.4.3 E-Gitarren

Metallica ist eine Band mit zwei Gitarristen. Es werden auch bei Konzerten immer zwei Gitarren eingesetzt, im Studio mittels entsprechender Techniken auch mehr, dies allerdings eher zur Klangintensivierung. Die grundsätzliche Aufteilung auf zwei Funktionen wird beibehalten: Rhythmus-Gitarre und Lead-Gitarre.

James Hetfield, Mitbegründer, Sänger und mit Lars Ulrich gemeinsam prägender Songwriter bzw. Komponist bzw. Riff-Erfinder der Gruppe, übernimmt dabei primär die Funktion des Rhythmus-Gitarristen.

Die Musik von *Metallica*, insbesondere die der ersten vier Alben, basiert auf Gitarrenriffs. Pro Song kommen zwischen drei (z.B. „Metal Militia“) und neun (z.B. „Blackened“, „Master Of Puppets“, „The Frayed Ends Of Sanity“) verschiedene Riffs zum Einsatz. Diese Riffs bestehen grundsätzlich aus Einzelnoten und „Powerchords“.

Gelegentlich kommt es auch vor, dass die Rhythmusgitarre in langsamem Tempo, mit un- oder nur leicht verzerrtem Sound Akkordzerlegungen spielt. Die Songs bei denen dies der Fall ist (z.B. „Fade To Black“, „Welcome Home (Sanitarium)“, „One“), haben balladesken Charakter, bzw. werden auch manchmal als Balladen, oder „Heavy Metal“-Balladen bezeichnet.

Die zweite Gitarre (gespielt von Kirk Hammett) übernimmt prinzipiell die Lead-Funktion, was bedeutet, dass von ihr die Soli bestritten werden (jeder Song von *Metallica* auf den ersten vier Alben hat mindestens ein Gitarrensolo). Es ist aber auch oft so, dass sie unisono mit der Rhythmusgitarre die Riffs mitspielt, also Rhythmusfunktion übernimmt, wenn gerade kein Solo stattfindet, zum Beispiel während der Strophen oder der Refrains.

Abgesehen von Riffs, Akkordzerlegungen und Soli gibt es aber auch Melodie-Teile, in denen die Leadgitarre über den (Rhythmusgitarren-)Riffs sich wiederholende prägnante Melodiephrasen spielt. Es kommt aber auch vor, dass Rhythmusgitarre und Leadgitarre gemeinsam, unisono oder zweistimmig solche Melodie-Teile übernehmen.²⁶⁶

Was den Sound der Rhythmusgitarre angeht, so lässt sich dieser als satt und schwer beschreiben. Nicht zu vergessen die (bisweilen sehr starke) Verzerrung, die häufige Verwendung der leeren tiefen E-Saite und die generell tiefe, bis tiefstmögliche Lage am Griffbrett in der die Riffs gespielt werden.²⁶⁷

Auch der in der Literatur beschriebene²⁶⁸ perkussive Klangeindruck durch Verzerrung, Absenken der Mitten, Betonung der Bässe und der Höhen, bestätigt sich beim genauen Anhören der Musik.

Wenn man sich in dieser Hinsicht mit den ersten vier Alben von *Metallica* beschäftigt, stellt man allerdings auch fest, dass es klangliche Unterschiede zwischen ihnen gibt.

²⁶⁶ Ein Beispiel hierfür wäre der Song „For Whom The Bell Tolls“, nach dem ersten Refrain (2:56) erfolgt eine Art kurzer Zwischenteil bevor es in die zweite Strophe weitergeht; in diesem Zwischenteil spielen Rhythmusgitarre und Leadgitarre gemeinsam eine sich viermal (mit leichten Variationen) wiederholende Melodie. (Live spielen beide die gleiche Melodie, ohne Rhythmusgitarre darunter, in der Studioversion spielt eine Rhythmusgitarre zusätzlich mit.) Ein anderes Beispiel wäre die zweite Hälfte des Intros von „...And Justice For All“ (1:41).

²⁶⁷ Siehe z.B. „Seek And Destroy“, „Ride The Lightning“, „Creeping Death“, „Master Of Puppets“, „Blackened“, „The Shortest Straw“ etc.

²⁶⁸ vgl. Walser, *Running With The Devil*, Seite 41-44.

Besonders das erste und das vierte Album wirken im direkten Vergleich mit dem zweiten und dem dritten Album etwas dünner, kreischender oder höhenlastiger. Den wildesten Eindruck hinterlässt das erste Album: es „kratscht“ ein bisschen (wirkt sehr aggressiv, hat aber etwas weniger Druck als die späteren Alben), das zweite Album erscheint da bereits ausgewogener (mehr Schwere, ein räumlich tieferer und vollerer Eindruck), und beim dritten Album herrscht ein gutes Gleichgewicht aus Schwere, Aggressivität und Druck, es wirkt aber auch deutlich dunkler (weniger Höhen bei den Gitarren?). Das vierte Album schließlich wirkt klar und druckvoll, im Vergleich zum Vorgänger aber wieder deutlich heller. Vorwürfe, dass auf diesem Album beim Mixing die Bässe oder der Druck verloren gingen, bestätigen sich was die Gitarre betrifft nicht, ganz im Gegenteil.

Zur Leadgitarre ist zu sagen, dass die oben erwähnten Melodie-Teile meist in mittlerer Lage am Griffbrett liegen, während die tatsächlichen Soli eher in den hohen bis höchsten Lagen zu finden sind, aber auch gerne das gesamte Griffbrett ausnützen. So gesehen entsteht bei den Gitarren (was die gespielten Lagen betrifft) ein System aus drei Ebenen:

Zu unterst die Riff/Rhythmusfunktion als Basis der Musik – ein „Dahin-Preschen“ und „Dreschen“: kräftig, intensiv, repetitiv, voller Wut und Aggression, präzise kontrolliert, in dichter Einheit mit dem E-Bass und mitgetragen oder verstärkt, umrahmt und akzentuiert vom Schlagzeug.

In mittlerer Lage, die emotionale Palette erweiternd, liegen die Melodieteile – meist eher getragen im Ausdruck, eher repetitiv aber mit mehr Variation als bei den Riffs der Rhythmebene. Sie intensivieren an gewissen Stellen gezielt den Eindruck der Dramaturgie des Songaufbaus, oder fügen dem Gehalt eines Songs weitere Facetten hinzu.

In hoher Lage liegen die Soli – in ihren Flügen manchmal in den höchsten Sphären verweilend, sich zuweilen aber auch über die ganze Weite des Griffbretts ausdehnend, fast immer schnell und feurig, virtuos im Anblick und zu spielen, greifen sie aber auch gerne auf bewährte Muster (z.B.typische Arpeggien) zurück, ohne aber so repetitiv angelegt zu sein wie die Rhythmusgitarren. In diesem Sinn stellen sie einen Ausdruck von Freiheit dar, wenn sie sich aus dem engen Korsett der Rhythmusgruppe erheben und zu ihren Flügen ansetzen, in welches sie aber immer - manchmal sehr rasch, spätestens aber in letzter Konsequenz vor den Schlussakkorden - wieder zurückkehren.

Auch mit diesem Thema hat sich Robert Walser beschäftigt und sehr Erhellendes aufgezeigt - für diese Arbeit möchte ich mich aber damit begnügen zu bemerken, dass ich die Attribute, die in der Literatur über die Soli im „Thrash Metal“ als charakteristisch beschrieben werden, durch meine Beschäftigung mit der Musik der ersten vier Alben von *Metallica* als bestätigt betrachten kann.

4.4.4 E- Bass

Bei *Metallica* erfüllt der E-Bass primär die Rolle, das Klangbild unten herum abzurunden und diesem dementsprechend Wärme und mehr Druck hinzuzufügen. Abgesehen davon gibt es aber auch Stellen, bei denen der Bassist aus dem begleitenden Ensemble-Spiel heraustritt, und solistische Funktionen übernimmt.

Allerdings halten sich diese Momente äußerst in Grenzen - die auffälligsten Stellen wären hier das Intro von „For Whom The Bell Tolls“, bei dem der Bass (mit Verzerrung und WahWah-Pedal klanglich angereichert) die Lead-Funktion übernimmt, oder der ruhige Mittelteil von „Orion“, in welchem der Bass allein beginnt, eine Akkordfolge vorzustellen, und diese tänzerisch im Sechsstücktakt ausschmückt.²⁶⁹

Abgesehen davon gibt es noch die balladesken Stücke, bei denen, wie in Kapitel 4.4.3 erwähnt, von der Rhythmusgitarre keine Riffs, sondern Akkordzerlegungen gespielt werden. Hier hält sich der Bass harmonisch und modal an die Gitarre und rhythmisch ans Schlagzeug. Es werden also die jeweiligen Akkordgrundtöne auf die „1“ des Takts angeschlagen, der nächste Akkord wird mit Zwischenschritten oder (sehr) kurzen Melodiefills vorbereitet.

Zum Sound sei bemerkt, dass hohe Lautstärke und ein bassreicher und druckvoller Klang angestrebt wird. Die ersten drei Alben gleichen sich recht stark, was den Bass-Sound betrifft. Auf ihnen ist noch Cliff Burton zu hören, der mit den Fingern spielte und einen sehr kräftigen Anschlag hatte. Somit ergab sich ein kraftvoller Klang, der oft auch ohne Effektgerät nahe am Ver- oder zumindest Anzerren war.

