

Christian Heinisch

Zwischen Kult und Kultur. Kontinuitätsbehauptungen im Heavy Metal

2012

<https://doi.org/10.25969/mediarep/3784>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Heinisch, Christian: Zwischen Kult und Kultur. Kontinuitätsbehauptungen im Heavy Metal. In: Rolf F. Nohr, Herbert Schwaab (Hg.): *Metal Matters. Heavy Metal als Kultur und Welt*. Münster: LIT 2012 (Medien'Welten 16), S. 411–429. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/3784>.

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/>

ZWISCHEN KULT UND KULTUR. KONTINUITÄTSBEHAUPTUNGEN IM HEAVY METAL

Einleitung

Nimmt man einmal das erste und gleichnamige Black Sabbath-Album von 1970 als eine Initialzündung für das Phänomen Heavy Metal an, wohl wissend, dass damit etliche wichtige Ausdifferenzierungen für den Moment außer Acht gelassen werden, dann kann man sagen, dass die Heavy Metal-Kultur¹ als eine in sich mehr oder weniger konsistente kulturelle Formation um eine spezifische musikalische Ausprägung mit dem Namen Heavy Metal als Oberbegriff, nun seit mittlerweile 40 Jahren existiert und noch immer auch nach außen wirksam ist. Ungeachtet aller inneren Brüche, mehr oder weniger strikten Grenzziehungen und durchaus heterogenen Entwicklungslinien² stellt sie sich dabei als homogenes Phänomen mit starker Dauerhaftigkeit dar. Dies wirft die Frage nach den stabilisierenden Mechanismen auf, mittels derer diese Kultur sich auch über mehrere Generationen hinweg als persistent erweist.

Diese Stabilisierungsmechanismen lassen sich aus einer kultursoziologischen Perspektive heraus vor allem innerhalb von vier Dimensionen finden: einer kommerziellen, einer subkulturellen und einer rituell-religiösen Ebene sowie in synthetischer Form als Ebene der Konstruktion von spezifischer Eigengeschichte, Eigenraum und Eigenzeit.³

Nur kurz soll an dieser Stelle auf die kommerzielle und die subkulturelle Dimension und die stabilisierende Funktion beider Ebenen eingegangen und stattdessen auf die vorhandene Literatur verwiesen werden, die zum Teil vorzügliche Analysen dazu vorgelegt hat. Der Schwerpunkt soll auf jenen Ausführungen ruhen, die sich der rituell-religiösen Dimension und der Konstruktion spezifischer institutionalisierender Mechanismen in Geschichte, Raum und Zeit widmen.

Heavy Metal als kommerzielles Phänomen

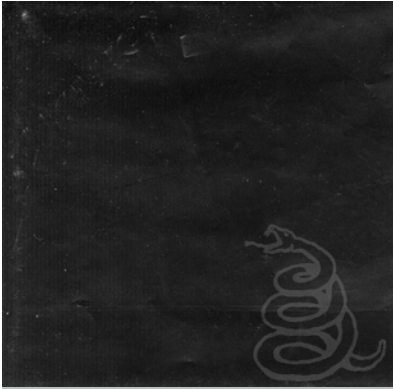


Abb. 1: Das **BLACK ALBUM** von Metallica markierte mit mehr als 15 Millionen verkauften Exemplaren den endgültigen kommerziellen Durchbruch der Band. Nach Zählung von Nielsen SoundScan liegen Metallica auf Platz 4 der Liste der kommerziell erfolgreichsten Bands (Quelle: Nielsen SoundScan)

Eines kann man bereits an dieser Stelle festhalten: Die Metal-Kultur ist keineswegs antikommerziell eingestellt. Ganz im Gegenteil: In ihrer kommerziellen Dimension ist sie stark ausgeprägt und durch einen hohen Grad an Ausdifferenzierung gekennzeichnet. Schon ihre Gründer beziehungsweise direkten Vorläufer (Black Sabbath, Kiss, Led Zeppelin etc.) feierten zwar kommerziell Erfolge, ›reine‹ Heavy Metal-Bands wie Metallica, Iron Maiden oder die deutschen Scorpions sind kommerzielle Schwergewichte.◀4 Richtig ist aber immer auch, dass Heavy Metal in den etablierten Massenmedien kaum präsent ist. Vielmehr hat die Kultur eigene Marktmechanismen ausgebildet, von spezialisierten Plattenfirmen (Nuclear Blast, Metal Blade etc.) und dazugehörigen Vertriebsstrukturen (SPV, Soulfood) über eigene Informationsportale (Zeitschriften wie *RockHard* oder *Kerrang* ebenso wie die verschiedensten Internetportale) bis hin zu eigenen Versandhandelsinstanzen (EMP etc.),

die zu einem gewissen Grad unabhängig von den massenorientierten Strukturen der Majorfirmen funktionieren und ausdifferenzierte Regelsysteme ausgebildet haben.◀5

Diese metaltypische Doppelstruktur von kommerziellen Interessen einerseits – eine erfolgreiche finanzielle Ausrichtung stabilisiert durchaus – und andererseits einer weitgehenden (keineswegs jedoch vollständigen) Unabhängigkeit von den kurzzeitigen, auf Gewinnmaximierung bedachten Orientierungen des Massenmarktes hat sicherlich wesentlich dazu beigetragen, dass die Heavy Metal-Kultur nach wie vor lebendig ist.

Subkulturelle Elemente im Heavy Metal

Seit ihren Anfängen besaß die Heavy Metal-Szene (sicher nicht unwesentlich durch die düstere, mit satanischen Implikationen spielenden Black Sabbath beeinflusst, deren Erfolg die Wahrnehmung durch eine breitere Öffentlichkeit zur

Folge hatte) eine subkulturelle Dimension, die über eine Bedeutung von Subkultur als reinem Subsystem ohne ideologischen Charakter hinausgeht. ◀6 Aber obwohl diese Kultur im amerikanischen Sprachgebrauch (vgl. Walser 1993; Garofalo 1997; Weinstein 2000) oft als »subculture« bezeichnet wird, ist die Heavy Metal-Kultur als Subkultur wenig konsequent:

»Revolutionär war der Heavy Metal jedenfalls nie, die Grundfesten des Staates hat er nicht erschüttert, wie denn auch politische Ambitionen vor und auf der Bühne kaum auszumachen sind – obschon er ›denen da oben‹ immer mal wieder gern die drohende Faust entgegenstreckt« (Schäfer 2001, 32).

Im Gegensatz zu anderen Subkulturen – am deutlichsten in der destruktiven und zugleich ideologiekritischen Komponente des Punk zu sehen – ist der ›Aufstand‹ in der Heavy Metal-Szene stets nur temporär oder wird ästhetisiert und transzendiert, nimmt aber (fast) nie grundsätzliche Züge an. Denn aus sich selbst ist die Heavy Metal-Kultur nicht originär politisch motiviert gewesen, sondern hatte sich ja gerade in der Flucht vor scheinbar wirkungslosen politischen Meinungsäußerungen gebildet: »Wenn man überhaupt von einem politischen Motto sprechen kann, dann ist dies die Forderung nach absoluter Meinungs- und Gedankenfreiheit« (Roccor 1998a, 232). So verbleibt Subversion stets auf einer abstrakten Ebene des Symbolischen, weil »die Attitüde des Heavy Metal sich nicht über das System stellt, sondern lediglich seinen Freiraum innerhalb der Grenzen des Systems behaupten möchte« (Wehrli 2001, 14). Rebellion des Heavy Metal ist eben keine revolutionäre, sondern eine eskapistische, »die in den Metal-Texten zelebrierten Triebdurchbrüche geschehen nicht in Form einer Regression, sondern im Zeichen der Sublimierung« (ebd.). Dabei kann man dem Phantastischen in der Heavy Metal-Kultur natürlich insofern subversiven Charakter bescheinigen, da hier »Zweifel an den herrschenden Realitätsprinzipien« erweckt werden können (vgl. Faulstich/Schäffner 1994, 59f). ◀7 Das phantastische Element hat aber, zumindest in der Heavy Metal-Kultur nicht die Kraft zu realen Veränderungen und so erschöpft sich ihre Subversivität recht schnell: ◀8



Abb. 2: Das Album Scum der britischen Napalm Death gilt nicht nur als eines der ersten Alben des Grindcore sondern ist auch ein gutes Beispiel für das politische Moment innerhalb der Heavy Metal-Kultur.

