

HORRORMETALTYPO – HEAVY METAL ALS GESTALTUNGSMITTEL. ZUM VERHÄLTNIS VON TYPOGRAFIE, METAL UND HORRORFILM

Die Verbindung von Heavy Metal und Horrorfilm scheint auf der Hand zu liegen: Beide Formationen verhandeln (text-)inhaltlich wie visuell Themen im Assoziationsfeld um Tod, Verwesung, Zersetzung, Okkultismus, Krieg und Zerstörung genauso wie religiöse, fantastische oder mythische Elemente. Häufig werden ›jenseitige‹ Positionen bezogen. Gemeint sind hier beispielsweise Positionen jenseits einer christlich geprägten Lebenswelt, im Wahnsinn, jenseits des ›gesunden Menschenverstandes‹, aber auch Außenseitertum, ein Jenseits einer bürgerlichen Gesellschaft. In den bereits kulturgeschichtlich stark semiotisierten visuellen Elementen wie Totenköpfe, Knochen, lebende Leichen, Würmer, Maden oder Fabelwesen liegt die deutlichste visuelle Brücke zwischen dem Metal- und dem Horror-Genre. ◀¹ Während die Cover der Metal-Alben sowie die Bühnenshows sich am Fundus von etablierten Figuren und visuellen Merkmalen des Horrorfilms bedienen, ◀² ist Heavy Metal seit den 1990er Jahren auf vielen Horrorfilm-Soundtracks zu finden, und die Protagonisten der Musik übernehmen immer wieder kleine und größere Rollen in den entsprechenden Filmen (oder stehen wie Rob Zombie gleich selbst hinter der Kamera).

Die Gründe für die Verbindung liegen zum einen in ökonomischen Überlegungen: man versucht, gemeinsame Zielgruppen anzusprechen und für den jeweils anderen Bereich zu interessieren. Es gibt aber auch so etwas wie gemeinsame stilistische Interessen, die sich in dieser Verbindung herauskristallisieren. Im Folgenden geht es nicht darum, anhand einer Motivgeschichte intermediale Verbindungen aufzuzeigen und nachzuverfolgen. Die Annahme einer gemeinsamen Stilistik bedeutet, dass sich Gemeinsamkeiten jenseits direkter Übernahmen finden lassen müssten. Gibt es also, so könnte man fragen, Merkmale, die sich sowohl im Heavy Metal als auch im Horrorfilm finden lassen, und die nicht der Ikonografie des Films oder der Musik des Metal entstammen? Mit der typografischen Gestaltung – so wollen wir zeigen – haben wir solch ein Element gefunden.

Die Schrift ist zunächst direkt weder der Musik noch dem Bilderuniversum Film zugehörig. Beide Bereiche sind ohne Lettering und Logogestaltung nur schwer

vorstellbar. Bandnamen und Albumtitel, Vorspanne und Credits müssen ausgeschrieben werden, um gelesen und wiedererkannt zu werden. In beiden Fällen ist die Schrift dafür verantwortlich, die jeweiligen Produkte zu kommunizieren.

Plattencover, Filmvorspanne, Buchtitel und -einbände wurden von dem französischen Literaturwissenschaftler Gérard Genette als *Paratexte* benannt und untersucht. Das Konzept eignet sich dazu, Aspekte von medialen Erzeugnissen in den Blick zu nehmen, die nicht zum eigentlichen ›Text‹, hier also die Musik oder der Film, gehören. Dabei geht es nicht um eine pauschale Abtrennung von Text und Paratext, sondern um eine Analyse, wie der Inhalt kommuniziert wird und – was beim Heavy Metal besonders wichtig ist – Image und Identifikationsangebote aufgebaut werden. Eines der wichtigsten Erkenntnisse bei Genettes Untersuchung ist, dass der Paratext im Gegensatz zum Text einen flexiblen Rahmen darstellt, der sich mehr noch als sein Text den jeweiligen Moden und Gewohnheiten anpassen muss, da er in erster Linie ein kommunizierendes und verkaufsförderndes Argument bilden soll. Im Rahmen der folgenden Untersuchung wäre also nicht nur zu fragen, wie sich der Paratext in einem Bereich im Lauf der Zeit verändert, sondern auch, ob durch den jeweiligen Wechsel – Heavy Metal wird auf dem Horrorfilmsoundtrack zum Paratext – eine gegenseitige Beeinflussung der jeweiligen Paratexte und damit eventuell der zukünftig entstehenden Texte zu beobachten ist.

MetalHorror

Die Filmmusik von Horrorfilmen war dort, wo sie sich von den sonst üblichen Scores deutlich unterschied, immer auch speziellen Moden unterworfen. Bernard Herrmanns kreischende Geigen aus Hitchcocks *Psycho* (USA 1960) sind vielleicht eines der stärksten Vorbilder für eine emotionale Beeinflussung, die die Filmmusik vor allem im Horrorfilm immer wieder übernehmen musste. Plötzliche Crescendi und atonale Sequenzen wurden zum auffälligen Stilmerkmal der Filmmusik im Horrorgenre. Ab den 1970er Jahren ging der Trend zu elektronischen Kompositionen, nicht zuletzt auch durch den Einfluss von Mike Oldfields *Tubular Bells* im Score zu *The Exorcist* (William Friedkin, USA 1973), der Musik der Gruppe Goblin zu den Filmen Dario Argentos sowie den selbstkomponierten Scores von John Carpenter.

Erste Verbindungen von Heavy Metal und Horrorfilm liefen in den 1980er Jahren nicht zwangsläufig über den Soundtrack. Bereits 1984 spielt Alice Cooper in dem Film *Monster Dog* (Claudio Fragasso, E/USA/PRI 1984) die Hauptrolle. Er

verkörpert dort einen Popstar, der mit seiner Crew beim Dreh eines Videoclips von Werwölfen überfallen wird. Zwar ist Cooper zu diesem Zeitpunkt so wenig ein Heavy Metal-Star wie der Film ein ernsthafter Beitrag zum Horror-Genre, aber Cooper festigte sein Image als ›Gruselrocker‹ nicht zuletzt auch durch regelmäßige Auftritte in (dann durchaus erfolgreicheren) Horrorproduktionen. Für den sechsten Teil der Horror-Reihe FRIDAY 13TH (Tom McLoughlin, USA 1986) steuerte er zwei Songs bei, in FREDDY'S DEAD: THE FINAL NIGHTMARE (Rachel Talalay, USA 1991) spielt er den Vater des Serienhelden Freddy Kruger⁴³ und in John Carpenters PRINCE OF DARKNESS (USA 1987) übernimmt er die Rolle eines ›Street-Shizo‹.

