

Rolf F. Nohr

## »Music is the food of love«. Metal als transmoderne Sinnstiftung

2012

<https://doi.org/10.25969/mediarep/3774>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Nohr, Rolf F.: »Music is the food of love«. Metal als transmoderne Sinnstiftung. In: Rolf F. Nohr, Herbert Schwaab (Hg.): *Metal Matters. Heavy Metal als Kultur und Welt*. Münster: LIT 2012 (Medien'Welten 16), S. 307–325. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/3774>.

### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 3.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/>

### Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - Share Alike 3.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/>

## »MUSIC IS THE FOOD OF LOVE«.

### METAL ALS TRANSMODERNE SINNSTIFTUNG

Man stelle sich einen Mann vor der Anfang 1980 eine Frau liebt. Diese Frau ist klug und belesen – ebenso der Mann. Kann dieser Mann seiner Frau in die Augen sehen und in tiefem und heiligem Ernst sagen: »Ich liebe dich inniglich«? Glaubt man der postmodernen Theorie (und den eigenen Erinnerungen an die 1980er) so war dies unmöglich. Irgendwann um 1979 herum war es vorbei mit den großen Erzählungen: Jean-François Lyotards *Das postmoderne Wissen* erschien, in dem er die philosophischen Systeme der Moderne für gescheitert erklärte – das Wahre, Schöne und Gute ebenso wie Gott, Autoren und die Liebe. Übrig blieben die Ironie, die Brechungen und die vielzähligen Versatzstücke und Splitter, aus denen das zusammen gesetzt wurde, was nun das Wahre, Schöne und Gute ersetzen musste. Mit Umberto Eco (1984) ist das Problem unseres verliebten Mannes dieses: wissend, dass der Satz »Ich liebe dich inniglich« nicht mehr gesprochen werden kann (da das Konzept der romantischen Liebe tot ist), entsinnt er sich der einzigen noch gültigen Ästhetik – die der ironischen Brechung. Er sieht nun also seiner Angebeteten in die Augen und sagt sehr ernst: »Wie Hedwig Courts-Mahler jetzt sagen würde: Ich liebe dich inniglich!«<sup>1</sup>

Am 23. Februar 1980 veröffentlichten Iron Maiden die Single *Running Free* als erste Auskopplung aus ihrem Debütalbum IRON MAIDEN. Das Lied eröffnet mit den Zeilen: »Just sixteen a pickup truck / Out of money out of luck / I got no place to call my own / Hit the gas and here I go / I'm runnig free yeah, I'm runnig free / I'm runnig free yeah, I'm runnig free«. Gänzlich ungebrochen, unironisch vielmehr in der Tradition von Blues und Rock'n'Roll singt Paul Di'Anno hier die Geschichte von der Freiheit, die in der Weite der Straße, der Tiefe der Flasche und durch die Unkompromittierbarkeit des Protagonisten errungen und verteidigt werden muss: »I'm runnig free« – und eben nicht: »As Elvis said: I'm runnig free«.

Steht das Phänomen Heavy Metal also der Postmoderne entgegen? Erweisen sich die Bands und Projekte, die sich nunmehr seit mehr als 30 oder 40 Jahren unter dem Label Metal oder Heavy Metal subsumieren lassen als immun gegen das Ende der Moderne und der großen Erzählungen? Ist Metal vielleicht

die letzte und kontinuierliche Erzählung der Moderne? Solcherlei zu behaupten wäre naiv und sicherlich auch grundsätzlich unterkomplex. Dennoch soll eine solche These im Folgenden dienlich gemacht werden um zweierlei zu diskutieren. Zum einen, wie sich langlebige Kulturphänomene – wie eben Metal – durch die Perspektive einer Epochendiskussion – wie eben beispielsweise Moderne vs./und Postmoderne – noch einmal produktiv konzentrieren lassen. Zum anderen, um zu reflektieren, wie eine solche Epochendiskussion so angelegt werden kann, dass über einen skizzenhaften Durchgang durch die ›Großthesenlage‹ ein Gegenstand dergestalt zum ›klingen‹ gebracht werden kann, dass die Großthesen nicht nur generalisierend sondern auch im Detail, in der Mikropolitik oder der Anekdote Aufschlüsse produzieren.

Insofern sei also das Unterfangen dieses Aufsatzes wie folgt vorweggenommen: das Phänomen Heavy Metal soll im Folgenden zunächst den Entwürfen und Bedeutungspolen der Moderne zugeschlagen werden; als eine Diskursfigur, die im Rahmen der Kultur (zunächst: in einer externen Makroperspektive) durch eine erstaunliche Konsistenz, Bruchlosigkeit, Ironieresistenz oder durch den permanenten Rekurs auf Motive, Ästhetiken und Äußerungspraktiken der Moderne auffällt. *Gleichzeitig* soll davon ausgegangen werden, dass das Phänomen Metal (dann: in einer Binnenperspektive) durchaus geprägt ist von einem hohen Maß an formalen und inhaltlichen Inkonsistenzen, durch Brüche und sprunghafte Verschiebungen, von einer (Selbst-) Ironisierungsfähigkeit, durch eine Fähigkeit zur eklektischen Inkorporation der unterschiedlichsten Bedeutungselemente und einer variablen und eigenständigen ästhetischen Praxis. Kurz gesagt: mittels einer (eher naiven und naturgemäß skizzenhaft-polemischen) Dialektik soll ein Verhältnis des Metals zu Moderne beziehungsweise Postmoderne bestimmt werden, die vorrangig die durchgängige Ambivalenz des Untersuchungsgegenstandes betonen soll. Ziel einer solchen Darstellung wäre es, Metal als ein Insignium der Moderne zu begreifen – wenn man den Metal aus der Postmoderne heraus denkt; und ihn als Insignium der Postmoderne zu begreifen, wenn man ihn aus der Moderne heraus denkt.

## Das Ende der großen Erzählungen

Im Grunde genommen ist die hier geführte Diskussion aber unzeitgemäß. Längst schon ist die Postmoderne in toto mehr oder weniger zu Grabe getragen – zumindest jedoch ordnungsgemäß bilanziert (Bohrer/Scheel 1998). In Ermangelung von Alternativen leben wir im Sinne eines Kompromisses wohl (immer noch) in der Moderne. Dennoch scheint es sinnvoll, noch einmal die zentra-

len Argumente der postmodernen Debatte aufzurollen. Prägend für die Debatte ist sicherlich das 1979 erstveröffentlichte Buch *Das postmoderne Wissen* (2006) von Jean-François Lyotard. Hier beschäftigt sich der Philosoph mit dem Wissen in ›postindustriellen Gesellschaften‹ und konstatiert fundamental das »Ende der großen Erzählungen«. Nicht weniger als die großen und fundamentalen Geltungsansprüche, die sogenannten Metaerzählungen der Moderne (Rationalismus, Letztbegründungen, Hermeneutik des Sinns,...), kommen zum Ende. An die Stelle homogener Welterklärungsmuster, denen alle eine Tendenz zur Betonung des Allgemeinen unter Vernachlässigung des Subjekts unterstellt wird, treten die pluralen, heterogenen und vielzählig zersplitterten Mikroerzählungen, die nicht mehr auf den großen Weltentwurf zielen, sondern als Sprachspiele und irrationale Versatzstücke nur noch um das Subjekt, den Einzelnen kreisen. Kurz gesagt: Wo in der Moderne die Sicherheit gegenüber der Welt in einem homogenen und starken Glauben an die konsensuell ausgehandelte Letzterklärbarkeit der Dinge lag, entsteht in der Postmoderne die Sicherheit des Subjekts in der Konstruktion einer individuellen Welterklärung aus einem selbstgebauten Geflecht nicht miteinander zu vereinbarenden unterschiedlicher Wahrheitsbegriffe.