Auf dem vierten Album ist bereits Jason Newsted als neuer Mann am Bass zu hören. Dieser pflegte jedoch mit Plektrum zu spielen, wodurch sich ein etwas metallischer, perkussiver, härterer und gitarrenähnlicherer Klang ergab. Das oben beschriebene Klangideal dürfte grundsätzlich gleich geblieben sein, jedoch wurde der E-Bass beim

²⁶⁹ Eine Ausnahme stellt das Instrumentalstück „Anaesthesia (Pulling Teeth)“ vom ersten Album dar, das ein Bass-Solostück ist (ebenfalls mit Verzerrung und WahWah). In der Mitte steigt das Schlagzeug ein, und der Bass beginnt gitarrenähnlich zu solieren.

vierten Album geschickt in das untere Ende der Gitarren hinein gemischt und ist dadurch natürlich als Einzelinstrument schlechter heraushörbar. Dies aber wiederum bewirkt, dass Rhythmusgitarren und E-Bass eine wesentlich bessere Einheit bilden als auf den ersten drei Alben, was vermutlich auch so intendiert war, schließlich waren Profis am Werk und genug Zeit und Geld vorhanden. Außerdem spielten vielleicht auch gewisse klangliche Trends in der Populärmusik Ende der 1980er Jahre hier mit eine Rolle.

4.4.5 Schlagzeug

Das Schlagzeug nimmt bei *Metallica* eine überdurchschnittlich wichtige Rolle ein. Nicht nur, dass die Bandgründung von Schlagzeuger Lars Ulrich initiiert bzw. forciert wurde, sondern auch, dass praktisch alle Songs von Ulrich und Hetfield (Rhythmusgitarre, Gesang) gemeinsam geschrieben wurden, weist auf die außergewöhnliche Bedeutung des Schlagzeugs für die Musik der Band hin. Ein weiterer Punkt ist, dass Kontrolle und Freiheit sowie Kraft und Energie wichtige Topoi in den Songtexten der Band aber auch in der musikalischen Ästhetik und der Ideologie des „Heavy Metal“ insgesamt darstellen, wie Walser sehr treffend ausgeführt hat.²⁷⁰

Das Schlagzeug als „Timekeeper“, als den Rhythmus prägendes und den Groove (und damit insgesamt das Feeling) mitbestimmendes Instrument, dessen Klangerzeugung durch Schlagen und Stampfen, mit dem ganzen Körper, ausgelöst wird, ist also ideal, um mit musikalischen Mitteln Kraft, Kontrolle, Intensität und Präzision zu vermitteln.

Dementsprechend wird ein recht großes Schlagzeug-Set mit einer Vielzahl an verschiedenen Becken und Trommeln unterschiedlicher Klangfarben und Tonhöhen verwendet, um so die Ausdrucksmöglichkeiten reich zu halten.

Was die Beats betrifft, so greift das Schlagzeug bei *Metallica* grundsätzlich auf den für die „Rock“-Musik typischen „Backbeat“ zurück. Bei diesem wird (im vorherrschenden Viervierteltakt) auf den zweiten und den vierten Puls des Takts die Snare geschlagen. Die Bassdrum wird grundsätzlich auf die „1“ und die „3“ im Takt getreten, wobei sowohl Snare als auch Bassdrum gerne synkopierte Akzente setzen (Bassdrum häufiger). Für Fills, also spezielle Einwüfe am Ende von (fast immer geradzahligen) Taktfolgen oder an Übergängen, werden sowohl Bassdrum und Snare als auch die Toms gerne verwendet. Die Beats werden vervollständigt durch sich wiederholende Muster

²⁷⁰ Walser, *Running With The Devil*, Seite 49f.

auf Ridebecken oder Hi-hat. Beide werden zusammen mit den Crashbecken aber auch benutzt um durch das Schlagen wichtiger Akzente (wie z.B. die „1“ eines Takts) einen gewissen Rahmen zu setzen.

Wenngleich die Snare also meist auf die „2“ und die „4“ geschlagen wird, so kommt es auch häufig vor, dass Sie nur auf der „3“ erklingt (also halbmal so oft wie beim normalen Backbeat), wodurch sich das Gefühl einer Tempoverlangsamung oder -halbierung einstellt, was gerne als „halftime“ oder „halftime-feel“ bezeichnet wird. Wird die Snare hingegen auf die „Unds“ zwischen den Pulsen (also z.B. auf die „1+“, „2+“, „3+“, „4+“) geschlagen (also doppelt so oft wie beim normalen Backbeat), so stellt sich ein Gefühl der Temposteigerung oder -verdopplung ein, was dann wiederum gerne als „doubletime“ oder „doubletime-feel“ bezeichnet wird.

Dieses Stilmittel, das also bei gleich bleibendem Puls (von mir in bpm angegeben) zu einer wahrgenommenen Tempohalbierung oder -verdopplung führt, bzw. also Energie deduziert oder induziert, und somit ein entspannteres, oder gehetzteres Gefühl erzeugt, findet sich recht häufig bei *Metallica*, wobei (wie im Kapitel 4.4.8 Tempi näher beschrieben) damit auch oft tatsächliche Tempowechsel (also Steigerung oder Reduktion der bpm) einhergehen.

Ein weiteres bei *Metallica* häufig anzutreffendes Stilmittel ist das der Double-Bassdrum. Dies meint ein durchgehendes Anschlagen der Bassdrum in Achtelnoten- oder Sechzehntelnoten-Ketten, und wird von den von mir eingesehenen Quellen als gängiges Merkmal des Schlagzeugs im „Thrash Metal“ angesehen. Es sei an dieser Stelle aber darauf hingewiesen, dass sich dieses Double-Bassdrum-Spiel auf dem ersten Album *Kill 'Em All* kaum findet, und erst später häufiger wird. Insbesondere beim vierten Album *...And Justice For All* wird dieses Stilmittel bei fast jedem Song verwendet. In Punkto Double-Bassdrum erfüllen also (ähnlich wie bei den Songtexten) insbesondere die Alben Zwei bis Vier die angeführten Merkmale des „Thrash Metal“, weniger aber das Debutalbum *Kill 'Em All*.

Als drittes wichtiges Stilmittel werden im Kriterienkatalog die „Cymbal Chokes“ genannt. Hierbei handelt es sich um das unmittelbare Abstoppen gerade angeschlagener Becken, wodurch deren Ausschwingvorgänge quasi „erstickt“ werden. Besonders wenn gleichzeitig damit die Bassdrum getreten wird, wird ein deutlicher und kräftiger musikalischer Akzent evoziert, der entsprechend den angeblichen Merkmalen des „Thrash Metal“ hauptsächlich bei Übergängen und Breaks anzutreffen ist - eine

Beobachtung, die ich nach Analyse der Musik der ersten vier Alben von *Metallica* so bestätigen kann.

4.4.6 Songform

Wie in Kapitel 4.4.3 Gitarren bereits umrissen, stellen Gitarrenriffs die Grundlage für die Musik von *Metallica*, insbesondere für die Songs der ersten vier Alben dar.

Abgesehen von Gitarrenriffs gibt es in einzelnen Songs auch Abschnitte die arpeggiert begleitet werden. Dies betrifft die Songs mit balladeskem Charakter – welcher sich zum großen Teil aus eben jener anderen Form des Rhythmusgitarrenspiels ergibt.

Generell lassen sich die Songs der ersten vier Alben was den Songaufbau betrifft in drei Kategorien einteilen: 1. „Intro – A – A – B(Mittelteil) – A – Outro“²⁷¹, 2. eine „sich entwickelnde Form“ und 3. „Sonstige“.

Auf diese drei Kategorien möchte ich nun im Detail eingehen.

Erstere ist die Häufigste, anzutreffen bei 20 von 34 Songs (=59%). Diese verfügt über ein Intro, das 30 Sekunden bis 2 Minuten lang sein und bereits mehrere verschiedene Riffs und/oder arpeggierte Teile enthalten kann. Dieses Intro leitet in eine Abfolge von Strophe und Refrain (= „A“) über, die wiederholt wird, bevor es in einen Mittelteil geht, was meist mit einem deutlichen Tempowechsel kombiniert wird. Dieses „A“ kann abgesehen von Strophe und Refrain, auch eine Bridge, ein kurzes Solo oder kurze Einschübe von Riffs (ohne Gesang) enthalten. Charakteristisch ist, dass so eine Abfolge (egal welcher Gestalt) in dieser Songform-Kategorie einmal wiederholt wird, bevor es in einen andersartigen Mittelteil geht und diese Abfolge nach dem Mittelteil in gleicher oder leicht variiertes (oft etwas gestraffter) Form ein drittes Mal kommt. Abgeschlossen wird der Song mit einem Outro, das entweder neues (Riff-)Material bringt²⁷², oder auf Material aus dem Mittelteil zurückgreift, oder Material aus dem Intro oder einem „A“-Teil verwendet.

Man sieht also, dass die Grundstruktur der Songform in dieser Kategorie im Groben recht übersichtlich ist, bei näherer Betrachtung aber über eine detaillierte Binnengliederung verfügt. Es kann vorkommen, dass dabei insgesamt bis zu neun

²⁷¹ Ich verwende Großbuchstaben um größere Formteile zu benennen und Kleinbuchstaben für die Binnengliederung dieser größeren Formteile.

²⁷² Besonders häufig beim zweiten Album.

verschiedene Riffs (mit Variationen) verwendet werden²⁷³, mehrere Soli stattfinden²⁷⁴, und das bei einer Songdauer von bis zu knapp 10 Minuten²⁷⁵.