Auch wenn in diesem Film John Carpenters Elektro-Score fast jede Minute des Films füllt, möchten wir hier doch kurz auf eine Szene eingehen, die uns für das Auftauchen von Heavy-Metal-Musik im Horrorfilm besonders erwähnenswert erscheint. Die Geschichte von PRINCE OF DARKNESS ist schnell erzählt: In einer kleinen Kirche in einem Vorort wird ein besonders mystisch und magisch aufgeladener Ort vermutet. Eine Gruppe von Studenten der Parapsychologie rückt dort mit ihrem Professor an, um entsprechende Messungen vorzunehmen. Während sie in der Kirche und dem angrenzenden Pfarrhaus sind, nehmen übersinnliche Geschehnisse zu, zombie-esque Obdachlose kreisen sie ein, versperren die Ausgänge und eine Art Dämon nimmt nach und nach Besitz von den Anwesenden. Das erste Opfer ist ein bebrillter Student, der die meiste Zeit über auf seinem Walkman Musik hört und deshalb auch nichts von der aufziehenden Gefahr mitbekommt und leichtfertig beschließt, den Ort zu verlassen, um Essen zu holen. Als er die Treppe vor dem Gebäude hinunter steigt, stellen sich ihm einige der Obdachlosen in den Weg; ihr Anführer ist Alice Cooper, der mit seinem blassen Gesicht und den langen Haaren schon so aussieht, wie man ihn auch von den Bühnenshows kennt. Verunsichert nähert sich der Student einem okkulten Zeichen aus getöteten Vögeln, das sich am Fuß der Treppe befindet, und damit auch der Kamera. Seine Kopfhörer hängen ihm um den Hals, aus ihnen tönt Musik – metallene Musik. Als er sich den Street-Schizos zuwendet, spießt ihn Alice Cooper mit einer Eisenstange auf. Der Student wird hier gleich zweimal vom Metal umgebracht: einmal, weil er der Musik zuhörte anstatt den Gefahrenberichten seiner Kommilitonen Beachtung zu schenken, und das zweite Mal ganz direkt, von Alice Cooper persönlich.⁴⁴

Gemäß der Verbindung von Metal und Tod, die in den Lyrics häufig schon thematisiert wird, setzte auch Dario Argento die Musik in zwei der frühesten Beispiele für Metalmusik im Horrorfilm



ein. In PHENOMENA (I 1985) benutzte er zwei Metal-Songs: *Flash Of The Blade* von Iron Maiden (POWERSLAVE, 1984) und *Locomotive* von Motörhead (NO REMORSE, 1984), die beide an dramatischen und für die Protagonistin gefährlichen Stellen des Films ertönen. In OPERA (I, 1987) wird die Verbindung von Mord, Schaulust, Sadismus, Metal und Horror besonders explizit und deutlich. In der sehr freien Umsetzung der Geschichte des Phantoms der Opera ermordet ein sadistischer Killer alle männlichen Freunde und Verehrer eines jungen weiblichen Opernstars. Dabei zwingt er sie, sich die grausamen Morde mit anzusehen, indem er ihr Nadeln zwischen die Augen klemmt, sodass sie die Lider nicht schließen kann. Natürlich muss nicht nur sie, sondern auch der Zuschauer sich die Morde ansehen, die zudem jedes Mal mit einem Metal-Song unterlegt sind. Dieser wird nicht nur ziemlich lange angespielt, sondern konnotiert die bestialischen und sadistischen Morde eindeutig mit Heavy Metal. Da andere Teile des Films mit Synthesizern oder Opernmusik unterlegt sind, kann davon ausgegangen werden, dass die Verbindung von perverser Mordlust und Heavy Metal ein dezidiertes Anliegen von Dario Argento war. Sein OPERA ist nicht nur einer der frühesten Höhepunkte von Heavy Metal im Horrorfilm, uns ist auch kein anderer Horrorfilm bekannt, in dem Metal-Musik so eindeutig und ausgeprägt zu hören ist, ohne dass die Musik nicht auch in diegetischem Zusammenhang mit der Geschichte stünde (wie beispielsweise in THE CROW (Alex Proyas, USA 1994), bei dem der Protagonist in einer Band spielt).

Bis Mitte der 1990er Jahre kann im Horrorgenre immer wieder punktuell eine Zusammenarbeit mit Heavy Metal beobachtet werden.◀5 Das Genre besteht zu diesem Zeitpunkt größtenteils aus Fortsetzungen, halbherzigen Parodien und Stephen-King-Verfilmungen. Zwei Filme tragen Mitte der 1990er Jahre zum Comeback des Horrorgenres bei. SCREAM (Wes Craven, USA 1996) belebt das Subgenre des Teenie-Slashers bis heute. Neben dem Score von Marco Beltrami spielt der Film an vielen Stellen auch düsterere Popmusik an, die auf einer extra CD zum Film veröffentlicht wird. Der zweite überaus erfolgreiche Film dieses Jahres ist SE7EN (David Fincher, USA 1996), der zwar nicht in erster Linie ein Horrorfilm ist, aber durch seine Stimmung und besondere Inszenierung der Morde als Einfluss für zeitgenössische Vertreter wie SAW (James Wan, USA/AUS 2004) und HOSTEL (Eli Roth, USA 2005) gelten darf.

Das kurzfristige Verschwinden des Heavy Metal aus dem Horrorfilm ist möglicherweise durch den plötzlichen Erfolg des Filmgenres sowie die anfängliche Zuwendung hin zu für den Massenmarkt kompatibleren Musik zu erklären. Mit der Kommerzialisierung des Metal im Nu Metal gab es jedoch bereits Ende der 1990er eine Reihe von Soundtrackalben, in denen Metal eine gewichtige Rolle spielte – zunächst jedoch nicht im Horror-Genre. Diese Soundtrackalben

sind dabei als so genannte Tie-Ins zu bezeichnen. Da die darauf enthaltenen Songs meist gar nicht im Film angespielt werden und wenn dann nur im Vor- oder Abspann zu hören sind, stellen sie eine Erweiterung des Unterhaltungsangebotes auf einem medial anderen Träger dar.◀6 Zur besseren Unterscheidung werden im Folgenden die Veröffentlichungen, die die originale Filmmusik enthalten »Score« genannt, die Alben, die zusätzliche Musik in Verknüpfung mit dem Film präsentieren, hingegen »Soundtracks«. Tie-ins sagen zunächst nichts über die Popularität der enthaltenen Inhalte aus, da sie sich an Nischen richten können, um diesen ein Identifikationsangebot zu dem für eine breitere Masse konzipierten Hauptprodukt zu machen. Im Falle des Soundtrackalbums zu THE MATRIX (Andy & Lana Wachowski, USA/AUS 1999) mag dies zutreffen. Die CD enthält Tracks von Marilyn Manson, Rob Zombie, Rammstein oder Rage against the Machine – Bands, die sowohl kommerziell erfolgreich, aber gleichzeitig auch in einer speziellen musikalischen Richtung verortet sind. Der konventionellere Score von Don Davis wurde außerdem auf CD veröffentlicht. Im Fall von MISSION IMPOSSIBLE 2 (John Woo, USA/D 2000) handelt es sich um die Kombination eines als Blockbuster geplanten Filmereignisses mit einer der erfolgreichsten Bands aller Zeiten, Metallica, die den Titelsong extra für diesen Film aufnahmen. Das Metalalbum erschien parallel zum Score von Hans Zimmer. Aufgrund der Veröffentlichung von Metal-Soundtrackalben zu Blockbustern wie bspw. zu SPIDERMAN (Sam Raimi, USA 2002)◀7 zeigt sich die kommerzielle Tragfähigkeit der Verbindung von Actionfilm im allgemeinen und Heavy Metal. Über diesen Umweg kommt auch Metal wieder zurück zum Horrorfilm, wo es seitdem seine Verbindung konstanter ausgebaut hat als im Actionfilm. Das Soundtrackalbum zum dritten Teil der SCREAM-Filme (Wes Craven, USA 2000 – Score: Marco Beltrami) sucht den Anschluss an die Heavy-Metal-Szene◀8 und auch VALENTINE (Jamie Blanks, Usa 2001), UNDERWORLD (Len Wiseman, Uk/D/Hun/Usa 2003),◀9 FREDDY VS JASON (Ronny Yu, Can/Usa/I 2003), THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE (Marcus Nispel, USA 2003)◀10 und THE HILLS HAVE EYES (Alexandre Aja, USA 2006) sind alles Beispiele, die Heavy-Metal-Musik hauptsächlich auf dem Soundtrack präsentieren. Neben den inhaltlichen Verknüpfungspunkten gibt es auch ein virulentes marktwirtschaftliches Interesse bei dieser Verbindung. Die DVD-Verkäufe im Horrorgenre haben sich über die letzten fünf Jahre verdreifacht (vgl. Tompkins 2009, 70). Aus Sicht des Nischen-Marketing sind solche so genannten *market-packages* oder *branded formats* sinnvoll, da sich Zuschauergruppen besser gezielt ansprechen lassen. Zudem können auf diesen Genre-Soundtracks Käufer mit bereits etablierten Gruppen angelockt werden, um sie dann mit auf diesen Tonträgern ebenfalls vertretenen neueren Bands bekannt zu machen. Auch innerhalb der einzelnen