»Die Revolution des HM war von jeher eine andere als die des Punk. [...] HM-Fans wollten und mussten arbeiten, um sich Platten zu kaufen und in Konzerte gehen zu können. Die sogenannte und oft zitierte Antibürgerlichkeit der Metaller fand erst nach Feierabend statt« (Rohlf 1994, 49). ◀9

Die subkulturelle Dimension des Heavy Metal ist aber auch anderweitig ambivalent. So ist die Ausbildung eines komplexen Vorrats an Insiderwissen, eines subkulturellen Kapitals, das gerade in der Heavy Metal-Kultur von Bedeutung ist, typisch für sub- und gegenkulturelle Praxis (vgl. Kassabian 2000, 119). Auch die Opposition des Heavy Metal gegenüber politischen und ökonomischen Hegemonialstrukturen verweist auf subkulturelles Potential. Zum anderen aber ist die subkulturelle Ablehnung der als hochkulturell legitimierten Kulturformen im Heavy Metal kaum ausgeprägt. Im Gegenteil orientiert sich die Heavy Metal-Kultur in der Konstruktion ihrer eigenen Geltungsgeschichte auf die klassische und seriöse Hochkultur. Im Widerspruch dazu wird die Heavy Metal-Szene in ihren Fremdzuschreibungen eindeutig als Subkultur dargestellt. Dies hatte zur Folge, dass sich, in dem Bestreben der Heavy Metal-Kultur gegen die Anfeindungen eine eigene Geltungsberechtigung zu formulieren, zum einen notwendige Selbstkonzeptualisierungen als »Leitideen« herausbildeten und sich unter Verleugnung von »konkurrierenden Sinnsetzungen« als die sinnstiftenden Ideen der Szene durchsetzten (Rehberg 1998, 388). Zum anderen entwickelten sich aus diesem Spannungsverhältnis aber vor allem auch »Leitdifferenzen« »der normativen Abgrenzungen und Ausblendungen« (ebd., 389), welche die Heavy Metal-Kultur zunehmend autonomisierten. Somit sind diese Institutionalisierungsleistungen im Heavy Metal eben nicht nur das Resultat eigener Abgrenzungsbemühungen, sondern zu einem wesentlichen Teil den Einflüssen und Ausgrenzungsmechanismen der ihn umgebenden, hegemonialen Kultur geschuldet.

Religiöse Symbole und Rituale

In theoretischen und empirischen Arbeiten zu religiösen Phänomenen der Moderne »wird in nahezu allen gesellschaftlichen Bereichen Religion entdeckt« (Wippermann 1998, 11), vor allem auch jenseits ihrer etablierten Formen. Und weil sie, wie Klaus-Peter Jörns festhält, »im Blick auf jene offizielle Religionsausübung gewissermaßen ›im Untergrund‹ wirken, wird ihr Einfluß auf die Gesellschaft gern als ›subkulturell‹ geschehend bezeichnet« (1992, 71). Dies gilt

auch für die Heavy Metal-Kultur. Religiöse Symbolik tritt hier in drei Zusammenhängen auf: Zunächst in der Auseinandersetzung mit traditionellen Religionen – hauptsächlich dem Christentum und seinen institutionellen Ausprägungen. Denn wie bereits der Religionsforscher Mircea Eliade betonte: »für die moderne Welt ist Religion als Lebensform und Weltanschauung kaum zu trennen von Christentum« (1990, 143). Dann aber auch in der Neudefinition innerhalb eines Kontextes, der Heavy Metal selbst als (quasi-) religiöses Phänomen deutet und schließlich in einer profaniserten Verwendung, ohne den expliziten religiösen Bezug zu suchen.◀10

Hier soll es nicht um jene Ausprägungen von Heavy Metal-Musik als Medium von Religionen gehen, die nicht aus der Musik heraus entstanden, sondern über diese »nur« transportiert werden.◀11 Wesentlich davon zu unterscheiden ist die Frage, ob Musik nicht nur Träger, sondern auch zentraler *Inhalt* religiöser Momente werden kann. Ein ungestilltes Bedürfnis der Menschen nach Transzendenzerfahrungen, das, so Jörns, von offiziellen Kulturen nicht mehr befriedigt wird, sucht sich neue Wege. Dies können »neue« religiöse Strömungen sein, aber auch Ersatzsysteme, die Jörns als *parareligiös* bezeichnet (1992, 78), damit durchaus auf eine Parallelität zu genuin religiösen Phänomenen hindeutend. Nach Bubmann und Tischer ist es sogar legitim,

»überall dort, wo sich Denk-, Sprach-, und Handlungsmuster nachweisen lassen, die in ihrer Reduktion bzw. Ausdeutung von Wirklichkeit stark symbolischen und rituellen Charakter haben, von Religion, zum Teil allerdings nur fragmentarischer oder implizierter Religion, zu reden« (1992, 18).

So kann man sich Thomas Luckmann anschließen, der vorgeschlagen hat, den Religionsbegriff der Definitionshoheit der kirchlichen Traditionen zu entziehen und Religion mit der Funktion von allgemeiner Sinngebung zu verknüpfen (vgl. Bergmann/Hahn/Luckmann 1993, 7).

Bis in die Gegenwart hinein war es ein entscheidendes Merkmal einer Religion, dass sie nicht nur Deutungsmuster der Wirklichkeit anbot, sondern auch, dass diese Deutungen institutionell abgesichert waren. So fasst der Soziologe Emile

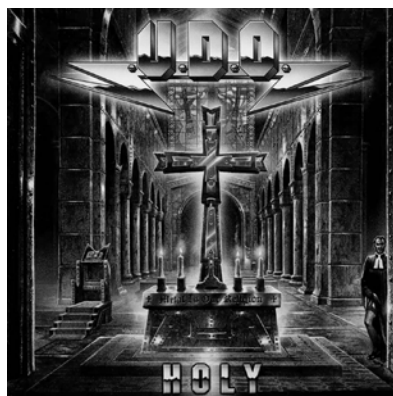


Abb. 3: Im Jahr 1999 erschien das Album *Holy* der Band U.D.O um den ehemaligen Accept-Sänger Udo Dirkschneider und bereits das Cover ist ein besonders herausragendes Beispiel für die Anknüpfung der Metalkultur an religiöse Sinnzusammenhänge.