Die zweite Kategorie der „sich entwickelnden“ Songs ist in der Anzahl mit fünf Stück recht überschaubar. Es handelt sich dabei um die drei Songs mit balladeskem Charakter und die zwei Instrumentalstücke.

Die drei „Balladen“²⁷⁶ beginnen mit einem längeren Intro (arpeggierende Rhythmusgitarre), auf das eine „a – b – a – b“-Binnenform folgt. Im Fall von „Welcome Home (Sanitarium)“ besteht diese aus Solo (über Arp.1) – Strophe (gesungen, über Arp.1) – Refrain (gesungen, über Riff 1). Bei „Fade To Black“ und „One“ ist „a“ eine gesungene Strophe und „b“ ist instrumental. „Fade To Black“ hat hier ein starkes Riff mit Refraincharakter, während sich die Sache bei „One“ etwas komplexer gestaltet. Hier gibt es zunächst einmal vor jedem „a“ einen kurzen Melodie-Part. Beide Teile (Strophen und Melodie-Parts) verwenden unterschiedliche von der Rhythmusgitarre arpeggiert gespielte Akkordfolgen als Grundlage. Auf die Strophe folgt ein kurzer „Bridge“-artiger Teil (über Riff 1). Diese „Melodie-Strophe-Bridge“-Folge wird einmal wiederholt, darauf folgt ein Solo (über dieselbe Begleitung der zuvor gespielten Melodie-Parts), danach kommt Bridge 3, im Prinzip wieder aus Riff 1 bestehend.

Was diese drei Songs dann wieder gemeinsam haben, ist die Gestaltung der zweiten Songhälfte.

Diese verwendet jeweils neues Material und verlässt den arpeggierenden Begleitstil, um wieder mit verzerrten „Powerchords“ zu arbeiten. Zudem gibt es neue gesungene Abschnitte, die sich nicht eindeutig als Formteil benennen lassen, da sie keine Mittelteile oder Bridges im engeren Sinne bilden. Zudem ist in allen drei Fällen damit eine Temposteigerung verbunden - bei „Fade To Black“ um insgesamt 30bpm, bei „Welcome Home (Sanitarium)“ um 15bpm, und bei „One“ um 10bpm. Eine weitere Besonderheit sind die Anzahl der Soli bzw. der Melodie-Teile (Lead-Gitarren). Bei „Fade to Black“ mit zwei Soli noch im durchschnittlichen Rahmen, findet sich bei „Welcome Home (Sanitarium)“ die Ausnahmerecheinung von ganzen vier Soli in einem Song, bei „One“ gibt es wieder „nur“ zwei Soli aber ganze sechs Melodie-Teile.

Die beiden Instrumentalstücke „The Call Of Ktulu“ und „Orion“ unterscheiden sich etwas im Aufbau.

²⁷³ z.B. „Master Of Puppets“, „Blackened“, „The Frayed Ends Of Sanity“.

²⁷⁴ z.B. „Trapped Under Ice“.

²⁷⁵ z.B. „...And Justice For All“ - 9:46, „The Frayed Ends of Sanity“ - 7:42, „The Four Horsemen“ - 7:13.

²⁷⁶ „Fade To Black“, „Welcome Home (Sanitarium)“, „One“.

„The Call Of Ktulu“ lässt sich in ein eineinhalbminütiges Intro, einen Hauptteil (mit Solo) und einen zweiminütigen Schlussteil gliedern. Im Intro gibt es drei arpeggierte Teile in der Abfolge „abcbcc“. Im Hauptteil werden wieder „Powerchords“ gespielt, es gibt vier Riffs die alternierend in der Abfolge „ab ab ab ab ccc ab ab ab ccc“ kommen. Es folgt ein kurzer ritardierender Einschub, auf den noch einmal kurz ab folgt, dann geht es bereits in den letzten Teil, der aus mächtig hingeworfenen Akkorden besteht, über die sich ein letztes Mal die Leadgitarre mit einer sich wiederholenden Melodiephrase legt. Der Stück neigt sich daraufhin mit einer Reprise des allerersten (arpeggierten) Teils dem Ende hin, es gibt noch einen Trommelwirbel, dann schließt der Song (und damit das Album) mit den Schlussakkorden.

„Orion“ besteht im Großen und Ganzen ebenfalls aus drei Abschnitten. Der erste fließt nach einem „Fade In“ in flotterem Midtempo dahin, auf 1:42 kurz unterbrochen durch ein etwas aufgeregtes Riff 2, danach aber auf 2:42 wieder in den stabilen Fluss von Riff 1 zurückkehrend. Aus diesem wächst ein Solo heraus, während dem die Begleitung (auf 3:28) sich ändert. Mit kräftigen Akkorden wird dann der Mittelteil vorbereitet. Dieser beginnt (3:59) allein mit dem Bass (und einigen leisen Gitarrensounds im Hintergrund), der im Sechachteltakt eine im Stück neue Akkordfolge perpetuiert. Die Leadgitarren lassen mit ihren Melodien nicht lange auf sich warten, und so plätschert dieser Mittelteil vergnügt vor sich hin und erfährt ab 6:17 eine Steigerung, als ein weiteres Solo beginnt, unter dem die Rhythmusgitarre dazu übergeht mit „Powerchords“ zu begleiten. Danach wird wieder mit kräftigen Akkorden auf den nächsten Teil übergeleitet, der wieder schneller und härter ist, und über den das dritte Solo des Stücks gespielt wird. Nach diesem wird das diesem Teil zugrunde liegende Riff 2 (aus dem ersten Teil des Songs bekannt - 1:42) in leicht veränderter Form mehrmals wiederholt. Der Song endet hier mit einem „Fade Out“.

Es wird also deutlich, dass die fünf von mir dieser Kategorie zugeordneten Songs große Unterschiede aufweisen, jedoch gemeinsam haben, dass sie sich nicht einer „Intro – A – A – B (Mittelteil) – A – Outro“-Form bedienen, sondern sich eher von einem Ausgangspunkt in eine Richtung entwickeln. Die drei balladesken Songs beginnen ruhig, werden härter und enden in einem dramaturgischen Höhepunkt. „The Call Of Ktulu“ wird immer intensiver um am Schluss noch einmal kurz an den Anfang zurückzukehren, „Orion“ plätschert dahin, mit einem ruhigen, sich dann aber steigernden Teil im Sechachteltakt in der Mitte.

Die dritte von mir aufgestellte Kategorie lässt sich lediglich als „Sonstige“ bezeichnen. In ihr finden sich neun Songs, die im Aufbau denen aus Kategorie 1 ähnlich sind, aber doch grobe Unterschiede aufweisen. Etwa „Hit The Lights“ mit dem groben Aufbau Intro – A – A – A – B, und insgesamt drei Soli, zwischen den A-Teilen und über den B-Teil. Oder „Whiplash“ mit Intro – A – A – A – B – A – Outro. Sehr eigen z.B. auch „For Whom The Bell Tolls“: langes Intro – A – B – A – Outro. Erwähnenswert sind auch „To Live Is To Die“ und „Dyers Eve“, die ebenfalls gewisse Eigenheiten im Aufbau aufweisen.

Was den Songaufbau bei den ersten vier Alben von *Metallica* betrifft, zeigt sich also eine gewisse Komplexität. Diese kontrastiert aber mit dem repetitiven Charakter der einzelnen Teile (z.B. acht mal Riff „xy“). Zudem lässt sich ein gewisser Grundtypus (Kategorie 1) ausmachen, dem sich ca. die Hälfte der Songs zuordnen lässt. Dieser weist eine einfache Grundform (Intro – A – A – B (Mittelteil) – A – Outro) auf, wobei dessen einzelne Formteile eine Binnengliederung²⁷⁷ aufweisen, welche die Songs dann wieder komplexer erscheinen lässt.

4.4.7 Taktarten

Vorherrschend sind bei *Metallica*, so wie bei fast allen „Rock“-Bands, gerade Taktarten, insbesondere der Vierviertel-Takt²⁷⁸. Jedoch finden sich bei einem Teil der Songs (sechs von 34) der ersten vier Alben ein Wechsel zwischen „Vierer“- und „Dreier“-Takten, wobei sich dieses Stilmittel beim vierten Album (bei drei Songs) leicht häuft und bei den ersten drei Alben bei jeweils einem Song vorkommt. Bei „Hit The Lights“ vom Debutalbum findet sich ein Wechsel von Vierviertel- und Siebenachtel-Takt, bei „For Whom The Bell Tolls“ vom zweiten Album wird am Schluss zwischen Vierviertel- und Sechsviertel-Takt alterniert. Auf dem dritten Album findet sich bei „Master Of Puppets“ in den Strophen ein Wechsel zwischen Vierviertel-

²⁷⁷ Bsp.: „...And Justice For All“: A = abbcd; „Master Of Puppets“: A = aaa'bc; „Creeping Death“: A = abc; „Seek And Destroy“: A = abcd; usw.