Konzerne lässt sich diese Verbindung ökonomisch sinnvoll nutzen.◀¹¹ So wurden die Soundtracks zu VALENTINE, FREDDY VS. JASON und HOUSE OF WAX bei der Warner Music Group veröffentlicht und die Filme von Warner Bros oder New Line Cinema, die zu Warner gehört, produziert. Viele der Bands, die auf den Soundtracks vertreten sind, sind bei den Labels der Warner Music Group unter Vertrag, bspw. Ill Nino, Disturbed, Static-X, Linkin Park, Deftones, Killswitch Engage oder Devil Driver.

Im Sinne der Cross-Promotion ist es vom Soundtrack dann auch kein weiter Weg wieder zurück in den Score: In RESIDENT EVIL (Paul W.S. Anderson, UK/D/F 2002), den Filmen der SAW-Reihe, HOUSE OF WAX (Jaume Collet-Serra, Aus/Usa 2005), RESIDENT EVIL: EXTINCTION (Russell Mulcahy, F/Aus/D/UK/Usa 2007) und CATACOMBS (Tomm Coker, David Elliot, USA 2007) ist entweder Heavy-Metal zu hören oder Szenegrößen haben am Score selbst mitgearbeitet, wie Marilyn Manson, der einige Tracks zu RESIDENT EVIL beisteuerte oder Charlie Clouser von den Nine Inch Nails, der an den Scores der SAW-Filme und dem dritten Teil von RESIDENT EVIL mitgearbeitet hat.

Neben der ökonomischen und inhaltlichen Verbindung fällt bei der Betrachtung von Heavy-Metal und Horrorfilm noch ein weiterer Aspekt in den Blick. Viele der Filme sind Remakes von früheren Horrorfilmen oder die Fortführung einer Serie, die bereits vor der Metal-Horror-Verbindung gestartet ist. So wie die Ängste der Teenager scheinbar jeweils neu gestaltet werden müssen, muss sich auch die Musik anpassen. Die Remakes von THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE, HOUSE OF WAX, THE HILLS HAVE EYES sowie die Fortsetzung FREDDY VS JASON sind allesamt mit Heavy-Metal konnotiert. Somit wird nicht nur die Verbindung von Metal und Horror generell ausgebaut, sondern das Genre mit der Musik regelrecht neu codiert.

In Bezug auf die Neucodierung ist der Musiker und Filmemacher Rob Zombie besonders hervorzuheben. Rob Zombie hatte mit seiner Metal-Band White Zombie sowie inzwischen als Solist großen Erfolg. Mit seinen beiden Filmen HOUSE OF 1000 CORPSES (USA 2003) und THE DEVIL'S REJECT (USA 2005) konnte er sich im Horrorgenre ebenfalls einen Namen machen. Trotz dieser einmaligen Verbindung (Metaller wird Regisseur), gibt es in den Filmen selbst keine Metalmusik, einzig HOUSE OF 1000 CORPSES hat noch einen Metal-Soundtrack. 2007 dreht Zombie das Remake von HALLOWEEN, das zwar ebenfalls weitgehend metalfrei, aber unter dem Aspekt der Neucodierung besonders interessant ist. Im Gegensatz zum Original von John Carpenter (USA 1978) konzentrierte sich Zombie bei seinem Remake auf Michael Myers. Gut die erste Hälfte des Films vergeht, bis Michael Myers maskiert an Halloween in das Städtchen zurückkehrt, in dem er aufgewachsen ist, um sich an seinen Bewohnern zu rächen. Bis dahin



wird er als jugendlicher Looser inszeniert, dessen Mutter strippt und dessen Stiefvater sich den ganzen Tag Gewaltvideos ansieht. Myers wächst also genau in dem Umfeld des *white trash* auf, das immer wieder auch mit Metal assoziiert wird. Kein Wunder also, dass er zu *God of Thunder* von Kiss (DESTROYER 1976) am Anfang sein Haustier sadistisch umbringt – und etwas später dann auch seinen Stiefvater. Läuft es bei den meisten anderen Filmen eher auf eine affektive Verbindung hinaus, ist Metal bei Zombies HALLOWEEN durchaus Teil der Erklärung für Myers abnormes Verhalten. Nicht auf der Ebene des Jugendschutzes, dass Metal zum Bösen anstifte, sondern als Milieubeschreibung, als Teil der Ironie, mit der Zombie alle schlechten Einflüsse anhäuft, die verantwortlich sein könnten für Monster wie Myers (und andere jugendliche Amokläufer).◀12

Auch wenn man inzwischen von einer deutlich zutage tretenden Affinität des gegenwärtigen Horrorfilms zum Heavy Metal sprechen kann, so kann man diese Musik in den Filmen selbst letztendlich nur punktuell hören. Lediglich im Ab- oder Vorspann werden die entsprechenden Tracks an- oder ausgespielt. Bevor wir aber genau an diesen zeitlichen Rändern des Films die Beeinflussung von Metal, Film und Schrift genauer untersuchen können, begeben wir uns noch auf einen weiteren Exkurs.

MetalTypo

Neben den oft expliziten Bildmotiven liegt ein wesentliches Motiv der visuell verhältnismäßig konformen Metalcover in der Typografie. Das betrifft einerseits das Verhältnis zwischen Schrift und Bildmotiv, wie auch die formale Ausprägung der Buchstabenexemplare selbst. Wir wollen hier die These aufstellen, dass Metal ungefähr seit Beginn der 1980er Jahre visuell sehr konform dargestellt wird, diese Gestaltungsstrategie stark etabliert und bis über die 1990er



Jahre hinaus tradiert wird. Die spätestens Mitte der 1980er Jahre sehr einheitlich verwendeten Gestaltungsmittel formen eine Art dispositiven Metal-Look, die auch heute noch das Genre Metal sehr effizient visuell kommuniziert.

Die Abbildung ›Kräutri‹ (s. nebenstehende Abb.) zeigt ein verfremdetes Bild von Jörg Petri beim Anschreien seiner Computer-Maus, darüber liegt graue, dreidimensional extrudierte Schrift, links unten ein Titel. Es zeigt sich, dass durch die Kombination mehrerer Gestaltungselemente Metal assoziiert werden kann, auch wenn hier – in einem fiktiven Cover der noch fiktiveren Band Kräutri, trotz Heavy-Metal-Umlaut¹³ – keiner drin ist. Wir wollen verfolgen, worin die dispositive Gestaltung von Metal-Covern wurzelt, die als sehr stabile gestalterische Konvention über mehr als ein Jahrzehnt tradiert wird, um erst in den 1990er Jahren den zeitgenössischen Strömungen im Grafik Design angepasst zu werden.¹⁴