Brechen wir diesen Gedanken aus der Höhe der Philosophie herab – welchen Ort findet beispielsweise Motörhead im Moment des Zusammenbrechens der großen Erzählungen? Im ersten Zugriff kann mit Lemmy & Co. sicherlich die Kontinuität einer klaren, eindeutigen und auf letzte Wahrheiten abzielenden Erzählung belegt werden. Seit 1975 steht die Band (wie viele andere Bands aus der Zeit der NWoBHM) exemplarisch für eine ungebrochene und andauernde Artikulation einer immer gleichen Wahrheit. Ein klar definiertes künstlerisch-ästhetisches und inhaltliches Konzept, das Angebot (und das eigene Wissen um die Funktionalität dieses Angebots) an die abgezirkelte Anhänger-/Konsumentengruppe zur Identifikation mit dem Gesamtkonzept und das selbst auferlegte, positiv konnotierte Ziel ›kontinuierlich‹ zu sein. Stellvertretend für das Gesamtphänomen Heavy Metal kann Motörhead als eine ›große Erzählung‹ begriffen werden. Dem Anhänger dieser großen Erzählung erscheint sie als ein Naturzustand, als eine nahezu

*Eat the Rich*

(ROCK'N'ROLL, Motörhead 1987)

They say music is the food of love,  
Let's see if you're hungry enough,  
Take a bite, take another, just like a good boy  
would...

Get a sweet thing on the side,  
Home cooking, homicide,  
Side order, could be your daughter,  
Finger licking good...

Come on baby, eat the rich,  
Put the bite on the son of a bitch,  
Don't mess up, don't you give me no switch...  
C'mon baby and eat the rich,  
C'mon baby and eat the rich...

unverrückbare rationale Konstante, um die herum er die gesamte Sinnstiftung seines Lebens aufbaut. Die Erzählung Motörhead (und Heavy Metal insgesamt) begleitet ihn durch sein Leben, durchdringt sein aktuelles Jetzt wie auch seine Biographie, ist ihm Ritual, Lebensberatung und Kirchengang in einem und wird auf die Nachkommen vererbt. Aus der Exegese des Gesamtkorpus der Erzählung generiert der Anhänger die vollständige Sinnstiftung seines Lebens: ein einziges Lied von Motörhead (s. Textkasten vorherige Seite) subsumiert Klassenbewusstsein (»eat the rich«), Sinnstiftung (»music ist the food of love«), Selbstkonstitution durch provokante Abgrenzung (»side order, could be your daughter«) und vieles mehr.◀3

Treten wir aus der Perspektive der Moderne in die der Postmoderne ein, so ergibt sich jedoch ein anderes Bild. Aus der homogenen Erzählung Metal wird dann das eklektisch-disparate Gemenge einer Vielzahl von subjektiven Sinnstiftungen. Die Meta-Narration Metal endet und zerfällt in ein unüberschaubares Neben- und Miteinander unterschiedlichster Artikulationen und Aneignungsformen. Vielleicht »zerschreddert« der Mitte der 1980er Jahre aufkommende Thrash-Metal das (noch) homogene Projekt des NWoBHM. Inhaltlich im Sinne einer Auflösung des großen Narrativen (vom manifesthaften *Denim and Leather* (DENIM AND LEATHER, Saxon 1981) zum formelhaft-sinnentleerten, selbstreferentiellen *Metal is Forever* (DEVIL'S GROUND, Primal Fear, 2004); formal in die Unüberschaubarkeit an Sub-Genres. Vielleicht ist ja aber schon der homogen veranschlagte Beginn des Heavy Metal im Herzen postmodern; dies im Sinne einer Ästhetik der Bricolage, der Diversität und bruchstückhaften Zusammengesetztheit. Ist Motörhead wirklich Heavy Metal? Besteht deren Musik nicht vielmehr aus Rock'n'Roll, Blues, Speed-Metal, Thrash-Metal, Hardrock, Punk und vielem mehr?

Wenn alle großen Erzählungen zum Ende kommen, dann auch die Erzählung der Geschichte selbst – im Wesentlichen ändert sich in postmoderner Perspektive nichts mehr an der Grundstruktur der westlichen Gesellschaft, es finden keine signifikanten Umbrüche mehr statt. Im Nach-Geschichtlichen betritt ein Mensch ohne Option auf Weiterentwicklung die Weltbühne. Vielleicht macht es Sinn in Lemmy Kilmister das Ende der Geschichte verkörpert zu sehen – ein wahrhaft archaisches Insignium der *posthistoire*. Ein mehr oder weniger immer da gewesenes (und potentiell als unsterblich erachtetes) Signifikat für »Sex-Drugs-Rock'n'Roll«,◀4 das sich selbst der Geschichte als bedeutungsleerem Spiel der Zeichen bedient (in Form seiner notorischen Sammelleidenschaft für Nazi-Memorabilia) und dem man auch jede Tendenz zur Weiterentwicklung absprechen kann.◀5

## Das Ende des Subjekts

Wenn im Widerstreit von Moderne und Postmoderne die großen Erzählungen in Frage gestellt werden, so gilt dies in gleichem Maße sicherlich auch für das Subjekt. Mit welchem Subjektbegriff wäre also in Engführung auf den Metal zu operieren? Auf eine bestimmte Weise entsteht das ›Ich‹ der Moderne im maschinellen Takt der Dampfmaschinen und Fließbänder der Industrialisierung.◀6 Je mehr der Mensch zur Arbeitsteiligkeit und zur Aufgabe individueller Sinnschöpfung gezwungen zu sein scheint, desto kraftvoller scheint sich ein Wunsch nach der Herausbildung eines kohärenten Subjektentwurfs Bahn zu brechen. So ist das Subjekt selbst das Produkt eines ähnlichen Produktionsprozesses wie die Formen, die seine Umwelt prägen. Naiv verstanden könnte man spekulieren, dass das Metal-Subjekt der Moderne eben aus dem Produktionsprozess der Industrialisierung entsteht, dass sich im Barbarenkrieger-Körper Manowars der Arbeiter-Körper der frühen Industrialisierung findet.◀7 Etwas differenzierter gewendet finden wir aber das tragfähigste Subjekt-konzept der Moderne im Subjekt-körper des Moshpits. Genauer gesagt in der Handlung des Eintretens in einen spezifischen Erfahrungsmodus. Das Subjekt tritt mit Konzertbeginn in eine Sinnstiftungsdimension (ästhetisch-ideologischer) Natur ein, die sich im körperlichen Vollzug der Teilhabe und (tendenziellen) Selbstaufgabe des extremen Tanzens zu einem fast transzendenten Moment der Ich-Konstitution überhöht. Die Erfahrung des moshens und headbangens ist eine Erfahrung der Hingabe an ein zunächst a-ideologisch und anti-avantgardistisches Konzept, eine Hingabe an eine Sinnstiftungsdimension und die Suspendierung körperlicher Selbstkontrolle und Selbst-rationalisierung. Gleichzeitig ist aber hier das Subjekt (und in Abgrenzung zum pogo-tanzenden Punk◀8) am ›modernsten‹: es erfüllt die ›manifesten‹ Forderungen der ästhetischen Avantgarden der Moderne vom Futurismus (»Schönheit gibt es nur noch im Kampf. Ein Werk ohne aggressiven Charakter kann kein Meisterwerk sein«◀9) zum Dadaismus (»Das Leben erscheint als ein simultanes Gewirr von Geräuschen, Farben und geistigen Rhythmen [...]«◀10) oder der neuen Sachlichkeit. Das Subjekt ist im Moment seiner rituellen Verausgabung ganz ›bei sich‹.