²⁷⁸ Bei fast allen von mir untersuchten Songs von *Metallica* liegt es nahe den Grundpuls eines Songteils als Viertelnoten zu interpretieren. Dies ergibt sich aus Dominanz der Riffs im musikalischen Text. Die Gitarrenriffs werden pro Songteil mehrmals wiederholt. Aus der Anzahl der Grundpulse vom Anfang bis zum Ende eines Riffs, ergibt sich bei dieser Musik praktisch immer ein Viervierteltakt (So könnten sich auch Achtvierteltakte ergeben, was mir aber nicht sinnvoll erscheint. Ich würde hier eher davon sprechen, dass sich ein Riff auch über zwei oder seltener vier Viervierteltakte erstrecken kann.) Eine Interpretation als „Alla Breve“ mag stellenweise auch sinnvoll sein, wurde von mir aber so nicht vorgenommen, da es mir nicht um eine genau Differenzierung ging, sondern lediglich darum, fest zu stellen, ob ungerade Takte und Taktwechsel verwendet werden, da Beides dem „Thrash Metal“ als gängiges Stilmittel zugeschrieben wird.

und Dreiviertel-Takt und im Refrain ein Wechsel von Sechsviertel- und Vierviertel-Takt. Beim vierten Album finden sich bei den Songs „Blackened“, „...And Justice For All“ und „Dyers Eve“ Wechsel zwischen Vierviertel- und Dreiviertel-Takt (bzw. Sechsviertel-Takt). Zwei Songs auf dem dritten Album („Welcome Home (Sanitarium)“ und „Disposable Heroes“) haben Teile, die zwischen Vierviertel- und Zweiviertel-Takt alternieren (also evtl. auch als Sechsviertel-Takt interpretiert werden könnten), beim Instrumentalstück des dritten Albums („Orion“) wird im Mittelteil ein Sechsstel-Takt verwendet, und bei zwei Songs vom vierten Album („One“ und „To Live Is To Die“) gibt es Teile, die auf längerer Strecke im Dreiviertel-Takt laufen.

Ungerade Takte, bzw. Wechsel zwischen geraden und ungeraden Takten sind bei den Songs der ersten vier Alben von *Metallica* also durchaus anzutreffen, jedoch eher beim dritten und vierten Album, beim Ersten und Zweiten praktisch wenig bis gar nicht. Somit entsprechen die Alben Drei und Vier was die Variation der Taktarten betrifft in etwa den Merkmalen des „Thrash Metal“, bei den ersten beiden Alben ist dies jedoch nicht wirklich der Fall.

4.4.8 Tempi

Die schnellen Tempi werden meist als Erstes angeführt, wenn von „Thrash Metal“ die Rede ist. Wie schnell sind die Tempi nun bei den Songs der ersten vier Alben von *Metallica*? Ich habe darauf verzichtet das Internet diesbezüglich nach irgendwelchen Quellen zu durchforsten, deren Angaben ohnehin erst wieder überprüft hätten werden müssen. Stattdessen habe ich mir die mühevollen aber auch sehr erkenntnisreiche Aufgabe gemacht, mich mit einem Metronom hinzusetzen, und die Tempi selbst herauszufinden. Meine Vorgehensweise hat dabei auf der Prämisse beruht, dass es prinzipiell so etwas wie einen gleich bleibenden Puls von gleich langen Notenwerten, meist Viertelnoten, manchmal Achteln oder Halbe, gibt, der auch bei der Musik von *Metallica* vorhanden bzw. grundlegend ist.

Wenn man nun versucht, das Tempo dieses Grundpulses (in bpm) zu eruieren, steht man rasch vor dem Problem der Ambivalenz desselben - etwa kann ein Tempo von 100 bpm auch als 50 oder 200 bpm gesehen werden. Im Fall der von mir untersuchten Songs von *Metallica* wählte ich praktisch immer eine mittlere Variante²⁷⁹, und zwar aus

²⁷⁹ Es ergaben sich bei den insgesamt 34 Songs Tempi von 85bpm („The Four Horsemen“ auf 2:38) bis 209bpm („No Remorse“ auf 2:23). Bei zwei Songs zählte ich stellenweise sogar 214bpm („Master Of Puppets“ auf 7:35) und 218bpm („Welcome Home (Sanitarium)“ auf 3:41), wobei diese

drei Gründen, von denen einer gegen die langsamere Variante und einer gegen die schnellere Variante spricht: Eine Vielzahl der von mir festgestellten Tempi war ungerade, z.B. 109 bpm, 117 bpm, 187 bpm usw. Somit wäre es unmöglich eine korrekte Tempoangabe in halber Größe anzugeben, bzw. müsste ich ständig mit Kommazahlen arbeiten, was sowohl unüblich als auch unübersichtlich ist, und außerdem die Darstellung feiner Temposchwankungen bzw. Steigerungen oder Minderungen des Tempos innerhalb eines Songs verschleiern würde. Gegen eine Interpretation der Tempi in doppelter Geschwindigkeit wiederum spricht, dass die von mir festgestellten Tempi im Bereich 200 bis >400 bpm liegen würden, was ebenfalls unüblich ist. (Pulsschläge auf Tempi über 200 bpm hören sich kaum nach Pulsschlägen an, man beachte hier die Analogie zum menschlichen Herzschlag, der auch nur bis ca. 220 bpm möglich ist; und auch mein Metronom geht dementsprechend bis maximal 250 bpm.). Der dritte Grund schließlich war das Gefühl, das sich ergibt, wenn man versucht mit zu wippen, mit dem Fuß dazu zu klopfen oder mit dem Kopf im Takt zu wippen – alles Mittel körperlichen Ausdrucks, die sowohl von den Fans als auch von den Musikern beim Hören, bzw. Spielen der Musik praktiziert werden.

Unmittelbar zu Beginn der Analyse der Tempi musste ich dann eine in diesem Ausmaß unerwartete Entdeckung machen:

Ich war ursprünglich davon ausgegangen, dass die meisten Songs ein Grundtempo haben, das immer wieder in einzelnen Songteilen durch Double-Time oder Half-Time (siehe Kapitel 4.4.5 Schlagzeug) variiert wird.

De facto musste ich allerdings feststellen, dass abgesehen von drei Ausnahmen²⁸⁰ alle Songs Temposchwankungen aufweisen, die eine Schwankungsbreite zwischen 4bpm („Trapped Under Ice“) und 50bpm („No Remorse“) oder mehr haben können.

Somit lässt sich für über 90% der Songs der ersten vier Alben von *Metallica* kein eindeutiges Songtempo, sondern lediglich ein oder mehrere Tempobereich(e) definieren. Innerhalb eines solchen Tempobereichs liegen die Schwankungen ca. zwischen 2 und 10 bpm, zueinander können sich diese Tempobereiche um bis zu 50bpm unterscheiden. Was die Sache zusätzlich verkompliziert ist (wie in Kapitel 4.4.5 Schlagzeug beschrieben) der Wechsel zwischen Half-Time- und Double-Time-Mustern am Schlagzeug.

beiden konkreten Stellen Streitpunkte sein dürften, da man Diese schlüssigerweise auch als 107bpm und 109bpm betrachten könnte.

²⁸⁰ „For Whom The Bell Tolls“ (118bpm), „The Thing That Should Not Be“ (112bpm) und „Harvester Of Sorrow“ (93bpm) halten ihre Tempi konstant über den gesamten Song.

Nehmen wir den Song „Creeping Death“ als Beispiel, um dieses Problem zu verdeutlichen: Dieser Song hat allgemein ein schnelles Tempo, von Intro bis Solo (nach dem zweiten Refrain) schwankt dieses zwischen 201 und 205 bpm (Snare immer auf die „2“ und die „4“ im Takt geschlagen). Im Mittelteil (ab 3:39) fällt dieses Tempo plötzlich auf 190bpm ab, wobei diese auch als 95bpm gesehen werden könnten. Nimmt man diesen Part als Tempo 190 bpm, so wird die Snare immer auf die „3“ des Takts geschlagen, nähme man 95 als Tempo, würde die Snare immer auf der „2“ und der „4“ des Takts erklingen. Somit wirkt dieser Mittelteil als Half-Time und zwar egal ob man die bpm als 190 (also Nahe am schnellen Grundtempo des Songs) oder als 95 (also mehr als eine Halbierung des Grundtempos) sieht. Bei ersterer Interpretation erklärt sich das Half-Time-Feel durch die Halbierung der Snare Frequenz von zwei mal pro Takt („2“ und „4“) auf ein mal pro Takt („3“), bei Letzterer durch die Halbierung der bpm bei gleich bleibendem („2“ und „4“) Muster der Snaredrum.

Sei es wie's sei, als Ergebnis bleibt eine quasi Halbierung des Tempos, die als Half-Time bezeichnet wird. Bemerkenswert ist hier vielmehr, dass das Tempo nicht genau auf die Hälfte sondern sogar auf weniger als die Hälfte fällt, was diesem Songteil (in Kombination mit dem Wechsel auf ein durch die Toms dominiertes Schlagzeugmuster) eine zusätzliche Schwere verleiht.

Ein anderes Beispiel, bei dem es ebenfalls einen Mittelteil in langsamerem Tempo gibt, ist der Song „Blackened“.

Hier bewegt sich der Song vom ersten Riff bis zum zweiten Refrain in einer Schwankungsbreite von 182 bis 196bpm. Die Snare wird dabei immer wenn Riff 1²⁸¹ erklingt auf die „1+“, „2+“, „3+“, „4+“ des Takts geschlagen (also im so genannten „Offbeat“, d.h. synkopisch zwischen die vier Hauptschläge), wenn Riff 2 (Strophe) und Riff 3 (Refrain) laufen, wird die Snare auf die „2“ und die „4“ geschlagen (also normaler „Backbeat“). Als Tempi sind bei Riff 1 192 bpm bis 196 bpm festzustellen, bei Riff 2 189 bpm und bei Riff 3 182 bpm. Zusammengefasst also Double-Time-Snare UND schnellstes Tempo, immer wenn das Intro/Haupt/Zwischenriff (Riff 1) erklingt, normale „Backbeat“-Snare bei Strophe und Refrain in Verbindung mit leichter Temporeduktion.