Da Platten- und CD-Cover als Produkt-Verpackungen zugleich auch Produkte des Designs sind, sollen zunächst die Rahmenbedingungen ihrer Konzeption und Gestaltung beleuchtet

werden. Die Hauptfunktion eines Covers liegt in der Verkaufsförderung. Weitere Funktionen wie das Anbieten visueller Orientierungsmomente innerhalb einer Plattensammlung oder Querverweise auf weitere Veröffentlichungen werden dem Verkauf untergeordnet. Ein Cover soll innerhalb einer sehr kurzen Aufmerksamkeitsspanne (beim Durchblättern im Geschäft) zwei Initialfunktionen erfüllen. Zu aller erst muss genügend Aufmerksamkeit erzeugt werden, um die weitere Beschäftigung mit dem Produkt zu gewährleisten, danach müssen auktoriale und musik-stilistische Inhalte vermittelt werden, kurz: *Wer spielt was wie* – zum Beispiel also ›Slayer‹ spielen ›Metal‹ auf ihrer Platte ›Show No Mercy‹. Diese sehr grundlegende Kommunikation findet in einem hoch-kompetitiven Umfeld statt, nämlich dort, wo sehr viele andere Cover um Aufmerksamkeit und Kaufkraft potentieller Kunden buhlen. Sie unterliegen einem doppelten Innovationsdruck: Als Produkte müssen Plattencover die Einzigartigkeit ihrer Inhalte kommunizieren und als Produkte des Design ebenso auf

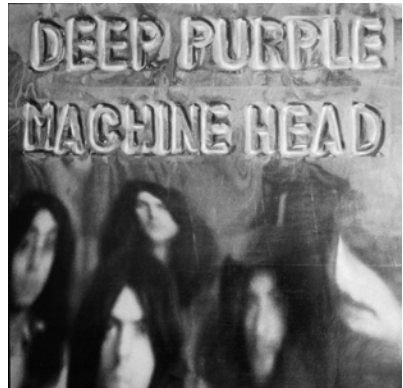
das kreative Potential der Gestalter verweisen. Dabei ist die (text-)inhaltliche Ebene hochgradig konform, sie verweist auf Autor, Werktitel und nur selten Kleingedrucktes. So ist es um so verwunderlicher, dass das Metal-Dispositiv überhaupt etabliert werden konnte, und als visuelles Superzeichen auch heute noch das Genre Metal wirkungsvoll zu konnotieren vermag. Das Cover von Slayers einflussreichen Album *SHOW NO MERCY* zeigt deutlich, dass auch mäßiges gestalterisches Geschick genügt, um es als Metal zu kennzeichnen.

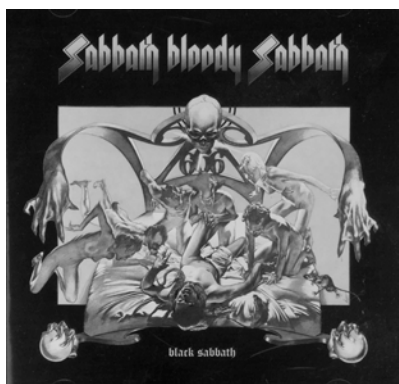
Auch wenn die postpubertäre Emphase der Musiker (Slayer waren zum Release-Zeitpunkt Anfang 20) in jedem wackeligen Strich des amateurhaften gezeichneten Minotaurus◀15 mitschwingt, der Schriftzug des Logos falsch extrudiert wurde und auch der Albumtitel eher nach Matheheft-Rückseitenskizze als nach infernalisch brennender Glut aussieht, ist das Album durch das Gesamtbild der Gestaltung klar dem Metal zuzuordnen. Es scheint, dass hier das Metal-Dispositiv schon so etabliert ist, dass es auch mit minder großem Geschick »aktiviert« werden kann. Was aber sind die Ausdrucksmittel, die diese komplexe Kommunikation leisten?

Metal-Typo-Geschichte

Kaum ein Musikstil weist ein so breites und eindeutiges visuelles Repertoire auf wie Heavy Metal. Der Look des Metal ist spätestens zu Beginn der 1980er Jahre klar herausgebildet. Die dafür notwendige Semiotisierungsleistung begann bereits in den 1970er Jahren. Symptomatisch dauert es auch einige Zeit, bis eine konstante Repräsentation etabliert werden kann, welche den *sound of metal* visuell zuverlässig zu kommunizieren vermag. Frühe Veröffentlichungen von Bands wie Rainbow oder Black Sabbath zeigen dafür sehr unterschiedliche Strategien. Eine gelungene, wenn auch nicht unbedingt feinsinnige Strategie findet auf Deep Purples *MACHINE HEAD* (1972) Anwendung: Schrift geprägt in Metallblech, darunter das sich im Blech spiegelnde Bild der Band.

Für die Logotypografie wird echtes Metall als Trägermedium verwendet, später genügt es, sich mit einer Simulation von Metall zu begnügen. Seit Anfang der 1980er Jahre wächst die Liste der Bands mit Glanzeffekt-Logos, Beispiele





sind Warlock, Sodom, Metallica, Ozzy Osbourne, Megadeath oder Blind Guardian.

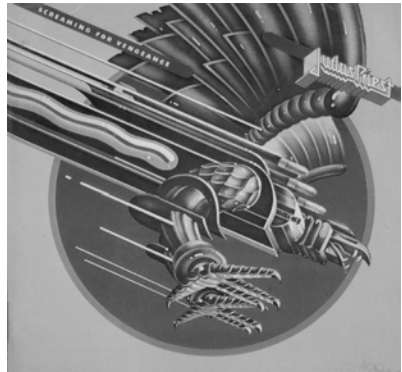
Die visuelle Simulation metallener Buchstaben beschränkt sich nicht auf die ›Verglänzung‹ und Extrusion der Buchstabenkörper allein. Auch die Strichführung wird, wie schon bei Slayer, reduziert. Alle Rundungen werden gebrochen, die Buchstabenform wird ausschließlich durch Kombinationen gerader, hauptsächlich vertikaler und diagonalen Striche erzeugt. Dieser gestalterische Gestus führt zu einem abstrakten, aber sehr markanten Buchstabenumriss und erinnert in seiner radikalen Haltung tradierten Buchstabenformen gegenüber an Gestaltungskonzepte der 1920er und 30er Jahre. Die starke Betonung der Vertikalen und die häufig ausschließliche Verwendung von Diagonalen und Vertikalen werden als zentrale Gestaltungselemente der Logotypografie etabliert. Dieser Strichführung folgt Black Sabbath bereits 1973 auf **SABBATH BLOODY SABBATH**, Judas Priest kombiniert auf **BRITISH STEEL** 1980 die Stilelemente Materialsimulation und Strichführung auf der Bildebene:

In **BRITISH STEEL** sind alle Rundungen des Logos gebrochen, noch dazu auf einer riesigen und selbstverständlich metallenen Rasierklinge aufgebracht. Mit **SCREAMING FOR VENGEANCE** gelingt es Judas Priest sogar mit (eigentlich eher: trotz) postmodernen, geometrisch abgerundeten Elementen der 1980er Jahre das Album dem Metal zuzuordnen.

Die Covergestaltung von **IRON MAIDEN** aus dem Jahre 1980, stilprägend für eine ganze Generation von Albumcovern der folgenden zehn bis fünfzehn Jahre, zeigt deutlich die Stilelemente, die wir später als etablierende Momente des Metal herausarbeiten wollen: auf diagonale, horizontale und vertikale Strichführung reduzierte Typografie mit völligem Verzicht auf Rundungen, einer deutlichen Betonung der Vertikalen, einer klaren Trennung von Text- und Bildebene sowie einem klarer Bezug zum Horrorgenre, hier in Form des zombiege-sichtigen Expunk Eddie inmitten mittelenglischer Vorstadttristesse.