Gleichzeitig jedoch ist dieses Subjekt (ganz der Doppelklammer der Moderne verbunden) aber eben nicht autonom, selbstbestimmt oder gar frei. Die ästhetische Erfahrung formt es vielmehr in die schizophrene Doppelerfahrung der Selbst- und Fremdbestimmung, die die Moderne charakterisiert. Im Moment des rauschhaften und sinnlichen ›Kontrollverlusts‹ greift die Kontrolle am effektivsten. Da Subjekt formt sich selbst in die Funktion willentlichen Re-

giert-Werdens. **11** Effektivstes Steuerungsinstrument einer solchen doppelten Subjektverfassung ist die sogenannte »gouvernementalité« (Foucault 2000), also die Selbstregierung (gouverner + mentalité). Radikal verkürzt dargestellt entsteht hier ein Subjekt, dass die Regierungsmacht soweit internalisiert und naturalisiert, dass es Regierung mit selbstbewusstem Willen verwechselt und Normen wie auch Gesetze als Natur gegeben und / oder selbst gesetzt wahrnimmt. Es entsteht das Subjekt der Rock´n´Roll-Revolute zu den Bedingungen der Kulturindustrie.

Dass sich das Populäre, die Jugendkultur oder eben unser Phänomen Metal nicht mehr (länger) als ausschließlich unter den Bedingungen einer omni-präsenten, nur auf Gewinnmaximierung und Qualitätsmanagement orientierten Kulturindustrie denken lässt, ist inzwischen common sense. **12** Dass aber das Universum des Populären ein reiner Ort der Dissidenz, Widerständigkeit, Emanzipation oder schlicht der Rebellion sein soll – auch diesem Satz würden wir widersprechen. Das moderne Subjekt positioniert sich in seiner Erfahrung von und mit Kultur in einem Dazwischen, in einem dialektischen oder inkonsequenten Verhältnis der Gleichzeitigkeit. **13** Der gemeine Metalhead generiert seine Sinnstiftung aus dem ästhetischen und politischen Projekt der populären Kultur im vollen Bewußtsein der warenkapitalistischen und ökonomischen Durchdringungen aller Lebensbereiche. Christoph Gurk (1996) bringt (im Rückgriff auf die Arbeiten John Corbetts (1996)) diese Gleichzeitigkeit von Konsumismus und Abgrenzung auf den Punkt:

»In der ›lokalen Warenbindung‹ individualisieren sich die Konsumenten, ›indem sie sich mit einem Bestimmten, besonderen, nur zu ihnen gehörigem Objekt in Verbindung bringen‹ [...] Umgekehrt die Funktionsweise der ›systemischen Warenbindung‹: Sie ›verheimlicht den Massencharakter des Konsums nicht und baut auch nicht auf den angemessenen Abstand‹, denn ihr Reiz definiert sich über das Kollektiverlebnis« (Gurk 1996, 26f u. zit. v. Corbett 1996, 76).

Die lokale Warenbindung (die off- oder Garagen-Kultur) findet sich konkret beispielsweise in der Suche nach immer unbekannteren, avantgardistischen und obskuren Bands. Gerade im Metal-Umfeld (aber auch jeder anderen Subkultur) entsteht die Sinnstiftung wahrer Teilhabe an der Kultur durch profunde Kenner- und Leidenschaft für das Unbekannte. Wahrer Fan ist, wer Bands kennt und schätzt, die sonst keiner kennt. Spezifischer für den Metal scheint jedoch die Gleichzeitigkeit und Verträglichkeit mit der systemischen Warenbindung, dem Kommerz. Auch der ausgebuffteste und auf Distinktion abzielende Metal-Fan, der mit seiner Sammlung syrischer Death Metal-Bands punktet, kann sich dem Reiz eines Iron Maiden-Konzerts nicht entziehen. Gerade die Metalkultur stiftet ihre Identität auch durch die ritualhafte Teilhabe am Großereignis –

welches in einer modernen Gesellschaft eben zwangsläufig ein Kommerzielles sein muss. Das moderne Metal-Subjekt kann die Gleichzeitigkeit des Avantgardistisch-Dissidenten mit dem Produktökonomischen nicht nur aushalten, sondern zum Nucleus seiner Subkultur machen. Als Beispiel seien hier nur die in einem solchen Sinn zu konzeptualisierenden Phänomene Nuclear Blast,<sup>14</sup> Wacken Open Air<sup>15</sup> oder Metallica<sup>16</sup> genannt.

Aus der Perspektive einer *condition postmoderne* würde sich dieses – in der Moderne gerade erst »erfundene« – Subjekt aber bereits wieder suspendieren: als Resultat des Zusammenbruchs der großen Sinnstiftungsoperationen Geschichte und Erzählung löst sich auch das Subjekt auf, pluralisiert sich in eine Vielheit unterschiedlicher Sinnstiftungen und eine Bricolage von Seins- und Erlebenszuständen.<sup>17</sup> In einer so forcierten Darstellung scheint es unmöglich, ein postmodernes Metal-Subjekt zu denken. Zu sehr scheint Metal als Kultur und Welt genau die Totalisierung zu betreiben, die umfassende und vollständige Durchdringung von Lebensbereich und Sinnstiftung. Die Postmodernisierung des Metallers ist aber vielleicht doch genau an dem Ort denkbar, an dem sie am undenkbarsten scheint: in der Ernsthaftigkeit. Ein wahrer Metaller hört nur eine Musikrichtung, trägt immer die gleiche Kleidung, richtet sein ganzes Leben auf einen ästhetischen Gegenstand aus, zieht Sinnstiftung aus diesem Gegenstand und verehrt kultisch. So lautet zumindest eine geläufige Selbstbeschreibung.

Aber generiert sich das Metal-Subjekt nicht wesentlich pluraler und fragmentarischer als es eine solche Homogenisierung unterstellt? Was, wenn sogar die Gralshüter echten »trueness« – Manowar – Ambivalenz zulassen?

»Einerseits sind unsere Texte von der Aussage her ernst gemeint, denn Heavy Metal bedeutet für uns eine Lebenseinstellung, und die wollen wir unseren Fans auch vermitteln. Andererseits ist ihre Umsetzung – wie beispielsweise in Hail and Kill – sehr metaphorisch, so dass sie nicht wortwörtlich genommen werden und durchaus mit einem Augenzwinkern verstanden werden soll. Das liegt einfach daran, dass diese Musikart für uns unweigerlich mit bestimmten Klischees verbunden ist« (Joey DeMaio, Rock Hard 2/94)

Der Metaller lässt seine Sinnstiftung also keineswegs alle Lebensbereiche als Ideologem durchdringen,<sup>18</sup> er ist latent zur Dekonstruktion seines Gegenstandes und sich selbst bereit, er kann sich ironisieren,<sup>19</sup> und er ist zur Hybridisierung seines Projekts in der Lage.<sup>20</sup> Am essentiellsten aber erscheint mir die Postmodernität des Metal-Subjekts gerade im Zentrum der Ernsthaftigkeit jeder Sub-, Pop- oder Avantgarde-Kultur – im Moment des Subversiven.<sup>21</sup> Es wird hier deutlich, dass die Ernsthaftigkeit des Metallers keine »Bier-Ernsthaftigkeit« ist, also nicht als Gegensatz zu »Heiterkeit«, »Spiel« oder »Unterhal-