Durkheim Religion als eine kollektive Angelegenheit zur Bestimmung von Praktiken und Überzeugungen bezüglich heiliger Dinge auf, die innerhalb einer Kirche verankert sind (vgl. 1994, 75).◀12 Gerade auch in der Heavy Metal-Kultur lassen sich solche institutionelle Mechanismen religiöser Natur aufzeigen.◀13 Grundlegend dabei ist die praktizierte Dualität zwischen Gewöhnlichem und Außergewöhnlichem. Die Heavy Metal-Szene bietet zahlreiche Beispiele, in denen die Musik sakralisiert wird, den Rang des Außeralltäglichen und Transzendenten einnimmt.◀14

Die Interpretation einer auch parareligiös motivierten Heavy Metal-Kultur stützt sich aber nicht nur auf religiöse Metaphorik in Songtexten und die Verwendung religiöser Motive. Es sind desweiteren Praktiken oder Rituale◀15, welche die These vom Heavy Metal als tatsächlich religiösem Phänomen, sozusagen als *Hierophanie* – der Manifestation des Heiligen (vgl. Eliade 1990, 14) – erhärten sollen. Das grundlegendste religiöse Ritual ist dabei seit jeher das Opfer gewesen.◀16 Hier findet die Anbetung »ihren feierlichsten Ausdruck« (Brugger 1976, 326f.). Im Opfer »bringt der Mensch als Sinnbild seiner Selbsthingabe ein ihm wertvolles Gut dar« (ebd.). Die sichtbarsten Wurzeln des Opferrituals liegen im religiösen Empfinden der Menschen und ihrem Wunsch, in Kontakt mit den Gottheiten zu treten. Trotz aller Unterschiede in den Religionen, sind wesentliche Züge dieses Rituals in (fast) allen vergangenen Kulturen zu finden. Wie Walter Burkert (1972) beschreibt, geht eine lange Zeremonie dem eigentlichen Opferakt voraus. Alle Vorbereitungen (Waschungen, Schmücken, sexuelle Abstinenz etc.) dienen dazu, den Übergang von der Welt des Alltags, des Profanen, in die Welt des Außeralltäglichen, des Sakralen zu markieren. Das Opferritual selbst beginnt mit einer Prozession, in der die Teilnehmer sich im gemeinsamen Rhythmus dem Ort des Ereignisses nähern, der die Welt des Profanen endgültig nach außen verlegt.◀17 Opfer sind gekennzeichnet durch ein wiederholtes »Anfangen«, das heißt ein kontinuierliches Steigern der Atmosphäre des Außeralltäglichen.◀18 Ungeachtet der verschiedenen religiösen Kontexte sind die zentralen Punkte des Opferrituals stets identisch. Besondere Bedeutung kommt vielfach dem Blut und dem aggressiven Gestus des Tötens zu. Selbst Pflanzenopfern oder anderen »unblutigen« Opfern bleibt ein aggressiver Vernichtungsaspekt erhalten (vgl. Mauss 1974, 33). Zudem ist das nie beliebige, streng reglementierte Opfer nicht der Akt eines Einzelnen, sondern zeichnet sich immer durch eine Gemeinschaft aus (vgl. Jörns 1992, 79). Seinem Wesen nach habe das Opfer, so George Bataille, die Aufgabe, Leben und Tod in Übereinstimmung zu bringen (vgl. Bataille 1979, 87). Die innere Gewalttätigkeit des Opferituals resultiere letztlich aus der Gewalttätigkeit des Seins und manifestiere sich zum Beispiel im ausströmenden Blut (vgl. Gut-

mann 1995, 21f.): »Innerhalb der Gruppe muß Frieden walten, dort ist Verbrechen, was doch andernorts geboten ist« (Burkert 1972, 30). So ist das Opferritual letztlich eine gemeinschaftsstiftende Handlung, in der das Phänomen des Todes und der Sterblichkeit überwunden wird (vgl. Koenot 1997, 42): »Aspekte dieser religiösen Strukturen findet man mühelos auch in der Rockkultur wieder« (ebd., 156).

Gerade im Livekonzert, einem der wesentlichen Rituale der Rockmusik und vielleicht dem wichtigsten der Heavy Metal-Kultur, werden jene Strukturen am ausdrücklichsten präsent:

»Der kultische Charakter eines Rockkonzerts wird drastisch deutlich am dramaturgischen Spannungsbogen, an der dem Schamanen-Priester analogen ›Anheizer-Funktion‹ eines ›frontman‹ [...], an der Hingabe und Begeisterung der ›Fan-Gemeinde‹, die mit ekstatisch emporgereckten Armen tanzt und Textteile und Refrains auswendig und credoartig mitsingt« (Bubmann/Tischer 1992, 18).

Und gerade in der Metal-Kultur ist das Livekonzert von eminenter Bedeutung, als ein durch den allgemeinen Medienboykott begründetes Ausweichen in spezifische Eigenräume.

Das Heavy Metal-Konzert¹⁹ enthält viele Merkmale, die auch dem religiösen Opferritual eigen sind. Auch das Livekonzert ist – zumindest für den Fan – ein außeralltägliches Ereignis, »bei dem andere Verhaltensregeln gelten als im ›normalen‹ Leben« (Roccor 1998a, 43). Auch hier geht dem eigentlichen Konzert eine Vorbereitungszeit voraus, die durch immer gleiche Rituale bestimmt ist (ebd.). Die Außeralltäglichkeit wird durch entsprechende Kleidung bestimmt. Zwar grenzt sich der Heavy Metal-Fan oftmals selbst im Alltag durch seine Kleidung ab, aber wird diese für ein Konzert um zahlreichen ›Schmuck‹ wie Ketten und Nietenarmbänder ergänzt (ebd., 44).²⁰ Alkohol und Rauchwaren stimmen ebenfalls auf das Konzert ein und heben es vom Alltag ab. Konzertkarten, die oft schon Tage vorher gekauft wurden, werden am Eingang, an der Schwelle, vorgezeigt. Sie sind sozusagen die Eintrittskarten in den Raum des Heiligen, den Konzertsaal, der das kommende Ereignis endgültig von der Welt des Profanen abtrennt.²¹ Der Konzertsaal bildet diesen heiligen Raum allerdings nur in der Situation des Konzerts, in der er zum Zentrum, zum festen Punkt wird (ebd., 23).

Schließlich sammelt sich das Publikum vor der Bühne.²² Auch hier findet sich das Moment des Anfangens, denn bevor die Hauptband, der Headliner, die Bühne betritt, steigert eine Vorband die Atmosphäre. Doch dann erlischt die Saalbeleuchtung, es erklingt das Intro, und mit dem jubelnden Aufschrei der Menge

beginnt das eigentliche Ereignis. Die Lautstärke lässt alle Gespräche verstummen und das Konzert wird zur konkreten Bewährungssituation:

»Im Idealfall sind alle so von der Musik und dem optischen Eindruck gefangen, daß keiner sich dem allgemeinen Singen, Headbängen und Tanzen entziehen kann. [...] alle werden zu einer begeisterten Menge« (ebd., 45).