Die Temporeduktion gekoppelt an eine Halbierung der Snare-Schläge (vier Mal auf zwei Mal pro Takt) ergibt hier innerhalb des ersten Drittels von „Blackened“ also ein ähnliches Mittel, das mehr Gewicht erzeugt, als bei „Creeping Death“ (Wechsel in den

²⁸¹ Das von mir als Riff 1 identifizierte Riff könnte man entsprechend der Verwendung im Song durchaus auch als „Introriff“, „Hauptriff“, oder „Zwischenriff“ bezeichnen.

Mittelteil). Allerdings gibt es auch bei „Blackened“ einen Wechsel in den Mittelteil (ab 2:38 nach dem zweiten Refrain). Auch dieser ist wie bei „Creeping Death“ langsamer als der Rest des Songs, der Unterschied liegt jedoch darin, dass im Mittelteil von „Blackened“ der normale Backbeat (Snare auf „2“ und „4“) beibehalten wird, während sich das Tempo schlagartig auf ca. 129 bpm ändert. Im Mittelteil von „Blackened“ entsteht also kein Half-Time-Feel sondern was passiert, ist einfach der Wechsel auf einen etwas langsameren Mittelteil.²⁸²

Es gibt bei den Songs der ersten vier Alben von *Metallica* aber nicht nur Mittelteile die langsamer werden, sondern auch Mittelteile, die schneller werden, wie z.B. im Fall von „Seek And Destroy“.

Bei „Seek And Destroy“ wird auch den ganzen Song über am Schlagzeug ein „Backbeat“ gespielt (Ausnahme: das Outro ab 5:50). Intro, Strophen, Bridges und Refrains schwanken zwischen 139 und 146 bpm. Im Mittelteil bleibt der Backbeat aber das Tempo beschleunigt auf 199-205bpm. Es entsteht hier durch die Temposteigerung ein Gefühl, das nah am Double-Time-Feel liegt, aber dieses nicht ganz erreicht, da das Snare-Muster („2“ und „4“) gleich bleibt und de facto „nur“ eine Steigerung des Tempos um ca. 50% stattfindet. Es wäre möglich noch weitere Beispiele anzuführen, aber ich möchte mich (nicht zuletzt um den Lesefluss zu erhalten) darauf beschränken, einige zusammenfassende Bemerkungen zum Thema „Tempoänderungen bei Mittelteilen“ zu machen, bevor ich noch auf ein paar andere interessante Beobachtungen eingehen werde.

Generell sei angemerkt, dass bei einem Großteil der insgesamt 34 Songs Mittelteile vorhanden sind.²⁸³

Diese sind auch praktisch immer mit einem Tempowechsel verbunden, in Einzelfällen sogar mit einem Wechsel der Taktart (z.B. „Orion“). Meistens verlangsamt sich das Tempo in den Mittelteilen, wodurch diese entweder besonders schwer wirken (z.B. „Creeping Death“, „Blackened“) oder aber einen Ruhepol darstellen (z.B. „Master Of Puppets“), oder sogar Beides (z.B. „...And Justice For All“, ab 6:23, Tempoverlangsamung plus Wechsel auf Dreivierteltakt, damit (Snare auf die „3“) sogar „Quasi-Halbierung“ des Snare-Musters). In manchen Fällen kann es aber auch sein,

²⁸² Ähnliches findet sich z.B. auch bei „The Four Horsemen“, wo bei gleich bleibendem Backbeat zuerst von über 200bpm auf ca. 170bpm, und noch einmal auf ca. 90bpm abgebremst wird. Wie bei „Blackened“ alternieren aber auch hier (die im Backbeat gehaltenen) Strophen und Refrains mit einem öfter wiederkehrenden Introriff (Riff 1), das aber nicht wie bei „Blackened“ ein Double-Time-Snare-Muster verwendet, sondern - andersherum – auf ein Half-Time-Snare-Muster zurückgreift.

²⁸³ siehe Kapitel 4.4.6 Songform.

dass ein Mittelteil schneller ist als der Rest des Songs (z.B. „Seek And Destroy“, „Leper Messiah“). Andere Songs wiederum folgen überhaupt einem Aufbau bei dem weniger von Mittelteil als vielmehr von einer sich linear entwickelnden Form gesprochen werden kann (z.B. die Halbballaden „Fade To Black“, „Welcome Home (Sanitarium)“, „One“²⁸⁴, oder die Instrumentalstücke „The Call of Ktulu“ und „To Live Is To Die“), doch dazu mehr im Kapitel 4.3.6 Songform.

Eine weitere interessante Beobachtung, die sich ergab, war, dass mit dem Einsetzen des Schlagzeugs (bzw. der gesamten Band)²⁸⁵, manchmal leichte Tempoänderungen verbunden sein können. Bemerkbar ist dies etwa bei „Seek And Destroy“ (auf 0:42 verringert sich das Tempo mit dem Einsetzen der Band von 142 auf 140bpm), bei „Fade To Black“ (auf 1:12 mit Einsetzen des Schlagzeugs von 112 auf 113bpm, bis zum Ende der ersten Strophe auf 2:03 noch weiter bis 116bpm), bei „Blackened“ (bei 0:56 mit dem Einsetzen der ganzen Band von 196 auf 195bpm und zu Beginn des Mittelteils bei 2:52 wieder mit dem Einsetzen der Band von 128 auf 129bpm) oder bei „One“ (0:54, Einsetzen des Schlagzeugs, von 99 auf 101bpm).

Weiters fiel bei der Analyse der Tempi auf, dass es leichte Steigerungen oder Verlangsamungen im Verlauf von Strophe und Refrain 1 bis 3 geben kann, diese liegen im Bereich 1 bis 4 bpm.

Bei „Seek and Destroy“ und „Trapped Under Ice“ sind Strophe 3 und Refrain 3 schneller als 1 und 2, bei „Motorbreath“ und „Phantom Lord“ sind Strophe 3 und Refrain 3 langsamer als 1 und 2. Bei „Battery“ sind Strophe 1 und Refrain 1 schneller als 2 und 3. „Fight Fire With Fire“ wiederum wird von Strophe 1 und Refrain 1 bis Strophe 3 und Refrain 3 immer langsamer, bei „Master Of Puppets“ werden Strophe 2 und Refrain 2 langsamer, Strophe 3 und Refrain 3 dafür schneller als Strophe 1 und Refrain 1; bei „Ride The Lightning“ sind Strophe 2 und Refrain 2 langsamer als Strophe 1 und Refrain 1 und Refrain 3.

²⁸⁴ Bemerkenswerter Weise liegen diese drei „Halbballaden“ jeweils auf dem vierten Platz innerhalb der Alben Zwei, Drei und Vier.

²⁸⁵ Wie in Kapitel 4.4.6 Songform auch näher ausgeführt, beginnen die „eigentlichen“ Songs (manchmal nach einem speziellen Intro) mit einem Riff – von mir in der Analyse dann meist als Riff 1 bezeichnet – gespielt von der Rhythmusgitarre, zu dem nach zwei bis vier Wiederholungen das Schlagzeug bzw. der Rest der Band einsteigen. Für die darauf folgenden Strophen wird dann gerne auf ein zweites, anderes Riff gewechselt.

4.4.9 Rhythmik

In wenigen Sätzen einen Themenkomplex wie Rhythmik bei *Metallica* zu beschreiben, ist ein schwieriges Unterfangen. Die Literatur über „Thrash Metal“ hat zum Thema Rhythmus nicht viel zu sagen, es werden eher vage Andeutungen bzw. ein paar Schlagworte geliefert²⁸⁶, selten wird genauer auf einzelne (Song-)Beispiele eingegangen.²⁸⁷ Es ist ja auch schwierig und vielleicht nicht besonders ertragreich, zig verschiedene Songs einer Band in einen Topf zu werfen um dann allgemeine, möglichst auf alle Songs zutreffende Bemerkungen zu machen. Nichtsdestotrotz gibt es ein paar Dinge, die es sich lohnt anzumerken.

Zum Einen habe ich bereits beschrieben, dass das Gitarrenriff quasi Keimzelle der Musik von *Metallica* ist. Diese Riffs (von Gitarren und Bass meist unisono gespielt) ziehen sich über ein, zwei oder vier Takte, werden geradzahlig (meist vier Mal oder eine durch vier teilbare Anzahl) wiederholt, eine gewisse Anzahl solcher nacheinander gespielter Wiederholungen bildet ein Modul, ein Song setzt sich aus drei bis zehn solcher Module zusammen, die durch ihre Anordnung die Songform bilden.²⁸⁸

Ein typisches Riff auf den ersten vier Alben von *Metallica* besteht aus zwei bis sechs verschiedenen Tönen.²⁸⁹ Den Grundton bildet meist das tiefe „E“ auf der Gitarre (leere tiefe E-Saite), rhythmische Basis ist eine Kette von Achtel- und/oder Sechzehntelnoten (seltener auch Viertel-, Halb- oder Ganznoten), die meist recht streng wirken²⁹⁰, aber manchmal auch durch Pausen²⁹¹ oder durch punktierte Noten²⁹² unterbrochen bzw. aufgelockert werden. Auch Triolen kommen immer wieder gerne zum Einsatz – diese entweder als Grundlage statt gerader Achteln oder am Schluss eines Riffs, wo sie mit den zuvor gespielten Achteln oder Sechzehnteln kontrastieren.