tung« zu verstehen ist, sondern eine Wahrnehmungs- und Erkenntnisposition der ›Wahrhaftigkeit«<sup>422</sup> markiert, die – trotz aller möglicher Ironisierung und unangemessener Aneignung – *Distanzierung* und *Dekontextualisierung* als Wesenszüge in sich trägt. Deutlich wird dies als ›Subversion« und ›Entmythifizierung von Wissen« in den Momenten, in denen die Metal-Kultur gegen Formationen etablierten (›kanonisierten«) Wissens agiert und dekonstruktiv wird. Mehrere tausend Menschen zu erleben, die bei einem Song über Josef Mengele (*Angel of Death*, REIGN IN BLOOD, Slayer 1986) ohne politisch korrekte Distanzierungsnomenklatur im Text ekstatisch Ausagieren ist eine deutliche Erfahrung der ›Auflösung des Kanons«. Wie kann es aber sein, dass Textzeilen, die einen Verbrecher gegen die Menschlichkeit normativ nicht eben als solchen bezeichnen (»Monarch to the kingdom of the dead« ; »sadist of the noblest blood«), als Beleg für die Postmodernität eines pluralisierten und eklektischen Subjektentwurfs angeführt werden können? Weil Slayer nicht wirklich Josef Mengele, Auschwitz und den Genozid meinen, sondern Zeichen, die dies einmal bedeutet haben, benutzt um etwas anderes auszudrücken. Nicht der billige Tabubruch oder die Aufmerksamkeit produzierende Provokation ist Ziel des Songs, sondern ein sehr wohl (im besten Sinne: selbst-)bewußtes und auch konsequentes ›Spiel« mit dem Zeichensystem ›Mengele« – bei dem das Zeichen aber nicht mehr eindeutig und ausschließlich eine Referenz auf ein (und *nur* ein) Objekt zulässt, sondern zuallererst auf sich selbst verweist und somit in den Aussagekosmos Slayers zurückverweist. Ein Todesengel ist ein Todesengel. Und Slayer sind keine Band, die Lieder ›mit Botschaft« schreiben, sondern ein musikalisches Konzept, das sich eines ausgewählten und klar abgezielten Zeichenkorpus bedient, der ein kohärentes und in sich geschlossenes Bedeutungssystem aufruft, das erst im zweiten Schritt auf Welt, Geschichte und Geschehnis verweist – im ersten Schritt aber zunächst nur auf sich (also den Thrash- und Death Metal und seinen Zeichenkosmos).

## Repräsentationsordnungen

*To Sing a Metal Song*

(TRIBE OF FORCE, Van Canto 2010)

Rakatak rakatak

Rabbadam-doo-doo, rabbadam-doo-doo

Riddly diddly? dum dum dum du-du-du dum dum

Eine verallgemeinernde Lesweise der Repräsentations- und Zeichenordnungen der Moderne geht davon aus, dass die Bilder, Texte und Repräsentationen hier erfahrungsgestützt sind.<sup>423</sup> Die Lebenswelt des Subjekts gebiert dessen Ausdruck der Welt, seine Ästhetik. LET THERE BE ROCK (AC/DC, 1977) ist als Kampfruf in diesem Sinne

ein Manifest moderner Repräsentationsordnung. Es sollte Rock sein, und es war Rock – das Zeichen als Anrufung des Metaphysischen konstituiert hier Welt im wörtlichen Sinne. Präzisieren wir aber den Gedanken der postmodernen Zeichenordnung des Simulierten und des »Aufstands der Zeichen« (Baudrillard),<sup>24</sup> so kommen wir im Kern zur Suspendierung der ästhetischen Theorie selbst: wenn Zeichen und Repräsentationen nichts mehr über die Welt, sondern nur noch über sich selbst zu berichten wissen, so ist dies vor allem das Ende der mimetischen Repräsentation.<sup>25</sup> An die Stelle einer Idee der ästhetischen Veränderbarkeit der Welt tritt eine Idee, die Ästhetik der Zeichen und Repräsentationen selbst, also die Oberflächen und Interface »zum sprechen zu bringen«. Lässt sich dies nun an den Metal herantragen? Wohl kaum – zu »untrue« mutet die Idee des reinen Zeichenspiels an.

Entscheidend ist hier nun aber die Wendung, die die Postmoderne solchen Repräsentationsordnungen angedeihen lässt. Die Postmoderne vermutet einen (reiche Blüten tragenden) Bruch, der die traditionellen Funktionen von Sprache und die Idee einer objektiven und eindeutigen Beziehung von Zeichen und Welt in Frage stellt. Das Zeichen selbst wird zudem zum einzigen Berührungspunkt des Subjekts zur Welt. Das sogenannte »Simulakrum« dient als Oberbegriff für die Unmöglichkeit eines direkten, unverstellten und erfahrbaren Zugriff zur Wirklichkeit und für die Verselbstständigung des Zeichens vom einfachen »Träger« von Bedeutung der Welt hin zu einem eigenständigen (und einzigen) Weltbezug eines »Hyperrealen«.<sup>26</sup> Wie lässt sich dieses Hyperreale begreifen? Vielleicht in Betrachtung eines Erdbeerjoghurts. Ein moderner Joghurt kann als Repräsentation begriffen werden. Der nach Erdbeeren schmeckende Joghurt steht für die Übertragung zweier Erfahrungen der Welt, den Geschmack von Joghurt als Milchprodukt und der dazu addierten Erfahrungsebene pürrierter Erdbeeren. In einem Objekt klingen hier als direktes Ergebnis einer gustatorischen Erfahrung zwei unterschiedliche Wissenformen über die Welt an: Erdbeeren und Kühe. Greifen wir nun zum 19-Cent-Erdbeerjoghurt eines Discounters. Dieser Joghurt besteht (als Wunder der Nahrungsmittelindustrie) weder aus Milch noch aus Erdbeeren. Auch der Geschmack dieses Joghurts hat nichts mit Erdbeeren zu tun. Dennoch würden viele Subjekte unserer Zeit den Geschmack dieses Joghurts sofort als »Erdbeere« erkennen. Das chemische Erdbeeraroma des Joghurts hat sich in einem Abstraktionsprozess der »Brechung des Realen« (»tiefgründige Wahrnehmung« durch chemische Zerlegung, »serielle Form« durch Rekonstruktion und Synthetisierung, »Formel der Binarität« durch technische Reproduktion der Abweichungen (alle Zitate: Baudrillard 1988)) zum eigentlichen Erdbeeraroma erhoben. Dieser Erdbeerjoghurt ist hyperreal – ein Simulakrum. So verstanden ist aber auch der a

cappella-Gesang Van Cantos (s. Textkasten vorherige Seite) hyperrealer Metal: Gitarrensolos und Blastbeats mehrstimmig zu singen ist ein Prozess, den Repräsentationszusammenhang des Metals auf seine reine Zeichenhaftigkeit zu reduzieren. Gleiches gälte dann auch beispielsweise für die headbangenden, Metallica interpretierenden vier Cellisten von Apocalyptica.