Elias Canetti hat diesen Moment als Entladung bezeichnet, als den Augenblick, »in dem alle, die zu ihr gehören, ihre Verschiedenheit loswerden und sich als gleiche fühlen« (1980, 12). Dieser Entladungsmoment ist letztlich das Resultat einer gelungenen Übertragung eines auratischen Moments – also der Ausdruck von Ferne, Universalität und Transzendenz – in die soziale Situation des Konzerts. Die Aura entrückt das Ereignis dem Profanen. Die Musiker werden zu »modernen Schamanen« der Gegenwart (vgl. Weinstein 2000, 88). Sie leiten das Ritual an, in dem all das, was der Heavy Metal für seine Fans und »Jünger« verkörpert – Treue, Wahrheit und Ehrlichkeit, Gemeinschaft und Verbundenheit – als göttlich verehrt wird. Im Gegensatz zum Tonträger baut die Aura im Konzert auf der Einzigartigkeit der Situation auf. Lichteffekte und Lautstärke unterstützen die Wirkung, welche die Band oder einzelne Mitglieder durch ihre charismatischen Fähigkeiten auf das Publikum zu übertragen suchen. Walter Benjamin hat die Bedeutung der Bühne für kultische Elemente hervorgehoben, weil nur dort der Kontakt zwischen Publikum und Darsteller nicht unterbrochen ist und sich das Auratische manifestieren kann (vgl. 1991, 487f.).²³ Um diese Manifestation, den Moment der Hierophanie, in möglichst vielen Konzerten und Situationen zu erreichen, haben sich Rituale²⁵ und »Liturgien« entwickelt, die das auratische Moment stets neu präsent werden lassen sollen: »Der einzigartige Wert des ›echten‹ Kunstwerks hat seine Fundierung im Ritual, in dem es seinen originären und ersten Gebrauchswert hatte« (ebd., 480).²⁶ Wie Hans Georg Soeffner dazu bei einem Vortrag zum Thema *Charisma. Die interaktive Entstehung einer Aura* 2001 in Dresden ausgeführt hat, sind Charisma und Aura eng miteinander verknüpfte Phänomene, die in ihrem Kern stets sakralen Charakter tragen. Dabei bedarf der charismatische Führer (in dem Fall der Musiker²⁷) stets eines Gefolges (den Fans), deren Interaktionen über die Beziehung von Bestätigung und Bewährung verlaufen. Daraus ergibt sich zum einen die Notwendigkeit des »Führers«, seine eigene Aura immer wieder zu zeigen, zum anderen des Publikums, seine Treue zum Ausdruck zu bringen.²⁸ Die in den Songs bereits thematisierten Werte werden im Konzert auch zwischen den Songs ›beschworen‹. Damit entsteht ein Gemeinschaftsgefühl, das sich gleichzeitig von den Vorgängen außerhalb des Konzerts, dem Alltag, abgrenzt. Hier wird die Bedeutung eines Insiderwis-

sens deutlich. Nur durch deren Kenntnis zum Beispiel können die Songtexte mitgesungen oder andere Handlungen des Rituals vollzogen werden. So erhält auch das sogenannte air-guitar-Spiel, bei dem der Fan auf einer imaginären Gitarre die Handlungen der Musiker kopiert, **29** religiöse Bedeutung: »Der religiöse Mensch [...] erkennt sich als wirklichen Menschen nur in dem Maß, als er die Götter, die Kulturheroen oder die mythischen Ahnen nachahmt« (Eliade 1990, 89).

Robert Walser hat aufgezeigt, dass die technischen Manipulationsmöglichkeiten des Klangs einer elektrischen Gitarre diese in direkte Nachfolge zur klassischen Orgel stellen, so dass der spezifisch verzerrte Sound eine ähnlich auratische Stimmung erzeugt wie die machtvollen und raumfüllenden Orgelakkorde im Gottesdienst »usually, in that context, for the greater glory of God« (1993, 42f.). Wehrli führt weiter aus:

»Üblicherweise wird dieses ›spirituelle‹ Ermächtigungserleben schon auf rein musikalischem Weg erzeugt. Iron Maidens Gebrauch einer mythischen Symbol- und Bilderwelt verstärkt dieses Empfinden noch, indem der Menge, welche sich in einer abgedunkelten Halle zum Konzert versammelt hat, inmitten tempelähnlicher Bühnenaufbauten durch die Mystik vorkapitalistischer Kulturen ein pseudosakrales Erlebnis voller historischer Tiefe vermittelt wird« (Wehrli 2001, 84).

Der Aspekt, der das Heavy Metal-Konzert vor allem auch als religiöses ›Opfer-Ritual erscheinen lässt und es von anderen Formen des populärkulturellen Ausdrucks unterscheidet, ist die in diesem Ereignis ausgedrückte Gewalttätigkeit. Zunächst wird Gewalt bereits durch die enorme Lautstärke des Konzerts erzeugt, die für die Heavy Metal-Kultur wesentlich ist. Die Menge vor der Bühne muss, so Soeffner, überwältigt werden, von der Macht, die von den charismatischen Figuren auf der Bühne ausgeht. Aber nicht nur die Lautstärke, auch die zur Schau gestellte Gewalt in den mitgesungenen Songtexten, in denen Blut, Kampf und Aggression eine so zentrale Rolle spielen, und die energetische Art des Tanzens vor der Bühne, erschaffen zunächst eine Aura des Gewaltigen und Gewalttätigen, aber nur im spezifischen Kontext des Konzerts. **30** Ein Fan beschreibt diese Situation folgendermaßen:

»Meine Aggressionen und meinen Frust lasse ich in völlig friedfertiger Weise bei den Konzerten ab, was für mich auch eine der faszinierendsten Seiten des HM ist. Diese nach außen scheinbare Brutalität beim Slammen und Diven und doch läuft alles friedlich und mit einer gewissen Rücksicht ab« (Fanzitat, zit. in: Roccor 1998a, 45).

Friedfertigkeit und Rücksicht gegenüber der Gemeinschaft, aber symbolische Gewalt gegen die Kritiker und Gegner der Gemeinschaft in den Texten (vgl.

zum Beispiel die Songtexte von Bands wie Manowar oder Sacred Steel) zeichnen eine Form des Konzerts aus, die das Wesen des Opfers aufgreift und in die Gegenwart transportiert. **431** Das Konzert ist somit

»eine Manifestation der radikalen Verschiebungen im Umgang der (westlichen) Menschheit mit einer Reihe von Grundstrukturen der menschlichen Existenz und mit der traditionellen Unterscheidung zwischen Sakralem und Profanem« (Koenot 1997, 162).

Eigengeschichte, Eigenraum, Eigenzeit

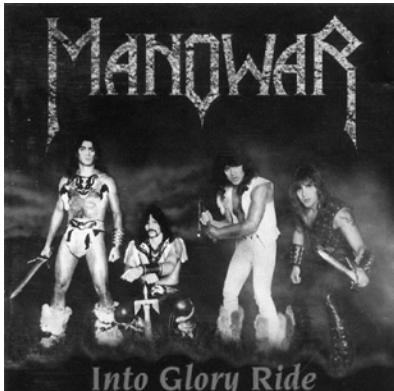


Abb. 4: Den Ausstieg aus der realen Gegenwart in eine imaginierte (archaische) Eigenzeit des Heavy Metal praktizierten die US-Amerikaner Manowar symbolhaft auf ihrem Album INTO GLORY RIDE von 1983.

Im Zuge ihrer fortschreitenden Institutionalisierung bilden kulturelle Phänomene eigene Schemata der Definition und Ordnung ihrer und der sie umgebenden Welt aus, »die auch noch das Unbekannte und Fremde in einen Bekanntheits-horizont stellen« (Rehberg 1998, 399). Diese »Eigengeltung« baut auf verschiedenen Mechanismen auf, wieder Definition eines »Eigenraumes«, der soziale Beziehungen auch räumlich institutionalisiert und der zeitlichen Regulierung in Form einer »Eigenzeit« (vgl. ebd., 399ff.). In diese Prozesse einer zunehmenden Autonomisierung ordnet sich auch die Neu- und Umdeutung geschichtlicher Gegebenheiten »im Hinblick auf die behauptete Kontinuität einer jeweiligen Ordnung« (ebd., 401) in einer spezifischen »Eigengeschichte« ein, die somit eben nicht nur die eigene Entwicklung – ihre Gründung ebenso wie etwaige Krisen und deren Bewältigung etc.