Im englischsprachigen Raum werden gelegentlich gebrochene Schriften verwendet, Bands wie Rainbow oder Motörhead können hier genannt werden. Während diese Schriften im deutschsprachigen Raum einen langen Prozess

der deutschnationalen ›Aufladung‹ hinter sich haben und eine potentiell gefährliche Konnotationen zum Nationalsozialismus ermöglichen,◀16 sind andere Länder davon unbelastet. Entsprechend werden gebrochene Schriften hier häufiger verwendet, insbesondere in den USA, in denen es im Unterschied zu England oder Teilen Südamerikas keine Schreibtradition dieser Schriften gibt. Die Vorliebe für gebrochene Schriften ist einerseits in ihrer (aus Perspektive der USA) ›kulturellen Fremdheit‹ zu vermuten, die der betonten ›Jenseitigkeit‹ des Metal entgegen kommt, andererseits in den klaren, starken Letternformen, deren Rundungen in Vertikale und wenige Diagonale gebrochen werden.◀17 Deutsche Bands wie Accept, Warlock, Sodom oder Blind Guardian verzichten in den 1980er Jahren weitestgehend auf den Einsatz von gebrochenen Schriften – Materialsimulation, Glänzigkeit und Vertikalenbetonung sind aber auch hier beliebte Gestaltungsstrategien. Auf allen Covern wird die geradlinige Logotypografie von der Bildebene getrennt, das Logo liegt über, nicht im Bild. Die Kommunikation ist dreistufig angelegt, unterschieden werden Bandname, Albumtitel und Bild. Diese klare Trennung wird auf vielen Covern verwendet. Visuell dominantes Element ist die Bildebene, die häufig (lied-)textliche Inhalte verarbeitet. Die Kompositionen sind oft zentral, meist insgesamt mittelachsisch und klar auf ein Motiv konzentriert, die Darstellungen gegenständlich und direkt. Auch wenn symbolhafte Verschlüsselungen vorkommen, und Cover wie beispielsweise Iron Maidens SEVENTH SON OF A SEVENTH SON (1988) kleinen Suchspielen für echte Fans gleichen, ist der Interpretationsaufwand zum Entschlüsseln der Bildebene und der dort verwendeten Symbole eher gering. Das Logo, meist ebenfalls mittelachsisch über dem Bild angeordnet, stellt als wiederkehrendes Element die Wiedererkennbarkeit sicher und bildet eine visuelle Brücke zwischen verschiedenen Veröffentlichungen. Der Albumtitel ist deutlich kleiner gestaltet und nimmt eher eine Randposition ein. Die Cover haben durchweg plakative Wirkung, sie sind auf schnelle (Wieder-) Erkennbarkeit und direkte Bildsprache angelegt.





Metal-Dispositiv

Auffällig ist, dass diese Form der Darstellung ungefähr zu Beginn der NWoBHM etabliert ist, über längere Zeit stabil bleibt und bis in die 1990er Jahre Anwendung findet. Hier lässt sich Susanne Wehdes Konzept vom typografischen Dispositiv fruchtbar anwenden. «18 Wehde (2000) beschreibt dabei Formationen in der Typografie, die als Flächensyntax mit inhaltlichen Elementen konnotiert werden kann, z. B. als »Textsortentypografie« (Wehde, 2000, 119). Das Erkennen dieser Formationen sei Teil unserer typografisch vorgebildeten Kultur, die Textsorten klar ausdifferenziert und dadurch auch ohne zu lesen erkennbar macht. *Kleider machen Leute*, genauso macht Typografie Texte. Dramensatz ist von Gedichtbänden, wissenschaftlichen Texten, Tageszeitungen und Romanen visuell und ohne ein Wort lesen zu müssen einfach zu unterscheiden. Auch wenn Metalcover nicht direkt eine eigene Textsorte bilden, und ein wesentliches Element nach Schrift und Flächensyntax auch Bild, Bildinhalt und Farbigkeit ist, bleibt ihre dispositive

Gestaltung markant. Das Metalcover-Dispositiv wird durch die vertikal-diagonale Strichführung, achsiale Anordnung, die klare Trennung von Text und Bildebene, sowie die direkte, gegenständliche Bildsprache etabliert. Als typische Vertreter seien hier Bands wie Iron Maiden, Testament, Ozzy Osbourne, Manowar, Megadeth, Death Angel, Metal Church, Overkill, Running Wild, Motörhead, Blind Guardian, Dio, Savatage oder Anthrax genannt.

Die wenigen gestalterischen Ausbrüche wie Overkills *THE YEARS OF DECAY* (1989) oder *CRUSADER* von Saxon (1984) schwächen das Dispositiv nicht. *THE YEARS OF DECAY* zeigt den Versuch, Text- und Bildebene formal zu integrieren, ohne dabei die Trennung aufzugeben oder die Strichführung der Lettern anzupassen. Auf *CRUSADER* wird ein handwerklich und bildnerisch elaborierter Ansatz verfolgt. Hier wird der für Metallogos untypisch aufgeblähte Saxon-Schriftzug direkt ins »Hintergrund«-Gemälde integriert, eine rote Fahne verdeckt ihn teilweise, Farbigkeit und Strich sind auf der gesamten Vorder- und Rückseite einheitlich.

Insgesamt sind diese Intergrationsversuche jedoch Ausnahmen, eine große Zahl von Covern folgt dem Dispositiv treu.

Zu Beginn 1990er Jahre zeigen neue Strömungen im Bereich des Grafik Design allmähliche Auswirkungen auch im Metal. Die Erfindung und zunehmende Anwendung von Desktop Publishing begünstigt die schnelle Verbreitung der *grunge typography*, einer Gestaltungsrichtung, die auf den US-amerikanischen Gestalter David Carson zurück geht. Kern seiner Arbeiten ist ein subjektiverer Zugang zu den Inhalten, der sich in assoziativen Bildcollagen und interpretativen typografischen Formationen ausdrückt, welche die Grenzen von Erkennbarkeit und Lesbarkeit ausloten und nicht selten weit überschreiten. Diese Gestaltungsrichtung entwickelt sich zu einer weltweiten Welle, die nicht einmal der Metal brechen kann. 1994 zeigt sich die Band White Zombie auf *ASTRO CREEP* (2000) in rätselhaftem Fehlfarben-Grün hinter nicht zu entschlüsselnden Diagrammen und bewegten, abstrakten, aber bildhaft wirkenden Hintergründen. *BURN MY EYES* von Machine Head (1994) bildet immerhin noch brennende Augen mit Langzeitbelichtungseffekt ab, die orangerotbraune Bildcollage lässt Bildmotiv und -hintergrund ineinander verschwimmen. Als prototypisches Beispiel für Cover im Grunge-Stil kann Marilyn Mansons *ANTICHRIST SUPERSTAR* gewertet werden. Dort ist der Künstlurname zu erkennen, der Albumtitel ist auf der Vorderseite nur teilweise zu lesen, ist dafür aber mit einem kryptisch beschrifteten Kreis kombiniert. Die Komposition macht die Lesereihenfolge »Marilyn Manson antichrist superstar« möglich, die typografische Auszeichnung in unterschiedlichen Farben und Schnitten einer Renaissance-Antiqua lässt diese Lesart jedoch unwahrscheinlich erscheinen. Insgesamt ist das Cover typisch für die neue Designparadigmen: assoziative Bilddarstellungen, die Bildsprache ist offen, indirekt und uneindeutig, Text und Bild rücken näher zusammen, der Interpretationsaufwand für den Rezipienten ist hoch, leichte Entzifferbarkeit, geschweige denn Lesbarkeit stehen nicht im Vordergrund. Die Assoziation zum Metal findet nicht mehr über die Typografie, deren Logocharakter hier vernachlässigt wurde, sondern über die Bildebene statt.