Man muss aber nicht nur solche (irgendwie immer auch parodistische) randständige und grenzwertige Projekte heranziehen. Auf eine bestimmte Weise gilt dies beispielsweise auch für die Drone/Doom Metal Band Sunn O))), hier wird nicht nur der Name des Verstärkerherstellers namensgebend, hier wird auch der reine Klang des Technologischen zum ästhetischen Konzept. Das Brummen der Verstärker, die Eigenklanglichkeit des Repräsentationssystems Instrument – teilweise entkleidet von Takt, Gesang oder ritueller Interpellation – können als eine solche Hyperrealität des Metals begriffen werden. Oder noch populärer: ist nicht auch das im Hair Metal gepflegte Faible für Damenunterwäsche, Lippenstift und Minipli ein solchermaßen selbstreferenzielles Zeichenspiel? Keine kritische Thematisierung des Geschlechterdiskurses, keine unterschwellige Homoerotik, kein politisches Statement zur Genderpolitik wird hier angespielt – es geht Dee Snyder nur darum, auf seine Weise Metal zu sein. Das Zeichen selbst wird zur Erfahrung, wird zur Lebenswelt, verweist nur auf sich selbst, repräsentiert nichts mehr. Entscheidend wird dies, wenn wir Metal *sui generis* als hyperreal bezeichnen. Referenzialisiert die klassische Popmusik der Moderne die Erfahrung, so referenzialisiert der Metal – den Metal. Der Blues ist ohne den Verweis auf das erlebte eigene Leiden nicht funktional, wird unauthentisch. Black Metal von echten Satanisten ist befremdlich und randständig. Brennende norwegische Kirchen sind in diesem Sinne modern – aber unzeitgemäß. Metal lebt in vielen Spielarten vom Spiel mit Signifikanten, dem ›als-ob‹. Tom ›Angel of Death‹ Araya kann sich zum Katholizismus bekennen ◀27 und die satanistischen Elemente von Slayer als Marketing und Scherz bezeichnen – ohne *credibility* zu verlieren. ◀28 Tom Angelripper kann als Onkel Tom lustige Herrenwitz-Sauflieder intonieren. Und der Power- und True Metal gefällt sich sowieso in einer Pose, Metal aus der Behauptung des Metal-Seins als Zeichen zu generieren und zu synthetisieren. ◀29 Metal als postmoderne Hyperrealität verdoppelt das Reale des Rock´n´Roll und überführt es in ein Medium des frei flottierenden Signifikanten-Spiels quantitativer Eskalationen (immer schnellere Solos, lautere Konzerte, böse Texte, eklatantere Tabubrüche, längere Nieten, tiefere/höhere Stimmen...). Im postmodernen Metal findet sich das ›verlorene Objekt‹ des Rock´n´Roll – nicht mehr als Objekt der Erfahrungs-Repräsentation, sondern im Sinne einer ekstatische Verleugnung und rituellen Austreibung seiner selbst.

## Das Politische

Aber ist es so einfach? Lässt sich das Metal-Universum so kurzerhand zum reinen hyperrealen Zeichenspiel ›herabqualifizieren‹? Lässt sich diese residuale Kultur Metal◀30 so bruch- und widerstandslos als ein selbstreferenzielles Oszillieren hyperrealer Signifikate beschreiben? Und kann man aus einem Erdbeerjoghurt tatsächlich folgern, dass auch der Golf-Krieg nicht stattgefunden hat?◀31 Gemeinhin fällt in diesem Zusammenhang der Hinweis auf das Apolitische des Metals als wichtigstem Verweis für dessen Zugehörigkeit in die ›postmoderne Beliebigkeit‹. Meint man damit die Sichtbarkeit des Metals als politischer Größe und der ›Pop-als-Protestkultur‹ im Sinne einer künstlerischen Artikulation vor einem Massenpublikum mit entsprechender (medial vervielfältigter) Öffentlichkeit, so stimmt dies.◀32 Aus einer kulturkritischen Perspektive der Postmodernenkritik ist dem Metal leicht seine apolitische Haltung vorzuhalten. Zu sehr scheint der Metal nur ein Spiel mit Signifikanten zu sein, zu substanzlos und eklektizistisch seine Positionen, zu wenig emanzipatorisch (oder anderen Meta-Erzählungen verpflichtet) ist sein Konzept. Aber vielleicht krankt eine solche Perspektivierung an einem falschen Verständnis des Politischen. Einen Kern der Moderne/Postmoderne-Diskussion kann man auch darin bestimmen, diese als eine Diskussion um die Legitimation jeweils unterschiedlich verfasster Konzepte politischen Handelns zu verstehen.◀33 Verstehen wir unter ›politisch-sein‹ ein bedingungsloses Bekenntnis zum Projekt der Aufklärung, des Fortschritts und der humanistischen Ratio – dann ist der Metal unpolitisch-postmodern. Begreifen wir ihn aber als eine Artikulationsform, die im positiven Sinne die Unmöglichkeit des Fortschrittsdiskurses thematisiert, beziehungsweise sein politisches Potential aus der Infragestellung der grundsätzlichen Möglichkeit des emanzipatorischen Projekts der Moderne bezieht – dann ist Metal hochpolitisch. Und natürlich sind die Beispiele einer solchen modern/postmodern ambivalenten Politisierung des Metals Legion. Nicht nur das viele Bands bereits ab den frühen 1980er das Szenario des drohenden nuklearen Untergangs als nicht nur ästhetisches Konzept der ›modischen Dystopie‹ verarbeiteten, sondern im Sinne dezidiert politisch-operationaler Reflexionen◀34 – Metal ist in der ganzen Bandbreite seiner Spielarten in einem Sinne politisch, der nur als umfassend verstanden werden kann. Die vielleicht deutlichste ›Botschaft‹ dabei ist eine Position, die ›politisch-sein‹ gerade nicht auf ein Parteiprogramm oder eine rituelle, modische Betroffenheitsartikulation à la Säulenheilige wie Sting, Geldorf und Bono beschränkt. Ganz im Sinne (auch) eines modernen Verständnisses des Politischen ist der Metal da politisch wo er emanzipatorisch argumentiert,◀35 zur Dissidenz auf-

ruft,◀36 sich an der Aufarbeitung und Abwehr des Faschismus beteiligt,◀37 den Fortschritt letztlich doch als Trieb- und Sinnstiftungsmoment subjektiven und intersubjektiven Handelns begreift. Er ist aber auch da politisch, wo er in postmodernem Sinne das rational-progressive Projekt in Frage stellt und das Subjekt als handlungsmächtig und eigenverantwortlich aufruft, wo er die Erfahrung des romantischen Subjekts zum zentralen Handlungsvortrieb des gerechten und sinnvollen Seins erhebt.◀38 Er ist politisch in dem Moment, in dem er Avantgarde ist. Er ist politisch aber vor allem an der Stelle, an der er populär-kulturelle Artikulation zum Ort des Politischen in dem Sinne erklärt, als er ›das Populäre◀ zum Ort des Subjekts macht und sich dezidiert gegen das Geworfen-Sein des (passiv gesetzten) Subjekts innerhalb einer kulturindustriellen Gemachtheit abgrenzt. Er ist politisch, wo er (im beschriebenen Sinne) ernsthaft ist und sich vor der totalen Ironisierung schützt.

## Transmodernität

Was wäre nun also als Quintessenz des (ausführlich und dennoch unzuverlässig verallgemeinernd) Vorgetragenen zu rekapitulieren? Metal ist eine große Erzählung und gleichzeitig das Produkt des Endes. Metal adressiert ein homogenes Subjekt und stiftet gleichzeitig plurale und nicht mehr länger intersubjektive Subjektentwürfe. Metal bedient sich einer klaren symbolischen Ordnung und ist gleichzeitig ein Spiel referenzfreier und hyperrealer Repräsentationen. Metal ist a-politisch und politisch. Metal ist modern und postmodern. Aus der Perspektive der Postmoderne überwindet Metal »die Moderne mit der Moderne«◀39 – und aus der Perspektive der Moderne überwindet Metal die Postmoderne mit der Postmoderne.