– darstellt, sondern dies auch dauerhaft legitimiert (vgl. ebd.). Auf den ersten Blick hat die Heavy Metal-Kultur nur einen geringen Grad der Institutionalisierung erreicht, und weder formale Gremien ausgebildet, noch ihre Ideale und Regeln in einer »allgemeingültigen« Schrift festgehalten (diese kann auch nur teilweise durch Songtexte ersetzt werden, denen in ihren Inhalten ein großes Maß an Heterogenität eigen ist). Und doch hat auch sie Formen von Eigenräumen, -zeiten und eine teilweise recht mythische Eigengeschichte konstruiert, in denen auch Dauer tatsächlich hergestellt, vor allem aber *behauptet* wird (vgl. Rehberg 2001, 10). **432** Im Folgenden soll es darum gehen, inwieweit

die Heavy Metal-Kultur im Rahmen eines Geltungsbestrebens eine eigene Geschichtskonstruktion entwickelt hat.

Den Ausgangspunkt bildet eine klare Zäsur, die den Heavy Metal strikt von seinen musikalischen Wurzeln trennt.◀33 Die Entstehung des Heavy Metal erscheint nicht als natürliche Folge eines musikalischen Entwicklungsflusses, sondern vielmehr als eine Eruption, welche die vorhergehenden historischen Phänomene zur ›Vorgeschichte‹ degradiert. Das zeigt auch die Bedeutung und der heute noch wesentliche Bezug auf die Band Black Sabbath als *die* Gründungsfigur◀34 der Heavy Metal-Kultur.◀35 In der ›Geschichtsschreibung‹ der Heavy Metal-Kultur führt der Bruch mit den musikalischen Vorläufern jedoch nicht zu einer Verleugnung jeglicher historischer Verortung. Die Szene sieht sich stattdessen vor allem in der Tradition der Klassik◀36:

»From the very beginnings of heavy metal in the late 1960s, guitar players had experimented with the musical materials of eighteenth- and nineteenth-century European composers« (Walser 1993, 57).

Während der musikalische Einfluss des Blues in der Entwicklung des Heavy Metal immer stärker in den Hintergrund trat (vor allem auch in der Betonung durch die Musiker), wurde der klassische Einfluss stets hervorgehoben. Eine entscheidende Rolle spielten auch hier, wie Walser betont, Gitarristen, deren Verwendung und Adaptionen ›klassischer‹ Werke »sparked the development of a new kind of guitar virtuosity, changes in harmonic and melodic language of heavy metal« (ebd., 58). Die Anknüpfung an die Klassik ist aber nicht nur auf musikalischer Ebene von Bedeutung. Sie ist ebenfalls ein Ausdruck einer spezifischen Konstruktion von Eigengeschichtlichkeit in der Heavy Metal-Kultur, die sich so von anderen populären Musikstilen abzugrenzen versucht, die in Folge ihrer Entwicklung das unterhaltende Moment und dessen kommerzielle Wertbarkeit in den Mittelpunkt stellten. Aus diesem bereits vor den ersten Heavy Metal-Songs einsetzenden und von der Kulturindustrie forcierten Kommerzialisierungsprozess von Musik löst sich die Heavy Metal-Kultur (zumindest im Rahmen ihrer eigenen Geschichte) heraus. Sie sieht ihren »eigentlichen« Ursprung eben nicht in den kulturindustriellen Verstrickungen des 20. Jahrhunderts, sondern innerhalb der vorindustriellen und vormodernen Musikformen der ›Klassik‹. Manch ein Fan sieht die Ursprünge sogar noch eher:

»Wo ich immer sach, daß Heavy Metal die älteste Musik überhaupt ist. Da ist nix gekünsteltes dran, da ist kein Synthesizer, so'n Rhythmusgerät, das ist wirklich noch ehrlich« (Fanaussage, zit. in: Helsper 1998, 250).

Damit legitimiert sie gleichzeitig ihre kulturelle Randstellung und deutet sie im Sinne einer Elite um, **37** gibt sich so den Mythos der Ursprünglichkeit, Unverfälschtheit und Originalität. Heavy Metal, so die Fans, ist »zeitlos« (Fanaussage, zit. in Stock/Mühlberg 1990, 162), das heißt auch der Geschichte entzogen, sozusagen enthistorisiert.

Wie bereits schon innerhalb der kommerziellen und der subkulturellen Dimension sowie in besonderem Maße der rituell-religiösen Dimension festgestellt, wirken auch in der spezifischen Eigengeschichte der Heavy Metal-Kultur Ordnungsleistungen, die Geltungsansprüche symbolisch verkörpern (vgl. Rehberg 1994, 57). Die Heavy Metal-Kultur erlangt symbolisch eine über die Realität – und ihr eigenes Bestehen – herausragende Bedeutung, sie transzendiert. In zahlreichen Songtexten der Kultur verbinden sich die Symbolisierungen in einer erzählenden Struktur. Alternative Ordnungssysteme und Lebensentwürfe geraten zu einem überpersönlichen »Kampf« der guten Mächte – verkörpert durch die »Heavy Metal-Götter« – gegen das eigentliche Böse – die grausame Realität der Welt, deren alltägliche Gewalt und Ungerechtigkeit sich hinter einem Schleier aus falscher Unterhaltung und Harmonie verstecken: Eine »wilde, brutale, grausame, schreckliche Welt« (Schäfer 2001, 30), welcher der Heavy Metal einen Spiegel vorhält. So lautet auch Werner Helspers vorsichtige Frage:

»Ist das Gute eigentlich das Böse und das Böse das Bessernde, die Negation, der verneinende Geist, der sich nicht abfindet und auf Änderung drängt, dem scheinbar Guten das Spiegelbild des eigentlich Schrecklichen entgegenhält? [...] Könnte also darin die Kraft des Überdauerens der Heavy Metal-Kultur und ihrer Vorläufer seit nun über zwei Jahrzehnten als jugendkultureller Ort des Tanzes auf der Schneide von Gut und Böse beruhen?« (Helsper 1998, 246f.)

Zwischen Unterhaltung, Protest und Religion – Ein Fazit

Die zum Teil nur angedeuteten Mechanismen haben gezeigt, dass sich ein Interpretationsversuch des Phänomens Heavy Metal weder allein anhand seiner kommerziellen Dimension noch allein anhand seiner subkulturellen Dimension hinreichend entwickeln lässt. Hier zeigt sich die Bedeutung der rituell-religiösen Dimension, die sich eben nicht in der spielerischen Verwendung stark religiös geprägter Terminologie (vgl. Roccor 1998a, 282) erschöpft, sondern sich vor allem im Ritual des Livekonzerts als zentrales Moment der Szene darstellt. Im »heiligen Ereignis« des Heavy Metal-Konzerts verbinden sich charakteristische Elemente religiöser Opferrituale mit der Transzendierung alltäglicher Probleme der Heavy Metal-Fans. Im Konzert zeigt sich deutlich die

Marginalisierung des Widerspruchs zwischen kommerziellen und revolutionären Überlegungen. 38 Zum einen ist das Konzert für die Fans Ausdruck einer Gemeinschaft, in der das »Echte« und das »Extreme« (vgl. Helsper 1998) als Werte, die im Alltag als unterdrückt oder verstümmelt empfunden, in ihrer revolutionären Bedeutung erkannt und gelebt werden. Die Legitimierung des Kommerziellen unter der Maßgabe der Echtheit, dass der Gebrauchswert den Tauschwert bestimme und des Extremen als Protest gegen die Verblendungs- und Harmonisierungsmechanismen moderner Strukturen, zeigt sich auch in seinen Grenzen. So bleibt der Protest temporär, die Revolution wird im Sinne eines ewigen Kampfes transzendiert und seiner realen Brisanz enthoben und oft genug wird das Extreme geradewegs zum Schock- und Verkaufselement. Und auch das Echte, das in der Aura des Livekonzerts noch deutlich greifbar ist, steht immer in der Gefahr, im Zuge massenmedialer Verbreitung an Präsenz zu verlieren.