Die bereits Mitte der 90er Jahre ausgereiften technischen Möglichkeiten¹⁹ und der gestalterische Wille zur Verschmelzung von Inhaltsebenen führen zu einer Auflösung der bis dahin klar getrennten Ebenen Bild und Beschriftung. Diese Verschmelzung geht zu Lasten einer klaren, direkten Bildaussage, dafür aber zugunsten gesteigerter Assoziationsmöglichkeiten, die sich aus den veränderten Relationen von Text und Bild ergeben. Dieser Prozess der kryptischen Collagierung, Verfremdung und ›Erosion‹ der Bilder durch nachträglich hinzugefügte Kratzspuren, Flecken und Ähnlichem, sowie das neue kompositorische Verhältnis von Schrift und Bild greift auch auf die Schrift selbst, auf die Letternexemplare über. Auf *Icon* (Paradise Lost, 1993) oder *FAR BEYOND DRIVEN* (Pantera, 1994) wird diese Tendenz sichtbar. War früher höchstens der Albumtitel blutig oder angekratzt, wird jetzt auch die Logotypografie selbst Opfer dieser Zersetzung.

Auf *KORN* (Korn, 1994) ist die Text-Bildkombination auf die Spitze getrieben: Das Bandlogo ist als Schatten Teil des Bildes, die Trennung der Ebenen

ist hier völlig aufgehoben. Das Bild, hier der Sand des Spielplatzes, greift auf die Form der einzelnen Buchstabenexemplare über.

Das Metal-Dispositiv bleibt weiter wirksam, wird aber ab Mitte der 1990er Jahre erweitert, zunehmend verändert und in Richtung verschiedener Subgenres ausdifferenziert.

TypoHorrorMetal

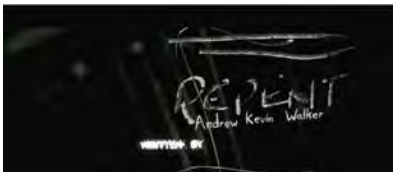
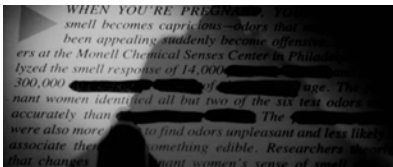
Auch im Vorspanndesign hat die digitale Revolution ihre Spuren hinterlassen. Einzelne bewegte Buchstaben und ambitionierte Bild-Schrift-Mischungen haben hier auch im Vergleich zur analogen Trickgestaltung deutlich zugelegt.²⁰ Ein Blick auf die Vorspanne im Horrorfilm zeigt zunächst relativ stabile Konventionen. Jenseits Materie-imitierender Schriftgestaltung, blutroter Titel und *key-art-signets* als Titellogo finden sich wenig Experimente. Interessan-

terweise sind es die Filme, die auch Metal-Musik präsentieren, die ihre Titel typografisch variieren. Bei *FREDDY VS. JASON* ist es zunächst noch das Blut, das als Motiv erhalten muss, wenn der Schriftzug von New Line Cinema sich rot verflüssigt und zu *Beginning of the End* der Gruppe Spineshank auf den Titel an der Wand schwappt. Aber im Abspann wird zu *How can I Live* von Ill Nino Freddys Markenzeichen, das Aufschlitzen, auch auf die Buchstaben angewendet: Einzelne Buchstaben sind in sich verschoben und die Serifen hängen zu tief oder zu hoch, als ob sie durchgeschnitten und anschließend nur notdürftig wieder aneinandergefügt worden wären.◀21

Auch bei *House Of Wax* findet sich im Abspann ein Spiel mit den Serifen. Zu der Musik von My Chemical Romance werden einige Buchstaben nach unten gezogen, als ob sie durch den Einfluss großer Hitze wie Wachs schmelzen würden. Und in verschiedenen Teilen der *SAW*-Reihe finden sich etliche Materialimitationen des Titellogos. Die Menüpunkte des DVD-Menüs des dritten Teils wurden in die Haut der gefolterten Opfer geritzt.

Ein großer Teil der Innovationen im Filmvorspann seit Mitte der 1990er Jahre geht auf Kyle Cooper und seinen äußerst erfolgreichen Vorspann zu *Se7en* zurück. Zu der Musik von Nine Inch Nails sieht man hier eine Reihe von Großaufnahmen, bei denen filigrane Tätigkeiten ausgeführt werden: Schreiben in kleiner Schrift, Ausschneiden kleiner Wortfetzen, Nähen oder das Schaben der Haut von den Fingerkuppen mittels einer Rasierklinge. Den Bildern ist außerdem gemeinsam, dass sie allesamt fehlerhaft scheinen: sie sind leicht überbelichtet, die Farben sind verwaschen, außerdem ist die Oberfläche des Filmmaterials immer wieder zerkratzt worden.◀22 Auch die Credits sind beschädigt. Einige Buchstaben sind gespiegelt, die Wörter flackern, für Credits im Vorspann sind sie eigentlich zu klein, außerdem haben die Linien nicht überall die gleiche Dichte. Die Wörter wirken insgesamt unruhig und wenig stabil.





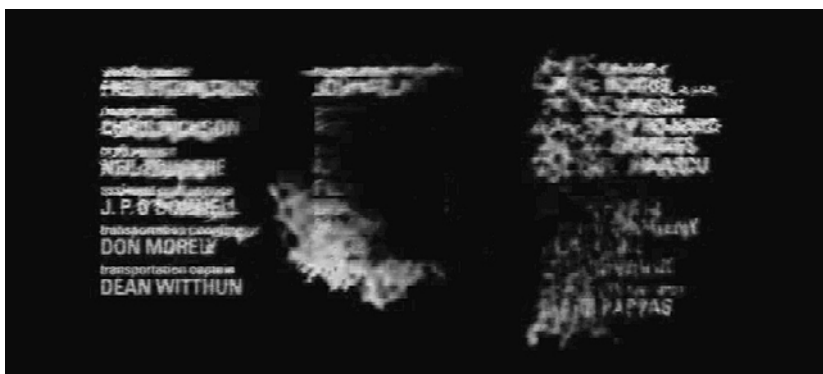
Der Vorspann von SE7EN hatte großen Einfluss auf die Vorspanngestaltung im Film und im Horrorgenre im Speziellen – Kyle Cooper selbst hat dafür gesorgt, diesen Look zu etablieren. Einer Reihe von Vorspannen wie die der Filme SPAWN (Mark A.Z. Dippé, USA 1997; Vorspann: Eric Smith), MIMIC (Guillermo del Toro, USA 1997; Vorspann: Kyle Cooper) oder TEXAS CHAINSAW THE BEGINNING (Jonathan Liebesman, USA 2006; Vorspann: Greg Kupiec und Eric Smith) ist der nachahmende Charakter deutlich anzumerken. Oft imitiertes Stilmittel ist die Grunge-Schrift sowie die sich einzeln frei bewegenden Buchstaben. In der Kombination unterschiedlicher Schriften oder indem einzelne Buchstaben gespiegelt werden, wird die Nähe Kyle Coopers zu David Carson sichtbar. Über diese Verbindung lassen sich somit noch weitere Gemeinsamkeiten von Heavy Metal und Horrorfilm erkennen, die sich nicht nur in der Übernahme des akustischen beziehungsweise visuellen Repertoires vom einen ins andere erschöpft. Was im Film allerdings aufgrund des deutlich höheren gestalterischen Aufwands im Gegensatz zu den Metal-Covern eine Seltenheit blieb, war die Verbindung von Schrift und Bild in einer diegetischen Ebene. Zwar kann im Film ebenfalls durch die Möglichkeiten digitaler Postproduktion allgemein eine Zunahme der Integration von Schrift in den Bildraum beobachtet werden (wenn die Credits hinter einzelnen Gegenständen im Bild verschwinden), dabei geht es aber häufig um eine sublimale und ästhetische Wirkung in der Gestaltung. Der Kampf zwischen dem Symbolischen und Repräsentierenden, der auf mehreren der Metal-Cover in der Integration von Schrift ins Bild zu beobachten ist, bleibt im Film eine Ausnahme. Zwei Beispiele demonstrieren genau diesen Unterschied von ästhetisch funktionaler Schrift



und der stark bearbeiteten und angegriffenen Typografie der Metal-Cover. Bei beiden Fällen handelt es sich um Horrorfilme – Zombiefilme, um genau zu sein – und beide Male entsteht der Wechsel vom Ästhetischen zum Zerstörten mit dem Einsatz von Heavy Metal auf der Tonspur.