Vielleicht verweist damit das Vorgetragene zunächst einmal (und folgerichtig) darauf, dass jede Moderne/Postmoderne-Debatte zunächst und immer normativ ist, dass die Kriterien und Taxonomien der Epochenbeschreibungen nicht aus einem rational-objektiven Projekt der Deskription entspringen, sondern aus einer von Vorlieben, Weltansichten und -produktionen determinierten Debatte. Die Moderne (beziehungsweise Postmoderne) ist das, als was man sie beschreibt.◀40

Mit Epochenbeschreibungen scheint es sich also zu verhalten wie mit dem bereits erwähnten Erdbeerjoghurt – es kommt immer darauf an, was man daraus macht.◀41 Keineswegs aber ist die Postmoderne als Nachgeschichte am Ende der Moderne, als klar definierte lineare Nachfolge zu verstehen, so wenig wie die Moderne als Nachgeschichte zum Biedermeier zu verstehen ist. Genauso

wenig ist Black Metal die Nachgeschichte oder Quintessenz der NWoBHM. Vielleicht ist das größte Problem der Moderne, dass der Begriff ›modern‹ selbst verloren geht. Die Avantgarden dogmatisieren die Moderne – stets ist man ›neu‹ (vgl. auch Grimminger 1993, 8) – um den Preis das alles neu und nichts tradiert oder vorbildlich sein kann. Ein Schelm, wer nun an den inflationären Gebrauch des Präfix ›Nu-‹ in der letzten Dekade denkt. Vielleicht ist das größte Problem der postmodernen Verfassung die Überbetonung des Pluralen, ◀42 die Postulation einer Heterogenität, die schnell zur Beliebigkeit verkommen ist. Ebenso ein Schelm, wer nun an den inflationären Ausdifferenzierung der Genre-, Subgenre- und Mikro-Genredifferenzierungen des Metals denkt. ◀43 Vielleicht ist aber das allergrößte Problem, Moderne und Postmoderne als binäres, dichotomes System zu begreifen.

John Hartley (2007) hat für das Fernsehen einen recht interessanten Vorschlag gemacht, wie dieses Sinnstiftungssystem durch die Perspektive der Epochen- theorie hindurch zu beschreiben wäre. Hartleys Vorschlag zielt darauf ab, Medien (und in der hier vorgeschlagenen Erweiterung: bestimmte Bestände aktueller Kulturen mit hohem Sinnstiftungspotential) als *transmodern* zu denken. Kurz gesagt: Fernsehen (und folgend: Metal) als einen kulturell tradierten, genealogisch und archäologisch geformten Gegenstand zu begreifen, als ein hybrides System, in dem sich vormoderne, moderne und postmoderne Einflüsse bündeln und potenzieren. Solche Formen wären dann in Hartleys Perspektive als ›transmodern‹ zu bezeichnen, das heißt, durch spezifische, aus den jeweiligen Epochen übernommene, dominant im Gegenstand präsente Formen und Funktionen bestimmt (ebd. 597f). Folgt man dem Gedanken Hartleys, so könnte man über den Metal konstatieren, dass er *modern* ist, weil er den in der Moderne etablierten Formen von Arbeitsteiligkeit, Ökonomie und kultureller Warenhaftigkeit zugehörig ist, gleichzeitig aber auf der Zeichen- und Repräsentationsebene *postmodernen* Ästhetiken gehorcht. *Vormodern* wäre der Metal, weil er den kulturellen Rahmenbedingungen des Medialen und Ritualen zugehörig ist, die schon lange vor der Moderne angelegt sind – also der Metal ohne Buchdruck und katholische Kirche (respektive: Wikinger) nicht denkbar wäre. So könnte Metal also als eine kulturelle Formation charakterisiert werden, die ihre Kontur vornehmlich daraus gewinnt, aus verschiedenen Epochen dominante Wesenszüge und Diskurse zu entlehnen, zu transzendieren und zu vereinigen und damit epochenübergreifend also *transmodern* zu sein. Die Formungskräfte solcher populärer transmoderner Formationen bezeichnet Hartley als einen Modus des Belehrens (»transmodern teaching« ebd., 598). Solche Formationen nutzen »oral, domestic discourses to teach vast, unknowable ›lay‹ audiences modes of ›citizenship‹ and self-knowledge based on culture

and identity within a virtualized community of unparalleled size and diversity« (ebd.). Eine solche Belehrung wäre – und hierin liegt der ›Witz‹ des Hartleyschen Arguments (ebenso wie in ähnlich zu veranschlagenden theoretischen Positionen der Diskursanalyse oder der Cultural Studies) – jenseits eines rigiden, hegemonialen oder repressiven Ideologischen anzunehmen, sondern als niederschwelliges, verteiltes und größtenteils unsichtbares Modell der »love of influence« (ebd. 600; zit. nach Hoggart 1970, 55) zu verstehen. So wie das Fernsehen ›We love to entertain (and influence) you‹ artikulieren kann, so kann auch der Metal eine solche ›Belehrungssituation‹ sein; eine ›Schule des Lebens‹, in der sich das Metal-Subjekt gerne und bereitwillig ›beeinflussen‹ lässt. Eine solche Idee wendet sich ab vom Modell des (schulischen) Lernens und zielt drauf, dass bestimmten kulturellen Formationen von Subjekten die Legitimation und Befähigung zuerkannt wird, Orientierungshilfen zu formulieren, Deutungshoheit über bestimmte alltagsrelevante Fragen zu haben und eine Sinnstiftungskompetenz auf Dauer entfalten zu können. Das entscheidende für die Funktionsweise solcher kultureller Formationen ist, dass ihnen die Legitimation ›belehren zu dürfen‹ in einer Erfahrungssituation (permanent und immer wieder) zugestanden werden muss. Die Verbindung von Wissen der kulturellen Formation Metal mit dem Metal-Subjekt wäre eine Sinnstiftung – einer Sinnstiftung, die einerseits den diskursiven Leitformen unserer historisch stabilisierten Kultur gehorcht, andererseits aber auch auf die Anforderungen der moderner Lebenswelt mit Sinnstiftungs- und Kompensationsangeboten reagiert. Effektiv wird dieses Angebot letztendlich dadurch, dass es nicht ›autoritär‹ ist, obwohl es nicht jenseits der Regierung und Ordnung der Welt parallel existiert; effektiv ist es weil es erfahren werden kann und nicht erfahren werden muss. Effektiv ist es, weil es Erfahrungen und Artikulationen zulässt, die sonst unzulässig sind.

Wahre ›truness‹ ermöglicht es »Ich liebe dich inniglich« zu sagen. Gemeint ist dabei meistens nur keine Frau, sondern eine Band.