Das Schlagzeug bildet eine Art Rahmen und Fundament. Hi-Hat oder Ride Becken spielen prinzipiell durchgehende Vierteln, Achteln oder Sechzehntel, wobei es akzentuierte und nicht akzentuierte Anschläge gibt. Das sich daraus ergebende Muster an betonten und unbetonten Schlägen kann sich an der Rhythmik des Riffs orientieren

²⁸⁶ Es ist immer wieder die Rede von „komplexer“ oder „intensiver“ Rhythmik, besonders wenn der „Thrash Metal“ vom „Speed Metal“ abgegrenzt werden soll.

²⁸⁷ z.B. Pillsbury, *Damage inc.*, Seite 41-49.

²⁸⁸ z.B. „Creeping Death“: 4x Intro-Riff, 4x Riff 1 (nur Rh-Git), 4x Riff 1 (ganze Band), 4x Riff 2, 2x Riff 1, kurzer Akkord-Einwurf, 8x Riff 1 (darüber Strophe 1 gesungen), 4x Riff 2, 2x Riff 3 (darüber Refrain 1 gesungen) usw.

²⁸⁹ Zu den Tonhöhenbeziehungen oder zugrunde liegenden Tonleitern und Arten siehe Kapitel 4.4.10 Modi.

²⁹⁰ z.B. „Master Of Puppets“, Riff 2.

²⁹¹ z.B. „...And Justice For All“, Riff 2.

²⁹² z.B. „Whiplash“, Riff 2.

oder vom Schlagzeuger bewusst so gestaltet werden, dass es „gegen“ die Rhythmik des Riffs geht, oder aber auch ein von der Rhythmik des Riffs unabhängiger Puls sein – z.B. alle geraden Schläge betont, alle ungeraden Schläge unbetont.

Die Snare Drum wird prinzipiell auf die „2“ und die „4“ eines (Vierviertel-)Takts geschlagen, es gibt aber auch die Varianten Double-Time und Half-Time²⁹³, erstere ist im „Thrash Metal“ und auch bei *Metallica* recht häufig zu finden. Die Bass-Drum besetzt prinzipiell die Schläge „1“ und „3“, wobei diese um eine Achtel- oder Sechzehntelnote verschoben sein können, wodurch ein speziellerer Groove entsteht. Außerdem werden sowohl von der Bassdrum (häufiger) als auch von der Snaresdrum (seltener) gerne zusätzliche Akzente gespielt, durch die der Schlagzeug-Groove voller und rhythmisch interessanter werden kann. Auch hier kann der Charakter eines Riffs affirmiert, kontrastiert oder ignoriert werden.

Mit den Becken (insbesondere den Crash-Becken) können wiederum gewisse Schläge besonders betont werden. Fast immer wird so zum Beispiel die „1“ des ersten Takts eines neuen Teils hervorgehoben, aber auch innerhalb eines Takts werden solche Becken-Akzente gerne gespielt, um den rhythmischen Charakter eines Riffs zu verstärken.

Zusätzlich werden am Schlagzeug immer wieder so genannte „Fills“ gespielt um von einem Teil in den Nächsten überzuleiten, oder um die begleitende und tragende Funktion der Rhythmusgruppe (Schlagzeug, Bass und Rhythmusgitarren) etwas zu bereichern. Lars Ulrich ist ein Schlagzeuger, der diese Möglichkeit einen Song rhythmisch „auszuschmücken“, besonders intensiv nutzt.

Der Gesang ist oft recht eng an die Rhythmik der Riffs gebunden, nicht zuletzt wahrscheinlich deshalb, weil James Hetfield nicht nur Sänger ist sondern auch gleichzeitig Rhythmusgitarre spielt.

4.4.10 Modi

Metallica-Songs sind Musikstücke, deren Aufbau durch Aneinanderreihungen von Riffs dominiert wird. Die einzelnen Riffs wiederum basieren auf gewissen Tonleitern, Modi. Somit ist es gerechtfertigt, die Musik von *Metallica* als modale Musik zu sehen. Nun gibt es aber eine (überschaubare) Vielzahl an gebräuchlichen Modi, es stellt sich also die Frage, welche Modi finden sich bei *Metallica*?

²⁹³ Siehe genauer in Kapitel 4.4.5 Schlagzeug und Kapitel 4.4.8 Tempi.

In der Literatur über „Thrash Metal“ ist immer wieder von phrygisch, seltener auch von lokrisch und dorisch die Rede. Extra erwähnt wird auch der häufige Einsatz von kleiner Sekunde, Tritonus bzw. generell von verminderten Intervallen, was ja auch wiederum für den phrygischen und den lokrischen Modus sprechen würde. Meiner Meinung nach spielt die Pentatonik ebenfalls eine wichtige Rolle, die in der Literatur meist nicht extra erwähnt wird. Das mag so sein, weil die Pentatonik im „Rock“ generell der häufigste Modus ist, und somit als selbstverständlich und deswegen nicht extra einer Erwähnung wert scheint. Außerdem ergibt sich der phrygische Modus, wenn man eine Moll-Pentatonik um die kleine Sekunde und die kleine Sexte ergänzt, bzw. der lokrische wenn man zudem noch die Quint vermindert. Wahrscheinlich haben alle Sichtweisen in gewisser Weise und abhängig von der jeweiligen Situation Recht. Dementsprechend habe ich aus jedem der ersten vier Alben einige Songs (19 von insgesamt 34) herausgegriffen, und in dieser Hinsicht analysiert.²⁹⁴

Es zeigte sich, dass insgesamt durchaus eine Vielfalt an verschiedenen Modi herrscht. Äolisch, Dorisch, Phrygisch, Lokrisch, Ionisch/Lydisch, Moll-Pentatonik und Chromatik finden sich allesamt, jedoch in sehr unterschiedlicher Häufigkeit. So gab es in den von mir stichprobenartig selektierten Songs nur zwei Riffs, die (je nachdem auf welchen Ton man das tonale Zentrum festlegen will) in Ionisch bzw. Lydisch stehen²⁹⁵, und auch nur zwei im dorischen Modus.²⁹⁶ Dem gegenüber stehen 13 Riffs in Lokrisch, 15 chromatische Riffs (plus 10 um chromatische Durchgänge erweiterte Riffs), 24 in Phrygisch, 40 in Äolisch und 13 Riffs auf pentatonischer Basis.

Deutlich wird somit, dass Äolisch der insgesamt mit Abstand am häufigsten Vertretene Modus ist, gefolgt von phrygischen, chromatisch geprägten (teilweise auf der Moll-Pentatonik basierenden) und lokrischen Riffs.

Interessant ist es hier nun auf Unterschiede zwischen den einzelnen Alben einzugehen. Bei den vier vom ersten Album stammenden Songs finden sich keine lokrischen, dorischen, ionisch/lydischen Riffs, dafür eine deutliche Dominanz pentatonischer, bzw. pentatonisch basierter Riffs. Auf dem zweiten und dritten Album finden sich praktisch keine pentatonischen Riffs, dafür die Mehrheit der Äolischen, sowie eine gewisse

²⁹⁴ *Kill 'Em All*: „Hit The Lights“, „The Four Horsemen“, „Jump In The Fire“, „Seek And Destroy“; *Ride The Lightning*: „Ride The Lightning“, „For Whom The Bell Tolls“, „Fade To Black“, „Creeping Death“, *Master Of Puppets*: „Master Of Puppets“, „The Thing That Should Not Be“, „Welcome Home (Sanitarium)“, „Orion“, „Damage Inc.“, ...*AND JUSTICE FOR ALL*: „Blackened“, „...And Justice For All“, „One“, „The Shortest Straw“, „Harvester Of Sorrow“, „Dyers Eve“.

²⁹⁵ „One“, Riff 1 (2:11) und Riff 2 (3:52).

²⁹⁶ „Fade To Black“, Riff 1 (2:03); „One“, Arpeggio 3 (1:29).

Menge an phrygischen und chromatischen Riffs, und solchen mit chromatischen Durchgängen.

Während das erste Album also eine Dominanz des Pentatonischen aufweist, und das zweite und dritte Album durch das Äolische geprägt sind, zeigt sich beim vierten Album eine recht gleichmäßige Verteilung zwischen Äolisch, Phrygisch, Lokrisch und Chromatisch.

4.4.11 Harmonik

Die Harmonik bei *Metallica* ist je nach Standpunkt des Betrachters sehr interessant oder sehr uninteressant. Die meisten Songs haben ihr tonales Zentrum in „e“ und bestehen – von einigen balladesken Ausnahmen abgesehen – aus einer Aneinanderreihung von Gitarrenriffs, über die wahlweise gesungen oder nicht gesungen, bzw. soliert oder nicht soliert wird.

Diese Riffs lassen sich im Sinne der Kirchentonarten, der Chromatik und der Pentatonik interpretieren, wobei hier je nach Album Pentatonik, Äolisch oder eine Mischung aus Äolisch, Phrygisch, Lokrisch und Chromatisch dominieren.²⁹⁷ Anhand dieser Modi werden auf der E-Gitarre (meist mit der tiefen E-Saite als Basis) so genannte „Powerchords“ verschoben.

Als erste Konsequenz fällt somit eine eindeutige Einordnung in Dur- und Moll-Akkorde flach, als zweite sich daraus ergebende Konsequenz, wird eine Interpretation im Sinne der Funktionsharmonik sinnlos.

Auch was eine modale Harmonik betrifft ergeben sich durch die „Powerchords“ Probleme: Steht ein Riff z.B. in e-lokrisch, so dürfte es kein „h“, sondern nur ein „b“ geben, das „h“ kommt aber schon im auf der ersten Stufe des Modus aufgebauten „Powerchord“ („e“-„h“) vor.