ZOMBIELAND (Ruben Fleischer, USA 2009, Vorspann: Ben Conrad), das erste Beispiel, beginnt mit einer *pre-title-sequence*, in der der Protagonist die Regeln zum Überleben in einer von Zombies beherrschten Welt beschreibt. Während man aus dem Off seinen Bericht hört, sieht man in kurzen Einspielungen Szenen, die bildlich die Gefahren, von denen er erzählt, beschreiben. Die Regeln werden dabei jedes Mal aufs Neue in die Szenerie gelegt, sie erscheinen räumlich im Bild platziert oder werden auf die jeweiligen Hintergründe der Szene aufgetragen. Nach dieser kurzen und unterhaltsamen Zusammenstellung folgt der eigentliche Vorspann, der aus stark verlangsamten Aufnahmen besteht, in denen man Zombies sieht, wie sie Jagd auf Menschen machen. Dazu läuft *For Whom The Bell Tolls* von Metallica (*RIDE THE LIGHTNING*, 1984). Wurde die Schrift zuvor noch ästhetisch im Raum platziert, so wird sie nun in Verbindung mit dem Metal-Soundtrack in jeder einzelnen Aufnahme zerstört: sie zerbricht, wird zerschlagen oder auseinandergeschoben. Die Schrift ist diegetisiert, es soll so aussehen, als befände sie sich im Bild, wird aber von den dort handelnden Personen nicht gesehen – zerstört wird sie, weil sie sich immer gerade dort befindet, wo Menschen und Zombies aufeinander treffen.

Bei dem anderen Beispiel handelt es sich wieder um eine Arbeit von Kyle Cooper. Dieser hat den Vor- und Abspann zum Remake des Zombieklassikers *DAWN*



OF THE DEAD (Zack Snyder, USA/CAN/J/F 2004) realisiert. Wie das Original von George Romero schließt der Film mit einem offenen Ende: die Protagonisten besteigen ein Schiff und fahren ins Ungewisse, auf der Suche nach einem Ort ohne Zombies. Der Abspann setzt ein, aber die Geschichte ist noch nicht zu Ende erzählt. Alternierend zu den Tafeln, auf denen in roter Schrift vor schwarzem Hintergrund die Credits geschrieben stehen, wird die Geschichte der Überlebenden auf dem Boot weiter erzählt. In kurzen Aufnahmen sehen wir, dass sie an Bord eine Videokamera gefunden haben, durch die der Fortgang erzählt wird. Der Abspann scheint auch merkwürdig unentschlossen, es gibt keine Musik, keine Rolltitel, ganz so, als sei der Film zwar zu Ende, aber aufhören wolle man eigentlich noch nicht, ein bisschen, als trete er auf der Stelle. In kurzen Momentaufnahmen wird erzählt, dass den Personen auf dem Boot allmählich das Wasser, Essen und Benzin ausgeht und dass sie auch untereinander anfangen, sich zu streiten. Sie steuern schließlich eine Insel an (immer noch ist nach jeder Einstellung eine Tafel mit den Credits des Abspanns zu sehen). Doch kaum haben sie sie betreten, werden sie von den dort weilenden Zombies überrannt. Es gibt keine Chance, es sind zu viele. Die Kamera fällt zu Boden, ein verzweifelter Schuss streckt noch einen Zombie darnieder, der mit seinem Gesicht direkt vor die Kamera stürzt. Was als offenes Ende begann, endet für die Protagonisten tödlich. Aber mit dem Ende der Protagonisten ist der Film noch nicht vorbei, und auch die Zombies ›leben‹ noch. Heavy Metal-Musik ertönt aus dem Off (*Down with the Sickness* von Disturbed (*THE SICKNESS*, 2002)), dann rennen sie auf die diegetische Kamera – also auf das Kinopublikum – zu, bis ihr Kopf in Großaufnahme erscheint, es folgt eine Tafel mit Credits, die anschließend aufplatzt. Die roten Titel werden dabei zu roter Farbe, die nach außen wegspritzt, das Bild öffnet sich, der Zombie erscheint dahinter, sie stürmen in den Kinoraum. Wie in *SE7EN* wird die Schrift benutzt, um eine Verbindung von au-

ßer- und innerdiegetischen Elementen zu schaffen, um zu suggerieren, dass der Horror auch außerhalb des Filmstreifens weiter gehe. Und wie in ZOMBIE-LAND wird die Schrift erst vom Bild angegriffen, wenn die Heavy-Metal-Musik einsetzt.

Gérard Genette hatte seine Untersuchung des Paratextes in erster Linie auf die Literatur konzentriert und dabei Medienwechsel weitgehend ausgeschlossen, indem er Umschlaggestaltung, Typografie oder Werbung auf nur wenigen Seiten als verlegerischen Paratext abtat. Die Covergestaltung in der Musik hat zunächst keine Gemeinsamkeiten mit dem, das sie kommunizieren soll, sie besteht aus Bild und Schrift, nicht aber aus Tönen. Dieser Umstand erlaubt, die spezielle Beziehung zwischen Musik und Paratext noch einmal genauer in Augenschein zu nehmen. Im Bild muss hier zum Ausdruck gebracht werden, was die Musik bedeuten oder evozieren soll. Speziell im Bereich kommerzieller Musik ist die Kommunikation der Musik über Images und Logos häufig entscheidend für den Erfolg der Bands. Im Heavy Metal gibt es zudem die Besonderheit, dass viele Bands ohne die ihnen eigenen Ikonografien gar nicht auftreten, die Verknüpfung zwischen dem sie kommunizierenden Bild und der Ausübung ihrer Musik so eng wird, dass das kaum noch von einander zu trennen ist. Im Horrorfilm bleibt die Verbindung unterscheidbarer, da Heavy Metal hier selten als Filmmusik selbst zu hören ist. Während des Abspanns oder auf den Soundtracks begleitet Metal das Publikum beim Verlassen oder Erinnern des Films, nicht aber beim Erleben selbst. Die Betrachtung der Schrift, die in beiden Medien als Paratext bezeichnet werden kann, zeigt dabei, dass sich die Paratexte gegenseitig beeinflussen können. Die zeitlich versetzt, aber visuell parallel verlaufende Entwicklung der Typografie beider Einsatzbereiche verweist auf die gemeinsame gestalterische Basis, welche im gemeinsamen thematischen Interesse wurzelt. Gestalterische Innovationen, die im Heavy Metal seit Längerem in der Covergestaltung Anwendung finden, kommen im Horrorfilm erst zum Tragen, wenn auch Heavy Metal auf der Tonspur ertönt. Die Verbindung von Heavy Metal und Horrorfilm ist mehr als nur intermediale Figurationen des einen im anderen.