## Anmerkungen

- 01** ▶ Vgl. hierzu auch Köhler 1998 .
- 02** ▶ Beispielsweise Gott, Subjekt, Vernunft, kritischer Rationalismus, Marxismus, Psychoanalyse usf.
- 03** ▶ Einschränkung muss darauf hingewiesen werden, dass der Song für den gleichnamigen Film (*EAT THE RICH*, Peter Richardson, GB 1987) entstanden ist und daher im Ton auf eine ironischer, etwas subversive und auch etwas geschmacklose Komödie abzielt. Dennoch fällt der Song nicht wirklich aus dem Motörhead-Universum.
- 04** ▶ S. dazu auch die filmische Dokumentation *LEMMY* (Olliver /Oshowski, USA 2010).
- 05** ▶ »Beim Kasus Motörhead weiß man nun gar nicht genau, was einem mehr Überdruß bereitet, die musikalische oder die begleitende musikjournalistische Redundanz. Denn wie oft hat man das schon gelesen oder sogar selbst geschrieben. Lemmy & Co sind eine Marke, die was verbürgt. Die man kauft, weil man genau das und nichts anderes will – bzw. weil man das will, was ihr als Konnotat anhaftet [...]« (Schäfer 2008, 52).
- 06** ▶ Aus der Perspektive der Moderne ist davon auszugehen, dass das Subjekt in seiner Veranschlagung als empirischem Ich, als kulturell und historisch zentraler Entität in der uns heute nachvollziehbaren Form der Sinnstiftung überhaupt erst eine Erfindung der Moderne ist. Ein vormodernes Ich, das (zumindest in der Eigenwahrnehmung) jenseits der politischen und sinnstiftenden Größen von Regierung, Deutungsmacht, Hegemonie oder Repression existiert, scheint uns heute undenkbar.
- 07** ▶ Was als These zumindest insofern Sinn macht, als sich in den Gründungsmythen des NWoBHM kontinuierlich die Erzählung des englischen Industriearbeiters als wesentlichem Bezugssystem für die Metal-Werdung wiederfindet (vgl. bspw. Osbourne / Ayres 2009).
- 08** ▶ Ohne die Abgrenzungspolitik von Punk vs. Metal zu weit treiben zu wollen, so wäre an diesem Punkt doch zu konstatieren, das (in einer unterdifferenzierten, radikalen vereinfachten Leseweise) das Subjekt-Konzept des Punk ein grundsätzlich nihilistisches und auf Selbsterstörung zulaufendes ist. Der Pogo-Tänzer prügelt in einem masochistischen Akt die verhasste Regierung aus seinem Körper, der Metal-Tänzer schüttelt sein Gehirn in einen Trance-Zustand der De-Rationalisierung.
- 09** ▶ »Das futuristische Manifest« von Filippo Tommaso Marinetti, veröffentlicht am 20. 2. 1909 in *Le Figaro* (zit. nach Schmidt-Bergmann 1993,77f).
- 10** ▶ »DADAistisches Manifest«, Flugblatt, Berlin 1918 (zit. nach Riha/Schäfer 1994, 63).
- 11** ▶ Diese »Technologien des Selbst« (Foucault 1993) sind Prozesse der subjektiven Selbstinterpretation und Praktiken des Selbstverstehens. Dabei ging es Foucault um »Formen, in denen das Individuum auf sich selbst einwirkt« (ebd., 27) beziehungsweise, wie kulturelle Gegebenheiten darauf Einfluss haben, wie das Subjekt eine bestimmte Einstellung zu seiner Ethik, zu seiner Transzendenz und zu seinem Körper gewinnt.
- 12** ▶ »Amusement ist die Verlängerung der Arbeit unterm Spätkapitalismus« (Adorno/



Horkheimer, 2006 145) – diesem Satz widerspricht nicht nur die zeitgenössische, beispielsweise an den Cultural Studies orientierte Theoriebildung, sondern auch und vor allem unsere subjektive Erfahrung des Populären als einer der wichtigsten subjektiven Sinnstiftungsdimensionen.

- 13 ▶ Vgl. dazu auch den Beitrag von Tobias Winnerling in diesem Band.
- 14 ▶ Ein im beschriebenen Sinne hochambivalentes Portrait des Labels Nuclear Blast zeichnet der Film *HEAVY METAL AUF DEM LANDE* von Andreas Geiger (BRD 2006).
- 15 ▶ Der Reiz des Wacken-Open-Airs ist es Tiamat, Mambo Kurt, Slayer und Iron Maiden binnen dreier Tage hören zu können und das von der International Concert Service GmbH (zu deren Unternehmensgruppe auch das Label Wacken Records und der Mailorderversand Metallix gehört) organisierte Festival nicht als kommerzielles Großereignis wahrzunehmen, sondern als zentrale Sinnstiftungsinstanz.
- 16 ▶ Die Ambivalenz Metallicas rührt sicher zunächst aus deren rasanter Karriere, die von den Anfängen des Thrash-Metals dazu führte, das Metallica heute in Casting-Shows gesungen wird ([<http://www.castingshow-news.de/x-factor-%E2%80%93-auch-marlon-bertzbach-macht-nun-ernst-23221/>]; letzter Abruf 3.2.2011). Aber auch deren höchst ambivalentes Verhältnis zur Fan-Szene (erinnert sei an Lars Ulrichs Engagement gegen das Filesharing, dass zum Ausschluss von 300.000 Usern bei Napster führte; vgl. dazu [<http://www.spiegel.de/kultur/musik/0,1518,574288,00.html>]; letzter Abruf 3.2.2011) oder die eher ungewöhnlichen Einblicke, die der Dokumentarfilm *METALLICA: SOME KIND OF MONSTERS* (Joe Berlinger / Bruce Sinofsky, USA 2004) gewährt, arbeiten an dem Status der Band mit.
- 17 ▶ »Der postmoderne Mensch nimmt lediglich Trennungen vor, Fragmente sind angeblich das einzige, dem er noch vertraut. Seine tiefste Verachtung gilt jeglicher ›Totalisierung‹, jeglicher Synthese, sei sie sozialer, kognitiver oder sogar ästhetischer Art« (Hassan 1998, 49).
- 18 ▶ Vgl. bspw. den Beiträge von Winnerling in diesem Band
- 19 ▶ Vgl. dazu den Beitrag von Wagenknecht und Schwaab in diesem Band
- 20 ▶ »I mean I am not saying there aren't other forms of true metal but...the rap metal and all that stuff and techno sounds in it and all that shit it actually leaves me cold, these people who rap and sample and shit like that...ya know...any band who has a guest rapper on their record like to me that's just like kill these mother fuckers please ya know.« – Karl Logan (Manowar) [<http://www.mortado.com/gravemusic/news/interviews/karllogan.shtml>], letzter Abruf 10.3.2010
- 21 ▶ »Vom ›Tod Gottes‹ zum ›Tod des Autors‹ und zum ›Tod des Vaters‹, vom Verspotten der Autorität hin zur Revision des Curriculums – so lösen wir die kulturellen Kanons auf, entmystifizieren Wissen, dekonstruieren wir die Sprache der Macht, der Begierde, des Betrugs. Spott und Revision sind Formen des Subversiven, [...]« (Hassan 1998, 50).
- 22 ▶ Das *Deutsche Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm* (Leipzig 1862, Bd. 3, 923) leitet ›Ernst‹ von (lat.) »veritas, severitas, sedulitas, studium« ab.
- 23 ▶ Die großen Strömungen der Moderne (beispielsweise der Naturalismus, der Expressionismus

oder die neue Sachlichkeit) beziehen sich als Ausdrucksform auf das Erfahrene. Die Form des Zeichens und des Kunstwerks sucht der neuen Form und Herausforderung der Weltwahrnehmung zu folgen. Naturalistische Literaten wie Émile Zola oder Gerhart Hauptmann trachten danach, die Wirklichkeit möglichst genau, rational, quasi naturwissenschaftlich darzustellen und dabei vor allem die Nachtseiten der Moderne und der Industrialisierung – das Hässliche und Verdrängte – abzubilden. Die Expressionisten sehen sich in eine enthumanisierte, industrialisierte Welt geworfen und warnen vor einer Gesellschaft, die keine Rücksicht und Moral besitzt. Die Literatur der neuen Sachlichkeit ahmt den Takt der Büromädchen-Schreibmaschinen und das Rumpeln elektrischer Straßenbahnen in den lichterhellen Straßen Berlins nach. Selbst der (in vielen Wesenszügen postmoderne) Dadaismus setzt wie viele der modernen Avantgarden auf einen direkten Bezug des Zeichens zur Welt und auf die verändernde Kraft und Energie des Worts, des Bilds, des Klangs – einfach weil das Zeichen Teil der Welt ist und weil eine (politische, ästhetische oder avantgardistische) Arbeit am Zeichen auch immer Arbeit an der Welt ist.