Somit lassen sich Anhand der „Grundtöne“ der „Powerchords“ manchmal eindeutiger, manchmal weniger eindeutig gewisse Modi ableiten, die Harmonik kann sinnvollerweise nur als ein Verschieben von „Powerchords“ entlang dieser Skalen umschrieben werden.

Eine Ausnahme machen die arpeggiert begleiteten Teile.²⁹⁸ Hier finden sich „traditionelle“ Akkordverbindungen, wie z.B. in den Strophen bei „Fade To Black“ oder „One“, die in a-Moll und in h-Moll stehen. Jedoch sei darauf hingewiesen, dass an

²⁹⁷ Siehe auch Kapitel 4.4.10 Modi.

²⁹⁸ Siehe Kapitel 4.4.3 Gitarren.

diesen beiden Stellen auf „normale“ Dominantakkorde in Dur verzichtet wird. Es lässt sich also auch hier keine schlüssige Interpretation im Sinne der Funktionsharmonik aufrechterhalten.

Greift man auf das Modell der Stufenharmonik zurück, wird die Sache schon greifbarer. Solange aber in einzelnen Songs, bei bis zu neun verschiedenen Riffs, auf über fünf Minuten Länge, zwei bis vier unterschiedliche Modi vorkommen, und diese Modi sich nur aus den Grundtönen der auf der E- und der A-Saite verschobenen „Powerchords“ ergeben (und im Extremfall auf vier chromatisch nebeneinander liegenden Tönen basieren), muss man mit harmonischen Interpretationen vorsichtig bleiben, und sich fragen, ob diese in einer traditionellen Weise zielführend wären – eine Frage die wohl eher mit nein zu beantworten ist.

5 Schlussbetrachtung der Ergebnisse

Metallica ist heute eine der bekanntesten, berühmtesten und wohl auch prägendsten Bands der Welt. Im weitesten Sinne als „Rock“-Band einstuftbar, werden sie prinzipiell als „Heavy Metal“-Band wahrgenommen, wobei eine weitere Differenzierung schon etwas schwerer fällt, da im Verlauf der mittlerweile fast drei Jahrzehnte umfassenden Bandgeschichte keine strikte musikalische Linie verfolgt wurde, sondern jedes Album deutliche stilistische Eigenheiten besitzt.

Wenn man sich mit der Rezeption der insgesamt neun Studioalben auseinandersetzt, zeigt sich folgendes Bild: Die in den 1980er Jahren veröffentlichten Alben gelten durchwegs als großartig, die in den 1990er Jahren veröffentlichten Alben werden eher kontroversiell rezipiert, und das Letzte, aktuelle Album (2008) erfährt im Vergleich zu seinen Vorgängern (1996, 1997, 2003) wieder gute Kritiken, und zwar weil es angeblich stilistisch wieder dem Material aus den 1980er Jahren entspricht.

Ein Begriff, der in diesem Zusammenhang immer wieder fällt, ist „Thrash Metal“.

Dieser bezeichnet ein Subgenre des „Heavy Metal“, das Anfang der 1980er Jahre vor allem in Kalifornien, aber auch im Umkreis von New York, sowie auch in Deutschland entstand. Es wird als eng verwandt mit „Speed Metal“, „Death Metal“ und „Black Metal“ gesehen, und vor allem in Opposition zu den damals im Mainstream (*MTV* und *Co*) vorherrschenden Spielarten des „Heavy Metal“ gestellt. Im „Thrash Metal“ vermischten sich Elemente aus „Heavy Metal“, „Hardcore“ und „Punk“, stark beeinflusst von Bands, die der „NWOBHM“ zugeordnet werden.

Als genretypisch gelten (abseits von den prinzipiellen Genre-codes des „Heavy Metal“): Aggressiver Gesang, schnelle Tempi, komplexe Rhythmik, vierteiliger Songaufbau, Texte, die von Krieg, Umweltzerstörung, Entfremdung, Ungerechtigkeit, Gesellschaftskritik und Ähnlichem handeln, tiefe Rhythmusgitarren die vor allem auf „Powerchords“ und die leere E-Saite zurückgreifen, virtuose Gitarrensoli (mindestens ein Solo pro Song) die in hoher Lage gespielt werden aber auch gerne den ganzen Tonumfang der Gitarre ausnützen, die Verwendung von „Cymbal Chokes“ und Double-Bassdrum beim Schlagzeug, modale Harmonik, basierend auf phrygischen, lokrischen und dorischen Skalen, welche die Grundlage für die Gitarrenriffs bilden, sowie verminderte Intervalle wie kleine Sekund und Tritonus.

Metallica gelten heute als Mitbegründer des „Thrash Metal“, und als eine der wichtigsten Bands des Genres in den 1980er Jahren. Gemeinsam mit *Megadeth*, *Slayer*

und *Anthrax* ist sogar immer wieder von den „Big Four“ des „Thrash Metal“ die Rede. Ich habe im Zuge dieser Arbeit die ersten vier Alben von *Metallica* eingehend auf das Vorhandensein von für den „Thrash Metal“ angeblich typischen Merkmalen untersucht. Parallel dazu habe ich mir auch immer wieder Musik von Anderen, als wichtige Vertreter des Genres bezeichneten Bands²⁹⁹ angehört, und es zeigte sich, dass sich die in der Literatur über „Thrash Metal“ als genretypisch aufgelisteten Stilmittel gut eignen, um Gemeinsamkeiten in der Musik dieser Gruppen zu beschreiben.

Im Zuge meiner Analyse der Musik der ersten vier Alben von *Metallica* zeigte sich jedoch, dass die Songs, in denen alle genretypischen Stilmittel vereint zum Einsatz kommen, tatsächlich deutlich in der Minderheit sind. Grundsätzlich sind die entsprechenden Themen in den Texten, die obligatorischen Soli, sowie der eine musikalische Basis bildende Einsatz von „Powerchords“ und leerer E-Saite für die Riffs, die ihrerseits die Gestalt der Musik dominieren, bei allen Songs zu finden. Was alle anderen weiter oben genannten Parameter betrifft, so finden sich diese zwar immer wieder bei *Metallica*, jedoch nicht so konsequent wie bei den anderen Bands, die diesem Genre zugeordnet werden. Der Gesang beispielsweise ist viel reicher an Nuancen, am Schlagzeug werden „Cymbal Chokes“ und Double-Bassdrum immer wieder eingesetzt, aber weit weniger oft, als man Anhand der Beschreibung der Stilmittel des „Thrash Metal“ vermuten würde. Was den Songaufbau betrifft, so zeigt sich, dass es vor allem auf dem ersten Album nicht nur lange multi-sektionale Stücke sondern auch kurze, einfach gebaute Songs gibt. Auf den Alben Zwei bis Vier sind die Songs zwar alle eher länger, aber im Songaufbau doch von einem für den von „Pop“-Musik bzw. „Rock“-Musik geprägten Hörer gewohnten Charakter. Es gibt zwar längere Intros, teilweise mehrere Soli, längere Mittelteile, aber dem Großteil der Songs liegt ein „A-B-A-B-C-A-B“-Gerüst zu Grunde, das so gesehen als eine leicht modifizierte und etwas in die Länge gezogene Variante eines typischen „A-B-A-B-C-B-B“-„Pop“-Songs gedeutet werden kann.

Zudem gibt es nur wenige Songs, die wirklich schnell anmuten. Die meisten Songs sind eher in schnellerem Midtempo gehalten, und es gibt eine Reihe regelrecht langsamer, lyrischer Stücke.

Tritoni und kleine Sekunden sind zwar wichtige, auch immer wiederkehrende Bestandteile der Riffs, aber der größte Teil der von mir auf diesen Parameter hin untersuchten Riffs steht in Äolisch Moll. Auf phrygischen und lokrischen Modi

²⁹⁹ *Megadeth, Slayer, Anthrax, Exodus, Testament, Sodom, Destruction, Kreator, Death Angel* usw.

basieren zu scheinende Riffs gibt es zwar auch, aber fast ebenso Viele, die meiner Meinung nach eher als durch chromatische Durchgänge erweiterte Pentatonik zu interpretieren sind.

Summa Summarum erscheint es durchaus als gerechtfertigt, die Musik von *Metallica* in den 1980er Jahren als „Thrash Metal“ zu bezeichnen. Es zeigt sich aber, dass sich *Metallica* innerhalb des Genres einen hohen Grad an Eigenständigkeit und Individualität bewahrt haben, und sich ein Großteil der Songs als sehr untypisch für den „Thrash Metal“ erweist. Zudem sind die Riffs, die Soli und der Gesang durchwegs so gestaltet, dass ein Mit- bzw. Nachsingen einfach und gut möglich ist.

Darin, kombiniert mit der trotz der Länge ebenfalls einfach nach zu vollziehenden Grundstruktur im Songaufbau, liegt für mich einer der Hauptgründe, warum sich die Musik der ersten vier Alben von *Metallica* vom Rest der „Thrash Metal“-Bands klar unterscheidet.