Heavy Metal wird hier also begriffen als eine Kultur, die gleichzeitig Unterhaltung *und* Protest *und* Religion ist und deren Zentrierung um die Musik es ermöglicht, Widersprüche in Form einer »Sacralization of Disorder« (Martin 1979) auf die Ebene einer Wirklichkeit zweiten Grades zu heben (vgl. Roccor 1998a, 282; Schäfer 2001, 28), in der sie bewältigt werden. Die Musik drückt die alltäglichen Empfindungen des Fans direkt aus und versetzt sie in neue und ferne Zusammenhänge, die diese universal legitimieren und verarbeiten. Heavy Metal ist daher mehr als nur ein Spiel mit Symbolen, sondern hat bereits eigene, klare Symbol- und Ordnungsleistungen ausgebildet, die Kontinuität symbolisieren. Im Gegensatz zur Tendenz der Postmoderne, widersprüchliche Strömungen nebeneinander stehen zu lassen, bietet Heavy Metal ein Deutungs- und Orientierungssystem, das Gegensätze nicht unreflektiert lässt, sondern in Bezug zu zentralen Werten setzt. Heavy Metal ist daher ein zwar loses und heterogenes Geflecht aus miteinander in lockeren Interpendenzverhältnissen stehenden Teilaspekten, die aber unter bestimmten zentralen Mechanismen (in religiöser, subkultureller, kommerzieller und historischer Dimension) homogenisiert werden und ihren Ausdruck in der Herausbildung einer spezifischen Eigengeschichte sowie konkreter Eigenräume und -zeiten finden.

Die Heavy Metal-Szene ist somit eine Kultur, deren Mitglieder das Böse beziehungsweise Extreme als alltäglich präsent Element der Realität »erkannt« haben und die daraus entstehenden Spannungen in der Auseinandersetzung mit dessen Symbolik »in Form von Emblemen, Ritualen, Musik und Stil« (Helsper 1998, 246) in einem definierten Rahmen der »Entgrenzung« (ebd., 252) abbauen. Die Fans akzeptieren das Extreme und Böse in Form der Symbolisierung, aber nicht als vollzogene Praxis im Alltag. Songtexte sind ebenso wie das Ge-

baren und das Outfit der Fans nicht das Resultat einer zunehmenden Dekadenz der Jugend, nicht der Ausdruck des Frustes unterprivilegierter Jugendlicher und auch nicht das Ergebnis satanischer oder chaotischer Kräfte, die den Heavy Metal zum Instrument ihres destruktiven Wirkens erkoren haben. Vielmehr sind sie der Versuch, der Orientierungslosigkeit und Schnellebigkeit in der Moderne, der zunehmenden Entbindung aus stabilisierenden Milieus oder Schichten und der immer stärkeren Nivellierung und »Harmonisierung« durch kommerzielle und massenmediale Durchdringung jugendkultureller Stile, Formen entgegenzusetzen. Diese verheißen zum einen Kontinuität und Stabilität und bieten zum anderen Möglichkeiten der Entfaltung phantastischen und alternativen Denkens an.

Anmerkungen

- 01▶** Die Heavy Metal-Kultur im hier verstandenen Sinne erschöpft sich nicht im rein Musikalischen. Dies bedeutet auch, dass sie als kulturelles Phänomen zum einen auch weitere ›metallische‹ Subgenres jenseits des »klassischen« Heavy Metal umschließt und dass sie zum anderen auch begrifflich zunächst locker gefasst ist und Begrifflichkeiten wie Metalkultur, Metalszene etc. synonym verstanden und genutzt werden, auch wenn damit Diskussionen um Definitionen von (Teil-) Kultur, Szene oder Milieu an dieser Stelle außen vor gelassen werden.
- 02▶** Betrachtet man die Heavy Metal-Kultur im Detail, findet man z.T. extrem divergierende Strömungen, die sich aber, trotz aller Kämpfe und Konfrontationen letztlich auch selbst unter dem Dach des Heavy Metal subsummieren. Die Extreme reichen dabei von religiösen Kontrapunkten (Black Metal vs. White Metal) über politisch motivierte Gegensätze (links orientierte vs. konservativ orientierte vs. explizit unpolitische Strömungen) bis hin zu rein musikalischen Spannungslagen (Death Metal vs. Glam Metal) usw.
- 03▶** Dies greift zentrale Begriffe der Theorie und Analyse institutioneller Mechanismen (TAIM) auf. Vgl. zu diesem Forschungsprogramm Rehberg 1994.
- 04▶** Der Dokumentarfilm *METALLICA: SOME KIND OF MONSTER* von 2004 spiegelt die beträchtliche kommerzielle Komponente anhand der Band Metallica recht anschaulich wieder.
- 05▶** Die Bedeutung der Single gegenüber dem Album bzw. der LP ist in der Metal-Kultur nahezu völlig verschieden vom Massenkulturmarkt. So spielt die Single im Metal als Verkaufsmedium kaum eine Rolle, hingegen ist das Demo (die ersten Eigenproduktionen von Bands) im breiten Unterhaltungssektor nahezu nicht vorhanden, in der Metal-Kultur

jedoch noch immer von großer Relevanz, was sich z.B. an den entsprechenden Rubrik in der Metal-Presse recht gut ablesen lässt. Vgl. zur kommerziellen Ausrichtung im Metal und seiner Stellung im Weltmusikmarkt seit dem 2. Weltkrieg auch Rocco 1998a, 294ff. sowie Weinstein 2000, 145ff.

- 06▶** Die Cultural Studies hatten sich gegen die These einer totalen Populärkultur im Verständnis der Kritischen Theorie gewehrt und versucht, auch in kulturellen Phänomenen der Gegenwart Formen des Widerstandes gegen die etablierte Hegemonialkultur aufzuzeigen. Wie Ralf Hinz am Beispiel der Arbeit von Dick Hebdige gezeigt hat, ging es den Cultural Studies-Autoren vorrangig um eine »Beschreibung subkultureller Tätigkeit als Aneignung von Gütern, die als schlichte Gegenstände des Massenkonsums auf den Markt geworfen werden, jedoch dann von ihren subkulturellen Adepten abgewandelt und in neue, ungewöhnliche Zusammenhänge gestellt werden« (1998, 91). Letztlich stellten aber diese Widerstandsformen nur politisch unzureichende, magische Lösungen unangetastet gelassener, realer Widersprüche dar, die immer der Gefahr der Vereinnahmung ausgesetzt seien (vgl. ebd., 92).
- 07▶** Vgl. dazu auch die Diskussion des Phantastischen in der Kritischen Theorie, v.a. bei Löwenthal 1961; Löwenthal 1964; Marcuse 1967; Marcuse 1977; Marcuse 2000 und Benjamin 1991 sowie Kausch 1998.
- 08▶** Vgl. dazu auch Wehrli 2001, 14.
- 09▶** Vgl. dazu auch den Beitrag von Tobias Winnerling in diesem Band.
- 10▶** Religiöse, wie auch jegliche andere Symbole, finden im Heavy Metal auch in rein ästhetischer Form Verwendung. Für die Analyse der religiösen Momente treten diese Fälle an dieser Stelle in den Hintergrund.
- 11▶** Es gibt zwischen christlichem White Metal und satanistischen Black Metal eine Vielzahl religiös beeinflusster Bands oder Musiker. Diese Ausprägungen finden sich in nahezu jeder musikalischen Ausprägung und sind kein Alleinstellungsmerkmal der Metal-Kultur. Zur Musik als Träger und Multiplikator religiöser Inhalte vgl. Schwarze 1997 und Kögler 1994.
- 12▶** Hier zeigt sich eine Dualität von Religiosität und Religion, die letzteres als institutionell abgesicherte Form religiösen Verhaltens versteht. Wippermann hingegen meint, dass Religionen – er verwendet den Begriff Weltanschauungen, den er aus religionssoziologischer Sicht für neutraler und weniger vorbelastet hält – »in der Moderne zunehmend autonom und ohne institutionelle Kontrolle konfiguriert werden«. Es sei ja gerade ein modernes Phänomen, dass Institutionen entwertet werden und einer Unzahl verschiedenster, individueller Lebenskonzepte weichen (vgl. Hettlage 1992, 335ff.), wie die anhaltende Diskussion um Säkularisierungstendenzen zeigt. Wippermann löst sich damit vom Religionsbegriff Durkheims. Für ihn ist »die spezifische Lösung von Kontingenzerfahrungen« (1998, 101) letztlich das entscheidende Merkmal von Religion.
- 13▶** Zwar betont Durkheim, dass ein Verstoß gegen die in der Religion festgeschriebenen Unterscheidung in Heiliges und Profanes (vgl. Eliade 1990, 13ff.) als Sakrileg bestraft und