Anmerkungen

- 01► Ebenso sind beide Bereiche in starkem Maß von Zensur und Jugendschutz betroffen.
- 02► Zum Beispiel Alice Cooper, der für seine Monster-Shows bekannt ist, oder Corey Taylor von Slipknot, der mit einer Leatherface-Maske auftritt.
- 03► Der dritte Teil der Serie (Chuck Russell, USA 1987) hatte bereits einen Metalsong und Metal-promo-Video der Gruppe Dokken.
- 04► Es ist an der Stelle schlecht zu hören, aber vielleicht kann es einer der Cooper-affinen Leser besser erkennen, ob es sich bei der Musik, die aus den Kopfhörern tönt, um einen Song von Alice Cooper handelt. Zum Humor von John Carpenter würde es jedenfalls passen, wenn der Student von Alice Cooper umgebracht wird, während er seine Musik hört (Hinweise über den Song bitte an die Herausgeber des Bandes).
- 05► Beispiele hierfür sind: **HARDWARE** (Richard Stanley, USA 1990 – mit Lemmy von Motörhead (und Iggy Pop)), **HELLRAISER III** (Anthony Hickox, USA 1992 – mit einem Promoclip von Motörhead), **RIDGET** (The Kingdom, Lars von Trier, DAN, F, D, SWE 1994 – mit entsprechendem Song unter dem Abspann) und **THE CROW** (Alex Proyas, USA 1994 – Rockoper in Ausstattung, Kostüm und Makeup).
- 06► Zu fiction tie-ins siehe u.a. Krautkrämer 2009
- 07► Aktuell: AC/DC veröffentlichten ein Best-of-Album als Tie-in zu dem Film **IRON MAN 2** (Jon Favreau, USA 2010), das sie ebenfalls **IRON MAN 2** nannten und dazu entsprechende Insignien der Comic-Verfilmung auf dem Cover abbildeten.
- 08► Schon zu **BLAIR WITCH PROJECT** (Daniel Myrick, Eduardo Sánchez, USA 1999) wurde ein Soundtrack veröffentlicht, der auch düstere bis metallene Musik enthält. Der Film selbst enthielt aufgrund des dokumentarischen Charakters keine Musik. Der Soundtrack wurde mit derselben Logik wie die Bilder vermarktet: Es handelte sich dabei um das Mixtape, das in Joshs Auto gefunden wurde.
- 09► Den Soundtrack zu **UNDERWORLD** produzierte Danny Lohner von der Gruppe Nine Inch Nails.
- 10► Von den aufgezählten Beispielen ist der Soundtrack zu **THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE** der metallenste, obwohl der Film selbst keinerlei Metal aufweist. Auf dem Album sind Tracks von Pantera, Nothingface, Motograter, Shadows Fall, Meshuggah, Morbid Angel, Lamb of God und Sworn Enemy.
- 11► Zur Geschichte der Soundtracks sowie der Verbindung von Filmstudios und Plattenfirmen siehe Jeff Smith 1998.
- 12► Im zweiten Teil des Remakes (Rob Zombie, USA 2009) ist Myers ebenfalls nicht bloß ein mordender Psychopath, sondern auch ein bemitleidenswerter gesellschaftlicher Außenseiter. In seinem Animationsfilm **THE HAUNTED WORLD OF EL SUPERBEASTO** (USA 2009) allerdings wird Michael Myers gleich zu Beginn vom Titelhelden überfahren.
- 13► Die Geschichte der Heavy-Metal-Umlaute wurden von der Wikipedia-Community erstmals

dokumentiert, zu finden ist sie unter [http://en.wikipedia.org/wiki/Heavy_metal_umlaut]; letzter Abruf: 3.3.2011.

- 14► S. dazu auch den Beitrag von Zuch in diesem Band.
- 15► Der Legende nach wurde die Zeichnung vom Vater des Lichttechnikers, Lawrence R. Reed, gezeichnet. [<http://www.answers.com/topic/show-no-mercy>]; letzter Abruf: 3.3.2011.
- 16► Biermarken, Bürgerstuben und Tageszeitungen sind verbreitete Beispiele für den nazifreien Einsatz gebrochener Lettern im deutschsprachigen Raum. Die Ursache für deren weitgehende Vermeidung ist eher in der Kombination der Gestaltungsmittel zu suchen. Gebrochene Buchstaben können besonders in Kombination der Farben rot, schwarz und weiss, starker visueller Achsenbildung, mit einfachen geometrischen Formen und Symbolen wie Totenköpfen unter Nazi-Verdacht geraten. Wer auf solche Elemente nicht verzichten möchte, weicht lieber auf eine Antiqua aus.
- 17► Der Begriff ›gebrochene Schriften‹ ist genau genommen nicht gleichbedeutend mit ›Fraktur‹, geht aber auf dieselbe Reduktion zurück. Diese Schriften mit Breitfederduktus werden von vertikalen Strichen dominiert, Rundungen werden häufig in verschiedene vertikale gebrochen. Dies führt zu teilweise ungewöhnlichen und heute schwer lesbaren Buchstabenformen, besonders markant ist das x der Fraktur, das sich deutlich von der Antiqua unterscheidet.
- 18► Susanne Wehde konzipiert die visuelle Repräsentation als Element des Textes, die Darstellung eines Textes kann starken Einfluss auf seine Deutung haben. Die Herausbildung von Textsorten-typischen Layouts subsumiert sie unter dem Begriff des typografischen Dispositivs. Vgl. dies. 2000, 119ff.
- 19► Desktop Publishing hat nach der Veröffentlichung von Adobes PostScript und Apples Macintosh Computer Mitte der 1980er Jahre zu einer digitalen Revolution in der grafischen Industrie geführt. Zwar können die neuen Techniken kaum etwas leisten, was nicht prinzipiell auch vorher auch mit analogen Produktionsmitteln möglich gewesen wäre, die Revolution findet auf einer anderen Ebene statt: Erstmals ist es den Gestaltern und damit jedem Anwender eines Computers möglich, ausgefallene Text-Bild-Kombinationen selbst herzustellen ohne Spezialisten zu beschäftigen. Diese plötzliche Konzentration vormals arbeitsteiliger und verteilter Produktionsprozesse auf dem Schreibtisch der Gestalter führt zum inflationären Einsatz der vorher kostenintensiven Techniken, komplexe Fotokompositionen, typografische Experimente, eine Art visuelle Wildheit und Experimentierwut prägen die visuelle Kommunikation dieser Zeit.
- 20► Wir nehmen uns hier den Filmvorspann vor, obwohl als Äquivalent zum Albumcover auch das Filmplakat gewählt werden könnte. Häufig werden Vorspann und Plakat im Verbund gestaltet und verfügen über dieselbe Schrift und dasselbe Logo. Im Hinblick auf die Kombination von Schrift und Musik bietet der Vorspann natürlich mehr Anknüpfungspunkte.
- 21► Das erste offizielle Remake der Nightmare-Reihe, A NIGHTMARE ON ELM STREET (Samuel Bayer, USA 2010) ist einer der wenigen metalfreien Horrorfilme mit interessantem

Vorspanndesign (Titel: Prologue Films). In der Vorspannsequenz werden in Großaufnahme Spielsachen abgefilmt und die Credits dabei mit Kreide auf den Boden geschrieben.

- 22 ►** Betrachtet man den Vorspann in der Einzelbildanalyse, so stellt man fest, dass auf einzelne Frames Wörter gekratzt wurden, die der Welt des Serienkillers John Doe entsprungen zu sein scheinen: »Repent« oder »God« zum Beispiel. Im Zusammenhang mit Metal erinnert das an die geheimen Botschaften, die beim Rückwärtsspielen bestimmter Platten zu hören sein sollen.