6 Anhang

6.1 Quellenverzeichnis

Literatur:

- Berger, Harris M., „*Metal, Rock and Jazz: Perception and the Phenomenology of Musical Experience*“, Wesleyan University Press, Hanover, 1999
- Burroughs, William S., *Nova Express*, Grove Press, New York, 1992
- Burroughs, William S., *The Soft Machine*, Grove Press, New York, 1992
- Middleton, Richard, (Editor), „*Reading Pop, Approaches to textual Analysis in Popular Music*“, Oxford University Press, New York, 2000
- Moore, Allan F., (Editor), „*Analyzing Popular Music*“, Cambridge University Press, Cambridge 2003
- Moore, Allan F., „*Rock: The Primary Text, Developing a Musicology of Rock*“, Open University Press, Buckingham, 1993
- Pillsbury, Glenn T., „*Damage Incorporated: Metallica and the Production of Musical Identity*“, Routledge, New York, 2006
- Walser, Robert, „*Runing with the Devil – Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music*“, Wesleyan University Press, Hanover, 1993
- Weinstein, Deena, „*Heavy Metal, A Cultural Sociology*“, Lexington Books, New York, 1991
- Elflein, Dietmar, „*Somewhere in time — Zum Verhältnis von Alter, Mythos und Geschichte am Beispiel von Heavy Metal-Festivals*“, veröffentlicht in Online-Publikationen des Arbeitskreis Studium Populärer Musik e.V. (ASPM), Hg. v. Ralf von Appen, André Doehring, Dietrich Helms und Thomas Phleps, <http://www.aspm-samples.de/>, 2009

Tonträger:

Metallica, Kill 'Em All, produziert 1983, CD, vorliegender Tonträger im Vertrieb von Vertigo Records, 1989, 838 142-2 Vertigo.

- 01 – Hit The Lights, (J. Hetfield, L. Ulrich), 4:17
- 02 – The Four Horsemen, (J. Hetfield, L. Ulrich, D. Mustaine), 7:08
- 03 – Motorbreath, (J. Hetfield), 3:03
- 04 – Jump In The Fire, (J. Hetfield, L. Ulrich, D. Mustaine), 4:50
- 05 – (Anesthesia) Pulling Teeth, (Bass-Solostück), 3:27
- 06 – Whiplash, (J. Hetfield, L. Ulrich), 4:06
- 07 – Phantom Lord, (J. Hetfield, L. Ulrich, D. Mustaine), 4:52
- 08 – No Remorse, (J. Hetfield, L. Ulrich), 6:24
- 09 – Seek And Destroy, (J. Hetfield, L. Ulrich), 6:50
- 10 – Metal Militia, (J. Hetfield, L. Ulrich, D. Mustaine), 5:11

Metallica, Ride The Lightning, produziert 1984, CD, vorliegender Tonträger im Vertrieb von Vertigo Records, 1989, 838 140-2 Vertigo.

- 01 – Fight Fire With Fire, (Hetfield, Ulrich, Burton), 4:44
- 02 – Ride The Lightning, (Hetfield, Ulrich, Burton, Mustaine), 6:36
- 03 – For Whom The Bell Tolls, (Hetfield, Ulrich, Burton), 5:10
- 04 – Fade To Black, (Hetfield, Ulrich, Burton, Hammett), 6:56
- 05 – Trapped Under Ice, (Hetfield, Ulrich, Hammett), 4:30
- 06 – Escape, (Hetfield, Ulrich, Hammett), 4:23
- 07 – Creeping Death, (Hetfield, Ulrich, Burton, Hammett), 6:36
- 08 – The Call Of Ktulu, (Hetfield, Ulrich, Burton, Mustaine), 8:52

Metallica, Master Of Puppets, produziert 1986, CD, vorliegender Tonträger im Vertrieb von Vertigo Records, 1989, 838 140-1 Vertigo.

- 01 – Battery, (Hetfield, Ulrich), 5:10
- 02 – Master Of Puppets, (Hetfield, Ulrich, Burton, Hammett), 8:38
- 03 – The Thing That Should Not Be, (Hetfield, Ulrich, Hammett), 6:32
- 04 – Welcome Home (Sanitarium), (Hetfield, Ulrich Hammett), 6:28
- 05 – Disposable Heroes, (Hetfield, Ulrich, Hammett), 8:14
- 06 – Leper Messiah, (Hetfield, Ulrich), 5:38
- 07 – Orion, (Hetfield, Ulrich, Burton), 8:12
- 08 – Damage Inc., (Hetfield, Ulrich, Burton, Hammett), 5:08

Metallica, ...AND JUSTICE FOR ALL, produziert 1988, CD, vorliegender Tonträger im Vertrieb von Vertigo Records, 1988, 836062-2 Vertigo.

- 01 – Blackened, (Hetfield, Ulrich, Newsted), 6:40
- 02 – ...And Justice For All, (Hetfield, Ulrich, Hammett), 9:44
- 03 – Eye of the Beholder, (Hetfield, Ulrich, Hammett), 6:25
- 04 – One, (Hetfield, Ulrich), 7:24
- 05 – The Shortest Straw, (Hetfield, Ulrich), 6:35
- 06 – Harvester Of Sorrow, (Hetfield, Ulrich), 5:42
- 07 – The Frayed Ends Of Sanity, (Hetfield, Ulrich, Hammett), 7:40
- 08 – To Live Is To Die, (Hetfield, Ulrich, Burton), 9:48
- 09 – Dyers Eve, (Hetfield, Ulrich, Hammett), 5:12

Online-Quellen:

Metallica, offizielle Homepage:

metallica.com

Fanseiten:

allmetallica.com

ilikethat.com/metallica/

megadeth.rockmetal.art.pl/related_metallica.html

metallicafan.de

metallicaworld.co.uk

Musikjournalistische Online-Quellen:

allmusic.com

guitarworld.com

heavymetal.about.com

hell-is-open.de

kerrang.com

laut.de

metal1.info

metalupdate.com

mtv.com

musicmight.com

powermetal.de

rockhard.de

rollingstone.com

spin.com

Sonstige Online-Quellen:

billboard.com

de.wikipedia.org

en.wikipedia.org

metalblade.com

playboy.com

qprime.com

sfgate.com

webcitation.org

6.2 Zusammenfassung

Im Zuge dieser Diplomarbeit habe ich mich zunächst mit der Bandbiographie und der Rezeption (im Sinne von gegenwärtig im Internet verfügbaren Rezensionen) der Studioalben von *Metallica* auseinandergesetzt. Dabei stellte sich heraus, dass den ersten vier Alben dabei ein besonderer Nimbus anhaftet. Spätere Veröffentlichungen von *Metallica* werden auf qualitativer Ebene gerne mit diesen ersten vier Alben verglichen. Dabei fällt immer wieder ein Begriff, der einerseits verwendet wird um die Musik dieser ersten vier Alben zu beschreiben, der aber auch den musikalischen Stil von *Metallica* mit dem einer Reihe anderer Bands (*Slayer*, *Anthrax*, *Megadeth*, *Exodus*, *Testament*, *Kreator*, *Sodom* usw.) aufgrund gewisser Gemeinsamkeiten zu einem Subgenre des „Heavy Metal“ zusammenfassen will: „Thrash Metal“. Somit war mein nächster Schritt, sich mit der Frage zu befassen, wodurch der „Thrash Metal“ charakterisiert wird. Nach der Durchsicht entsprechender wissenschaftlicher Literatur, sowie einigen Onlinequellen zu diesem Thema, ergab sich ein Katalog von für den „Thrash Metal“ typischen Merkmalen. Darauf aufbauend ging ich als nächstes der Frage nach, inwiefern die Musik der ersten vier Alben von *Metallica* diesen Genre-Merkmalen des „Thrash Metal“ tatsächlich entspricht.

Durch das Zusammenfassen meiner Ergebnisse zeigte sich letztlich das Bild, dass es einerseits zwar grundsätzlich gerechtfertigt sein mag, die Musik der ersten vier Alben von *Metallica* als „Thrash Metal“ einzustufen, dass es aber andererseits nur wenige Songs auf diesen Alben gibt, die wirklich alle typischen Genremerkmale aufweisen, sowie eine ganze Reihe von Songs, die sich als absolut untypisch für den „Thrash Metal“ erweisen.

Wenn die Musik von *Metallica* also wirklich dem Genre des „Thrash Metal“ zugeordnet werden soll, muss festgehalten werden, dass *Metallica* eine sehr untypische „Thrash Metal“-Band ist, und das, obwohl sie von vielen Quellen als Mitbegründer oder gar Erfinder dieses Genres betrachtet wird.

6.3 Curriculum Vitae

Nachname: Mack

Vornamen: Lukas, Ulrich

Geburtsdatum, -ort: 08.06.1983, Innsbruck

Universitäre- / Schulische Ausbildung:

Juni 2001 Reifeprüfung am Musischen Gymnasium Salzburg, Schwerpunkte Musik, Philosophie und Bildnerische Erziehung

2003-2010 Studium der Musikwissenschaft

Musikalische Ausbildung:

1991-1999 sowie 2003-2005 Klavierunterricht in Salzburg und Wien

2000-2005 E-Bass Unterricht in Salzburg und Wien (2004-2005 Jazz-Bass-Studium am Vienna Konservatorium)

2000-2006 Gesangsunterricht in Salzburg und Wien

Musikalische Tätigkeit:

Seit 1999 Text- und Songwriting

2000-2010 intensive Tätigkeit in Bands als Bassist, Sänger und Pianist/Keyboarder in vielfältigen Musikrichtungen (Pop, Rock, Jazz, Metal)

Backyardz (2000 – 2004) – Bass, Gesang, Orgel, Arrangement

Stereoverve (2002 – 2005) – Bass, Gesang, Klavier, Arrangement

Black Luxus (2005 – 2007) – Gesang, Bass, Gitarre, Synths, Klavier, Komposition, Arrangement, Programming.

Sirupop / Giantree (2006 – 2010) – Bass, Gesang, Klavier, Arrangement

2005 Gewinner des Austrian Newcomer Award 2005 mit Stereoverve