geahndet wird (vgl. Durkheim 1994, 74ff.) und es gibt auch in der Heavy Metal-Kultur oben beschriebene Ausgrenzungsmechanismen, aber diese sind mehr informeller Natur und in ihrer Wirksamkeit doch auf kleinere Räume begrenzt und es erfolgt eben kein formeller Ausschluss aus der Gemeinschaft.

- 14► Zahllose Textbeispiele verbinden somit religiöse und eskapistische Motive in einer Symbolisierung der eigenen Musik und der damit verbundenen Werte als überweltliche Lebensgrundlage (eine kleine Auswahl: Helloween, *Heavy Metal (is the Law)* (1985); Manilla Road, *Crystal Logic* (1983); Manowar, *The Gods Made Heavy Metal* (1996). Das kulminiert in Bandkonzepten wie bspw. bei den deutschen Sacred Steel, deren ganzer Ansatz (nicht nur im Bandnamen) mit religiöser Metaphorik bezogen auf Heavy Metal als Musik durchsetzt ist. Damit erinnern sie an die romantischen Strömungen des ausgehenden 18. Jahrhunderts, die sich z.B. über den – auch im Heavy Metal präsenten – verklärenden Rückgriff auf das Mittelalter, als eine Gegenströmung zu den rationalistischen Ansätzen der Aufklärung entwickelte und in der Verschmelzung von Traum und Realität und der Betonung des Phantastischen das schöpferische Ich aus dem realen Alltag in eine transzendente Universalität übersetzte.
- 15► Rituale schaffen soziale Realität: Sie haben die Tendenz »neue Situationen nach alten Mustern zu verarbeiten« (Gebauer/Wulf 1998, 128). Etymologisch leitet sich Ritual vom lateinischen »ritus« ab, das vorgeschriebene Ordnung bedeutet. Die Wurzel »ar« leitet sich von dem indoeuropäischen »rta« und »arta« ab, das die Beziehungen zwischen Göttern und Menschen bedeutet (vgl. ebd.). Das Ritual ist also zunächst religiös intendiert, findet, nach Gebauer/Wulf, in der Moderne aber v.a. außerhalb dieser Rahmung statt (vgl. ebd., 129).
- 16► Leider kann an dieser Stelle nicht im Detail auf die Entwicklung des Opfers eingegangen werden. Vgl. dazu Burkert 1972; Mauss 1974; Pavlovic 1993 sowie Gutmann 1995.
- 17► Im griechischen Opfer bspw. wurde zu diesem Zweck ein Kreis um den Opferstein markiert.
- 18► So wird z.B. das Opfertier nicht sofort getötet, sondern ihm werden zunächst Haare abgeschnitten und verbrannt oder andere aggressive Gesten vollführt, welche die Unversehrtheit des Opfertiers aufheben. Erst im Höhepunkt des Opfers, begleitet vom schrillen Kreischen, in das sich der Gesang immer mehr gesteigert hat, wird der tödliche Schnitt vollführt und der Altar mit dem Blut des Opfers getränkt. Danach folgt die allmähliche Rückkehr in den Alltag, indem z.B. wieder alltägliche Speisen verzehrt werden (vgl. Burkert 1972, 10ff.).
- 19► Viele Elemente der Beschreibung des Heavy Metal-Konzerts treffen natürlich auch auf die Konzerte anderer populärer Phänomene zu. Fankulturen gibt es in nahezu jeder populären Szene (vgl. Lewis 1992) und auch die darin verorteten Konzerte ähneln einander in vielerlei Hinsicht. Wenn in dieser Arbeit das Heavy Metal-Konzert als religiöses Phänomen beschrieben wird, dann schließt dies vergleichbare Momente in anderen Szenen also nicht aus. Was jedoch das Heavy Metal-Konzert von anderen Formen unterscheidet, ist nicht nur die Adaption von Formen des religiösen Rituals, sondern ebenso dessen Inhalte, das

bewusste Bekenntnis zu den religiösen Momenten genauso wie die im Opfer verkörperte Gewalttätigkeit.

- 20► Vgl. dazu auch den Beitrag von Julia Eckel in diesem Band
- 21► Vgl. zur Konstruktion des Heiligen Raumes: Eliade 1990, 26.
- 22► Dies ist übrigens ein wesentlicher Unterschied zur Disko, wo der Blick des Publikums nicht auf eine Bühne gerichtet ist, sondern auf z.B. einen Tanzpartner. Damit tritt die Bedeutung der Musik an sich in den Hintergrund und sie wird zur Begleitung und Unterhaltung anderer gesellschaftlicher Situationen reduziert.
- 23► Aus diesen Gründen ist es in der Heavy Metal-Kultur so wichtig, dass die Musiker »live« spielen. Denn gerade darin spiegeln sich diese Werte wider.
- 24► Rezensionen von Liveaufnahmen bieten einen Hinweis darauf, dass dieses Problem der Übertragung des Auratischen in konservierter Form (z.B. auf Tonträger oder im Video) auch wahrgenommen wird. So ist ein wesentliches Bewertungskriterium stets, ob »sich selbst im heimischen Kinderzimmer noch Konzerthallen-Feeling pur einstellen« (*Rock Hard* Nr. 176, Jan. 2002, Sonderheft Record Mania Teil 3, S. 68).
- 25► Den rituell Handelnden ist nur ein Teil der Bedeutung und Wirkung ihres Tuns bewusst, denn Rituale sind zwischen Chaos und Ordnung angesiedelt und beinhalten daher auch ein spielerisches Moment, das es ermöglicht, das Ritual »zu vollziehen und sich gleichzeitig mit Witz und Ironie von ihnen zu distanzieren« (vgl. Gebauer/Wulf 1998, 130f).
- 26► Häufig genug werden Konzerte natürlich zu bloßen Ritualismen, die es nicht vermögen, das Konzert aus der Profanität zu heben. Die Ursachen sind deutlich. Zum einen ist das Konzert für die Band eben nicht unbedingt etwas Außeralltägliches, wenn man bedenkt, wie lange Tourneen dauern können, an denen Abend für Abend ein ähnliches Programm präsentiert wird. Zum anderen gelingt es auch den Fans nicht immer, sich aus dem Alltag zu lösen und ihrerseits eine Außeralltäglichkeit zu erzeugen.
- 27► Wenn Schäfer den Gitarristen von Black Sabbath, Toni Iommi, als »ersten Hohepriester der Religion« (Schäfer 2001, 34) beschreibt, dann bedient er sich typischen Formulierungen der Heavy Metal-Szene, die sich genau in diesem Symbolisierungsrahmen bewegen.
- 28► Außerhalb des Erfolges kann der charismatische Führer durchaus als Irrer angesehen werden, nämlich von denjenigen, die seiner Aura nicht »verfallen« sind. Überhaupt hat der Führer in Zeiten zerbrechender oder zerbrochener Ordnung die größten Chancen, das Charisma wirksam zur Geltung zu bringen. Die Entstehung des Heavy Metal, in einer Situation, als ältere Ordnungsmechanismen ihre Wirkung verloren, z.B. im Zusammenbruch der friedlichen Ideale der Flower Power-Bewegung oder allgemeiner gesellschaftlicher Destabilisierungen als Phänomen der Moderne, lässt vermuten, dass gerade daher die charismatische Bewährung der Musiker im Livekonzert dieser Zeit besonders wirksam zur Geltung kommt. Dafür spricht auch die anhaltende »legendäre« Bedeutung, welche die Band Black Sabbath auch heute noch für die Szene inne hat. Als sich die Band 1999 erneut im originalen Line-Up für eine ausverkaufte Abschiedstournee (»The Last Supper-Tour«) reformiert, lassen die