- 24 ▶** Jean Baudrillard (1978) *Koolhaas oder Der Aufstand der Zeichen*. Berlin: Merve
- 25 ▶** Wobei hier natürlich mit Recht darauf zu verweisen wäre, dass gerade die Idee des Zusammenbruchs der mimetischen Repräsentation eine wesentliche Triebfeder auch tradierter moderner Avantgarde war und ist (vgl. bspw. Gumbrecht 1998, 815).
- 26 ▶** »Die Realität geht im Hyperrealismus unter, in der exakten Verdoppelung des Realen, vorzugsweise auf der Grundlage eines anderen reproduktiven Mediums – Werbung, Photo, etc. –, und von Medium zu Medium verflüchtigt sich das Reale, es wird zur Allegorie des Todes, aber noch in seiner Zerstörung bestätigt und überhöht es sich. Es wird zum realen schlechthin, Fetischismus des verlorenen Objekts – nicht mehr Objekt der Repräsentation, sondern ekstatische Verleugnung und rituelle Austreibung seiner selbst: hyperreal« (Baudrillard 1988, 157).
- 27 ▶** »Westword: ›What's the biggest misconception people have about Slayer?‹ Tom Araya: ›The obvious one: the Satan stuff. I'm not here to fault anybody. And I hate to say this, but Christ came and taught us about love. About doing unto others. That was his preach: Accept each other for who we are. Live peacefully, and love one another. Period.« John La Briola im Interview mit Tom Araya; *Slayersaves.com* (2007). [[http://web.archive.org/web/20040803215618/http://www.slayersaves.com/interviews\\_tom2.htm](http://web.archive.org/web/20040803215618/http://www.slayersaves.com/interviews_tom2.htm)]; letzter Abruf 10.3.2011.
- 28 ▶** Vgl. bspw. die Forumsdiskussion auf [<http://www.smnnews.com/>] zu den entsprechenden Interviewaussagen Arayas ([<http://forums.smnnews.com/archive/index.php/t-16684.html>]); letzter Abruf 10.3.2011).
- 29 ▶** Ein schönes Beispiel hierfür wäre der Song *Metal Heart* von Accept (*METAL HEART*, 1985). Die Doppeldeutigkeit des titelgebenden ›Metal-Herzens‹ (»Metal heart – Lifeless piece of steel [...] Unplugged they're dying«) zwischen emotionaler Versteinerung der Menschheit und der (lyrisch nicht thematisierten) Signifikation von Accept als Herzen des Metals, ge-

paart mit dem Beethovens *Für Elise* aufgreifenden und variierenden Gitarrensolo stellt in Quintessenz letztlich nurmehr ein eklektisches Spiel von Versatzstücken, Zeichen und Zitationen dar.

- 30** ► Vgl. die Einleitung in diesen Band
- 31** ► Jean Baudrillard (1991) *La Guerre du Golfe n'a pas eu lieu*. Paris: Galilée
- 32** ► Ein Blick in die *line-ups* entsprechender Großveranstaltungen der Friedensbewegung und der Anti-AKW-Bewegung der 1980er Jahre (wie beispielsweise das WAAhsinns-Festival in Wackersdorf (26.-27. Juli 1986) (vgl. WAAHSINN – DER WACKERSDORF-FILM (BRD 1986), die Friedensdemonstration im Bonner Hofgarten 1983 oder der Großveranstaltung der Friedensbewegung am 11. 9. 1982 in Bochum, *Künstler für den Frieden*) zeigt, dass hier die jeweils ›üblichen Verdächtigen‹ von Ton Stein Scherben über Franz Josef Degenhardt bis zu den Toten Hosen und BAP das Zentrum einer solchen politischen Artikulation darstellen. Jedwede Form des Metals fehlt hier aber vollständig. Auch beim 1985 gegründeten Rock am Ring-Festival (dem größten Rockereignis in Deutschland) fehlt bis tief in die 1990er jede Spur von Metal. Lediglich die ›Monsters Of Rock‹-Festivaltour in Deutschland 1983 stellt eine Bühne dar, auf der zu diesem Zeitpunkt eine dezidierte Artikulation des Metals vor einem Massenpublikum stattfindet – wobei nun gerade dieses Massenpublikum den (eher homogenen) Gründungspool der Metalkultur selbst darstellt (vgl. den Beitrag von Krumm in diesem Band).
- 33** ► »Wer sich der Moderne [...] verschrieb (und mithin SPD wählte), der nahm trotz mancherlei Anfechtungen in Anspruch, die Summe der in der Zeit beobachteten Veränderungen des gesellschaftlichen und sogar des individuellen Lebens als Verbesserung seiner Qualität (›Fortschritt‹) bilanzieren zu können. [...] Was die ›Postmodernen‹ auf der anderen Seite an politischen Vorschlägen einbrachten, war denen der ›Modernen‹ gar nicht mal so verschieden (auch sie wählten vor allem SPD – denn echte Yuppies beteiligen sich ja nicht an der Diskussion), nur behaupteten die Postmodernen, einen eher romantischen Kulturgestus adaptierend, daß sie die Dinge so sahen, wie sie sie sahen, weil sie der Meinung waren, daß die Geschichte ans Ende gekommen, das Subjekt gestorben, Rationalität als eine logozentristische Schimäre entlarvt worden sei« (Gumbrecht 1998, 808f).
- 34** ► Vgl. dazu auch den Beitrag von Kleiner/ Anastasiadis in diesem Band.
- 35** ► Vgl. bspw. [<http://www.metaljew.org/>]; letzter Abruf 10.3.2011.
- 36** ► Vgl. bspw. [<http://www.metaladies.com/>] letzter Abruf 10.3.2011.
- 37** ► Vgl. bspw. [<http://www.metalheadsagainstracism.org/indexe.html>]; letzter Abruf 10.3.2011.
- 38** ► Vgl. den Beitrag von Pöhlmann in diesem Band.
- 39** ► Vgl. den Beitrag von Scheller in diesem Band.
- 40** ► »Modernity can be understood approvingly as an era dedicated to founding knowledge on reason, truth, secularism and empirical or positive evidence; or disapprovingly as an era dominated by masculine knowledges, imperial powers and colonial exploitation. Similary,

postmodernity can be described approvingly as a retreat from myths of comprehensive, coherent truth, and a recognition of the need for self-reflexivity in the production of knowledge; or disapprovingly as an anything-goes relativism and the commodification of information, culture and communication« (Hartley 2007, 596).

- 41►** Dieser Rekurs auf den Slogan der betonverarbeitenden Industrie (vgl. [www.betonmarketing.de]; letzter Abruf 10.3.2011) soll hier aber nicht Beton und Billigjoghurt in Bezug setzen, sondern eher auf die Relevanz von Bau- und Architekturwesen für die Postmoderne-Debatte anspielen.
- 42►** »Pluralität ist der Schlüsselbegriff der Postmoderne. Sämtliche als postmodern bekannt gewordenen Topoi – Ende der Meta-Erzählungen, Dispersion des Subjekts, Dezentrierung des Sinns, Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, Unsynthetisierbarkeit der vielfältigen Lebensformen und Rationalitätsmuster – werden im Licht der Pluralität verständlich« (Welsch 1991, XV).
- 43►** Der entsprechende Wikipedia-Eintrag ([[http://de.wikipedia.org/wiki/Kategorie: Stilrichtung\\_des\\_Metal](http://de.wikipedia.org/wiki/Kategorie:Stilrichtung_des_Metal)]) listet 36 Genregruppen auf. Der dort aufgeführte Eintrag ›Death Metal« ([[http://de.wikipedia.org/wiki/Kategorie:Stilrichtung\\_des\\_Death\\_Metal](http://de.wikipedia.org/wiki/Kategorie:Stilrichtung_des_Death_Metal)]) wird dann durch sechs weitere Subkategorien ausdifferenziert, die dann in ihren jeweiligen Beschreibungen weitere Subkategorisierungen und Taxonomien auflisten. In ähnlicher Weise weist auch das Projekt [<http://www.mapofmetal.com/>] auf einen hohen Genrepluralismus (letzter Abruf für alle Webseiten: 14.2.2011).