nicht mehr verstummenden Gerüchte, der Mythos, um ein neues Album sofort Gedanken an messianische Heilsankündigungen entstehen, obwohl bis zum derzeitigen Stand noch keinerlei konkrete Schritte in diese Richtung unternommen wurden.

- 29►** Die Gitarre als zentrales Instrument der Heavy Metal-Kultur steht dabei natürlich im Mittelpunkt, aber man entdeckt bei Konzerten genauso Fans, die z.B. ein imaginäres Schlagzeug spielen.
- 30►** Gebauer/Wulf (1998) fassen die sozialen Kennzeichnungen des Rituals zusammen: Rituale müssen gefallen und anziehen (Ambiguität), sie zeigen an, dass sich Sachen wiederholen und nicht ein für allemal vorbei sind und wecken Erinnerungen (Zeitaspekt), sie regeln das Verhältnis zu anderen, wobei in der rituellen Kooperation Sinn entsteht (Alterität) und sie sind soziale Beziehungen, in denen Aggressionen rituell in andere Bahnen gelenkt werden können, wobei sie entweder abgebaut oder in gefahrlosen Szenarien, z.B. im Sportwettkampf, verarbeitet werden (Konflikt und Integration) (vgl. 137ff.).
- 31►** Dass Blut dabei letztlich nur noch symbolisch im Songtext fließen kann, zeigt bereits die Entwicklung des Opferrituals über die Jahrhunderte. Von den expliziten Blutopfern der Antike ist z.B. auch im Abendmahl, dem Opfer des Neuen Testaments, wenngleich auch in entgegengesetzter Perspektive, nur noch das symbolische Blut im Wein zu finden. Koenot bestätigt, dass moderne Riten z.B. das Blutopfer durch symbolische Substitute ersetzen (vgl. 1997, 160). Geopfert werden heute auch andere wertvolle Dinge als noch in der Antike, z.B. Geld. Dies findet sich im Dankopfer des Christentums, der Kollekte, genauso wie im Heavy Metal-Konzert. Mit der Formulierung des Livekonzerts als modernes »Opferritual« wendet sich dieser Ansatz bewusst gegen Ansätze, die den heutigen Gesellschaften Opferrituale absprechen, z.B. bei Gutmann: »Das Thema ›Opfer‹ hat seine Akzeptanz auch außerhalb der Jugendkulturen verloren« (1995, 9), »[g]erade weil es (das Opfer; Anm. C.H.) keine religiöse Artikulation mehr findet« (ebd., 13).
- 32►** Diese Behauptung von Kontinuität baut nur z.T. auf realen Zusammenhängen auf. Vielmehr bedient sich die Heavy Metal-Kultur auch hier »der Kraft des Imaginativen« (Rehberg 2001, 11). In phantastischen Kontexten behauptet die Heavy Metal-Kultur kämpferisch ihr Dasein, sie zeigt alternative Welten und sie transzendiert den Kampf und den Sieg, der auf der Ebene des Fiktionalen den alltäglichen Kampf des Fans und die Kraft zur Bewährung unangreifbar symbolisiert.
- 33►** Vgl. Weinstein 2000, 11.
- 34►** »Ohne ein Album wie ›Paranoid‹ hätte es den Heavy Metal in seiner heutigen Form wahrscheinlich niemals gegeben...« (*Rock Hard* Nr. 176, Jan. 2002, Sonderheft Record Mania Teil 3, S. 57).
- 35►** Überhaupt zeigt die Heavy Metal-Kultur das Phänomen, Strömungen und Entwicklungen auf einzelne Bands zwar nicht zu reduzieren, aber zumindest zu fixieren. Dies hängt m.E. mit dem starken Bezug der Heavy Metal-Kultur auf charismatische Persönlichkeiten zusammen, die der Anonymität moderner Strukturen konkrete Bezugspunkte entgegensetzen.

- 36** ► Auch hier bieten Dankeslisten ein interessantes Indiz. Es ist in der Tat so, dass bei diesen Danksagungen die musikalischen Einflüsse der Vertreter der Klassik auffällig häufig genannt werden – Mozart, Bach, Vivaldi, Rachmaninoff, Holst, Paganini und immer wieder Richard Wagner. Diese Namen haben längst auch Eingang in die Vergleichsdimensionen der Heavy Metal-Kultur gefunden. Der Gitarrist Yngwie Malmsteen z.B. gilt als der Paganini unter den Gitarristen (vgl. z.B. Herr 1991, 73ff.) und die Band Manowar sieht sich selbst in der musikalischen Tradition Wagners und nannte ihr Studio entsprechend »Haus Wahnfried«.
- 37** ► Diese Geschichtskonstruktion bestätigt sich m.E. auch in der Tatsache, dass sich ein verstärkter Bezug auf klassische Werke und die zunehmende Zusammenarbeit von Heavy Metal-Bands mit klassischen Orchestern seit 1995 (in diesem Jahr erschienen mit Lepaca Kliffoth von Therion und Lingua Mortis von Rage zwei der maßgeblichen Alben, die durch eine besonders intensive Betonung des klassischen Moments geprägt waren und die eine ganze Reihe ähnlich konzipierter Veröffentlichungen einleiteten) zeigt, wobei sich um das Jahr 1995 der Heavy Metal in seiner zweiten großen kommerziellen Krise befand, die aus den zahlreichen Auflösungserscheinungen seit Beginn der 1990er Jahre resultierte und in denen das Interesse am Heavy Metal und so seine Konturen immer mehr zu verblasen drohten. Die Verbindung zur Klassik bot gerade in dieser Zeit die Möglichkeit einer Legitimation als seriöse und ernstzunehmende Musik, die zwar kommerziell erfolglos sein konnte, aber bloße Unterhaltung nicht als Geltungshintergrund zu akzeptieren brauchte: »Heavy Metal wird niemals sterben – ebenso wenig wie die klassische Musik. Die größten klassischen Komponisten (es ist kein Geheimnis, daß ich Richard Wagner verehere) mußten für ihre Musik leiden, genauso ihr Publikum – aber sie haben an ihre Musik geglaubt, und der Lohn war Unsterblichkeit« (Musikerzitat (Manowar), zit. in: *Rock Hard* Nr. 141, Feb. 1999, S. 40).
- 38** ► Vgl. dazu Roccor 1998a und 1998b und Weinstein 2000.